Bzzlletin. Jaargang 13

bron
Bzzlletin. Jaargang 13. BZZTôh, Den Haag 1984-1985

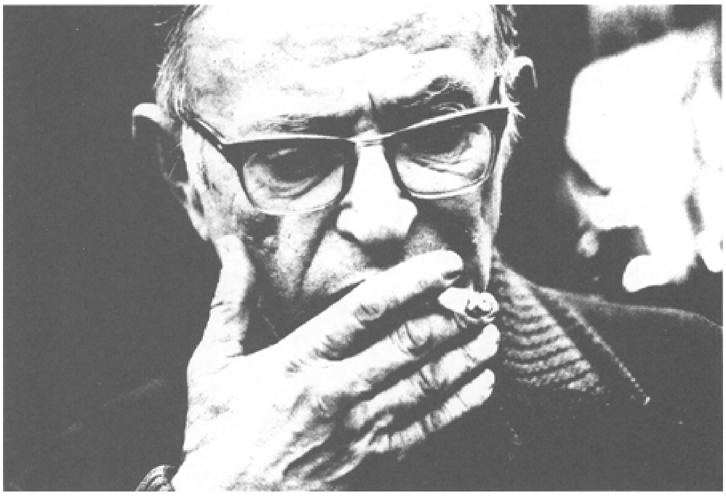
Zie voor verantwoording: https://www.dbnl.org/tekst/_bzz001198401_01/colofon.php

Let op: boeken en tijdschriftjaargangen die korter dan 140 jaar geleden verschenen zijn, kunnen auteursrechtelijk beschermd zijn. Welke vormen van gebruik zijn toegestaan voor dit werk of delen ervan, lees je in de gebruiksvoorwaarden.

dbnl digitale bibliotheek voor de Nederlandse letteren

[Nummer 118]

Jan Versteeg
'Je kunt slechts worden wat je nog niet bent'
De oorlogsdagboeken van Jean-Paul Sartre



Als in september 1939 ondanks alles de oorlog tussen nazi-Duitsland en Frankrijk een feit wordt, beschouwt Sartre deze gebeurtenis als een absurditeit, maar tegelijk als een monsterlijke openbaring. Sinds het einde van de *Eerste* Wereldoorlog hadden de Fransen, die hieruit als overwinnaars te voorschijn waren gekomen, met de illusie geleefd dat het tevens de *laatste* was. Met het vooruitzicht op een duurzame vrede leken alle sociale problemen oplosbaar, Duitsland zou ooit een democratie worden en alle verdeeldheid binnen Frankrijk zou ten slotte plaatsmaken voor een grote verzoening. Sartre schrijft hierover in zijn *Carnets de la drôle de guerre* (Gallimard, Parijs 1983), die begin 1985 in de reeks Privé-domein van De Arbeiderspers onder de titel *Schemeroorlog* in vertaling zullen verschijnen:

In de twee laatste Romains die sinds de oorlogsverklaring zijn verschenen, orakelen Jallez en Jerphanion naar hartelust over de dood van God. Jerphanion ziet het jaar 1937 (Romains is zo kies geweest niet 1939 te zetten) somber in. Hij vergelijkt de oorlog van 14 met zo'n al te zwaar onweer waardoor een hele zomer in de war raakt. In de ogen van Jallez is de dada-beweging in hoge mate symptomatisch. Volgens Romains is Europa 'overgeleverd aan de krachten van interne desintegratie'. Waarschijnlijk zou zijn boek, dat in 1919 speelt, een heel ander geluid hebben laten horen als de oorlog niet was uitgebroken. En Drieu laat ons, in *Gilles*, eveneens in de jaren tussen 17 en 37 een zieltogend Europa zien: 'De oorlog heeft Frankrijk dodelijk verwond, het zal er niet bovenop komen.' Het zal mode worden om, gezien in het licht van de huidige gebeurtenissen, alle tekenen die wijzen op de ontbinding in Frankrijk tussen 1920 en 1935, op te sporen. Men zal die tijd gaan zien als een lugubere periode van uitputting, ontworteling, onderbroken door enkele momenten van gespannen kalmte, een tijdperk van demoralisering en destructie. Men zal in het bijzonder de nadruk gaan leggen op het surrealisme, om wat het heeft afgewezen, men zal een beeld schilderen van een verward, radeloos, ontredderd tijdperk. Dat moeten we niet laten gebeuren. Het is niet waar. Zeker, de oorlog van 14-18 heeft geleid tot de oorlog van 40. En wel om talloze redenen, waarvan de meeste bekend zijn; de andere zullen door de historici aan het licht worden gebracht. Zeker, er zijn

onlusten geweest, schokken en crises, ontreddering. Maar dat is niet het *enige* geweest. In Frankrijk tenminste kon je de 'zoetheid van het leven' ervaren - ik heb die ervaren. Geluk was mogelijk, [rust ook]. Tussen 25 en 33 ben ik vaak gelukkig geweest, ik heb een groot aantal gelukkige mensen om me heen gezien, en niet op een opgejaagde of ongezonde manier. Werkelijk gelukkig, op een rustige manier gelukkig. Sommige dingen waren misschien moeilijker dan vroeger, sommige momenten zwaarder. Maar dat deed er niet werkelijk toe. En bovendien,

misschien hebben mensen als Drieu, Montherlant een tik aan de oorlog overgehouden maar mijn antwoord daarop is dat mijn eigen generatie, die op het punt stond de wacht over te nemen toen deze oorlog kwam, volmaakt evenwichtig was. Ik probeer te bedenken of er, onder degenen die ik heb gekend, labiele persoonlijkheden waren en zeker, ik vind er wel een paar, maar niet in groten getale, en hun karakterzwakte doet vermoeden dat ze sowieso onevenwichtig geweest zouden zijn. Maar zijn er voor de oorlog veel jonge mensen geweest die *stabieler* waren dan wij? Stabieler dan Nizan, dan Guille, dan Aron, dan Castor? We waren er niet op uit te vernietigen, noch ons momenten van overspannen, dwaze vervoering te bezorgen. Geduldig en bezonnen wilden we de wereld begrijpen, haar ontdekken en ons er een plaats in verwerven. We verlangden ons kennis en bezonnenheid eigen te maken. Misschien hadden we geen erg bescheiden voorstelling van de plaats die we in de wereld wilden innemen, misschien hadden we wat meer haast dan onze voorgangers om die plaats te veroveren. Maar we gingen niet echt tot het uiterste. Degenen onder ons die de wereld wilden veranderen en die, bij voorbeeld, communist werden, werden dat op redelijke gronden, na het voor en het tegen te hebben afgewogen.

En wat ik me het beste herinner, waarnaar ik altijd zal terug verlangen, is de unieke sfeer van intellectuele kracht en opgewektheid die om ons heen heerste. Er is wel gezegd dat we te intelligent waren. Waarom te? Nooit heb ik in iemand uit mijn, verre of naaste, omgeving het beeld herkend van het soort cynische jongens die opscheppen over hun slechtheid dat de literatuur van destijds - de inferieure - probeerde te verbreiden. Op seksueel gebied waren we tamelijk vrijgevochten maar we probeerden eerlijk na te denken over de kleine dingen die zich op het gebied van de liefde in ons leven voordeden.

We waren harder dan degenen die ouder waren dan wij, dan mensen als Fournier, als Rivière; gedeeltelijk was dat een pose en gedeeltelijk kwam het ook doordat er toch een oorlog was geweest en we het leven niet als een lolletje beschouwden. Maar ze moeten ons niet tegelijkertijd die voorgewende hardheid voor de voeten werpen waaruit een werkelijke zelfdiscipline en een gezond cynisme voortkwamen - en tegelijkertijd ongecontroleerde zwijmelarijen waaraan we ons nooit schuldig hebben gemaakt... Men zal me aan boord komen met voorbeelden ontleend aan de semi-bekentenissen juist uit dit cahier, mijn kinderachtige machtsstrijd met Nizan, mijn politieke ongeïnteresseerdheid, enz. Mijn reactie daarop zal zijn dat zelfbeheersing en ‘psychische gezondheid’, zoals men dat noemt, niets te maken hebben met zoetsappige bescheidenheid en burgerzin. Ik weet dat ik me zelf volledig in de hand heb, dat ik het spoor nooit bijster ben en dat ik tegen een stootje kan. Ik weet ook dat de ethische waarden belangrijk voor me zijn. Ik heb geprobeerd heel wat oude ideologieën op te ruimen maar met constructieve bedoelingen. Het heeft me misschien aan ‘wortels’ ontbroken, maar het heeft me nooit aan evenwichtigheid ontbroken. Waarom meen ik dat alles te moeten [opschrijven]? Omdat ik zie dat ons tijdperk bezig is een voorstelling van zich zelf op te bouwen met de bedoeling het gras voor de voeten van de historici weg te maaien. Men wil zich er op zijn minst op hebben kunnen beroepen een oordeel over zich zelf te hebben uitgesproken en de historici een kant en klaar werk doorgeven. En tegen dit te negatieve beeld verzet ik me. Ik ben bang dat het blijft leven. Ik zie met bezorgdheid dat men al van zins is de fantastische gisting van ideeën en kunstwerken uit de periode tussen 18 en 28 te beschouwen als voortwoekerende ontbinding, en de werkelijke vrijheid die de mensen toen ervoeren als anarchistische zedeloosheid. Al die simplistische zienswijzen zijn modieuze prietpraat. Van Drieu is het nog begrijpelijk, hij is nu eenmaal idioot, maar vele anderen willen ook een balans opmaken. Ik vind dat men

daarmee moet wachten. Het tijdperk is dood, zeker, maar het is nog warm. Laat men zo tactvol zijn te wachten tot het lijk een beetje is afgekoeld. (*Carnets*, 214-217)

Aanvankelijk bereidt het Franse leger zich op het ergste voor, maar de oorlog begint opmerkelijk rustig. Sartre komt als gemobiliseerde in zijn geboortestreek de Elzas terecht, eerst in het dorpje Brumath, later in Morsbronn. Hij krijgt de functie van meteoroloog tweede klasse en vertrekt met de overtui-

ging, die hij deelt met vele anderen, dat de oorlog van korte duur zal zijn. Dat pakt anders uit. ‘De oorlog heeft mijn leven radicaal in tweeën gedeeld’, verklaart hij later in *Situations* X, ‘hij begon toen ik vierendertig was en eindigde op mijn veertigste en dat was precies de periode van jeugd naar volwassenheid. Het was werkelijk een keerpunt in mijn leven: ervoor, erna.’

Sartre beschouwt deze ‘drôle de guerre’, deze ‘schemeroorlog’ als een gedwongen vakantie die hij gebruikt om hard te werken en tegelijk de balans van zijn leven op te maken. Hij heeft inmiddels drie boeken op zijn naam staan waaronder de roman *La nausée* (1938) en de verhalenbundel *Le mur* (1939). Bovendien wacht het vrijwel voltooide essay *L'imaginaire* op publikatie. Intussen schrijft hij voort aan *L'âge de raison*, dat het eerste deel van de cyclus *Les chemins de la liberté* zal worden.

Vanaf de eerste dag van zijn mobilisatie begint Sartre echter tevens een oorlogsdagboek bij te houden, waarin hij van dag tot dag aantekent wat er om hem heen gebeurt, maar ook wat hem zelf bezighoudt. Zo bevatten deze aantekeningen het begin van een moraalfilosofie en een eerste aanzet tot wat later in een definitieve versie zijn hoofdwerk *L'être et le néant* zal worden. Hij gaat hiermee door tot hij in juni 1940, zonder dat er ook maar een schot in zijn buurt is gelost, krijgsgevangen wordt gemaakt en naar een kamp nabij Trier wordt overgebracht. Het grootste deel van Sartres aantekeningen gingen in de titel *Carnets de la drôle de guerre* gepubliceerd in een uitgave van Gallimard en bevatten notities geschreven tussen november 1939 en maart 1940.

In de *Carnets* zijn duidelijk enkele hoofdlijnen te onderscheiden. Sartre schrijft over filosofie, kijkt terug op zijn studietijd en is bezig zijn eigen filosofische uitgangspunten nader te preciseren. Daarnaast spreekt hij uitvoerig over wat hij leest, geeft daar commentaar op (merkwaardig is bij voorbeeld zijn scherpe kritiek op Flaubert), en gaat hij dieper in op zijn reeds lang gekoesterde literaire ambities. De bijzondere en gespannen situatie zet hem echter ook aan het denken over zichzelf, zijn opvatting over het begrip vrijheid, zijn streven naar authenticiteit, zijn behoefte om zich als individu te willen onderscheiden. Ten slotte is er de beschrijving van het militaire leven, het contact met zijn kameraden, waarbij hij tevens zijn eigen plaats onderzoekt en aldus tot vaak bijzonder amusante observaties komt. In afwachting van de volledige vertaling willen wij hierna aan de hand van fragmenten alvast enkele karakteristieke elementen de revue laten passeren.

Sartre en Simone de Beauvoir.

Sartre beschrijft zijn ervaringen als het getuigenis van een gewoon soldaat, die niet al te goed weet wat er nu precies aan de hand is en zich plotseling in de absurditeit van een oorlogssituatie geplaatst ziet. Hij ondergaat het militaire leven als een nieuwe, nog onbekende ervaring - zoals er nog zoveel nieuwe zullen bijkomen - die hij, wat zijn werk betreft, zo goed mogelijk probeert uit te buiten. Het passieve wachten zet hem behalve tot schrijven ook tot lezen aan. Door intensieve bestudering van Kierkegaard, Hegel en vooral Heidegger gaat Sartre op vaak louterende wijze na wat het werk van deze filosofen voor hem betekent en welke invloed ze op zijn eigen denken uitoefenen. Verder leest Sartre bij voorkeur dagboeken, zoals die van Renard, Gide en Green. Daarbij denkt hij na over de functie van zijn eigen dagboek. Hoewel Sartre in zijn dagboeken niet dezelfde ernst legt als in zijn 'echte' werk, ervaart hij het schrijven ervan als een nogal hoogmoedige bezigheid, al dient men ze volgens hem met de nodige bescheidenheid te herlezen. Hij ziet ze vooral als een spontane transcriptie van het onmiddellijke leven. Het directe opschrijven staat niet toe dat er eerst wordt overdacht, geselecteerd. Hier ziet Sartre een duidelijk verschil met de dagboeken van Gide:

Sartre en Simone Signoret.

Het notitieboekje is een taak, een nederige dagelijkse taak en als je het herleest is dat eigenlijk met nederigheid. Natuurlijk zitten er nog andere kanten aan, dat moet wel. In de eerste plaats vanwege de figuur Gide, zijn beroep van schrijver, en bovendien vanwege de dialectische opvatting over wat een notitieboek is die duidelijk wordt gemaakt en in praktijk gebracht door de schrijver. Maar het geraamte blijft religieus. Vandaar de ingetogenheid van dat dagboek en het van tijd tot tijd *gewijde* karakter. Tegelijkertijd is het het dagboek van een *klassiek* schrijver. Dat wil zeggen dat hij een boek bijhoudt om te *herlezen* en om te mediteren naar aanleiding van dat herlezen. Dat verklaart trouwens ook het strenge karakter van veel van de aantekeningen. Het dagboek is in geen enkel opzicht de afspiegeling van een leven. Het is een soort religieus en klassiek offertorium, een ethisch kasboek, met een creditzijde en een debetzijde. En vrijwel iedere aantekening is, meer dan een waarheidsgetrouw boeken van een akte of een gevoel, zelf een akte, in de godsdienstige zin van het woord. *Akte* van gebed, *akte* van berouw, *akte* van overdenking. Met dit in gedachten heb ik nog eens naar mijn eigen aantekeningen gekeken en ik heb gezien hoe groot het verschil is met de dagboeken van Gide. Mijn cahier is in de eerste plaats het cahier van een ooggetuige. Hoe meer ik vorder, hoe meer ik het ga beschouwen als een getuigenis: de getuigenis van een bourgeois die gemobiliseerd is in het jaar 1939, over de oorlog die hij gedwongen is mee te maken. En ook ik schrijf in mijn boekje wat me zo invalt, maar dan vanuit het gevoel dat de historische waarde van mijn getuigenis me rechtvaardigt dat te doen. Begrijp me goed: ik behoor niet tot de groten der aarde en ik ga niet om met de groten der aarde, mijn dagboek zal dus niet de waarde hebben die het dagboek van Giraudoux of Chamson zou kunnen hebben. Daar staat tegenover dat ik niet

in een bevoorrechte positie verkeer, bijvoorbeeld *aan* de Maginotlinie, of juist achter het front op het tweede bureau of bij de censoren. Ik zit bij de staf van de artillerie op twintig kilometer van het front, temidden van kleinburgers en ambtenaren. Maar juist daarom is mijn dagboek een getuigenis die geldt voor miljoenen mannen. Het is een getuigenis van een *doorsnee* iemand en daardoor juist algemeen geldig. Hier treedt dan een listigheid van de Duivel op, zoals Gide zou zeggen: ik krijg lef juist doordat mijn positie de positie van de doorsneeman is, ik ben niet bang meer de plank mis te slaan en ik spreek met lef over deze oorlog omdat mijn vergissingen historische waarde zullen hebben. Als ik de plank mis sla wanneer ik deze oorlog als een grote bedriegerij beschouw, enz., komt die vergissing niet alleen voort uit mijn eigen onnozelheid, ze is representatief voor een moment van die oorlog. Anderen die intelligenter of minder intelligent, beter of minder goed geïnformeerd zijn dan ik, zijn erdoor overvallen zoals ik, hebben gereageerd zoals ik, zonder het op te schrijven of in andere bewoordingen. Meer is er niet voor nodig om me ervan te overtuigen dat alles wat ik opschrijf interessant is, zelfs de ontboezeming omtrent mijn sombere buien, want dat zijn sombere buien, momenten van neerslachtigheid uit 1939 - zelfs dat ‘wat me invalt’ waarvoor Gide zich verontschuldigt als hij het opschrijft en dat hij zich dwingt op te schrijven. Zo zal ik dus opschrijven wat bij me opkomt zonder bescheidenheid. Men ziet de slinkse wegen die de trots bewandelt. Ik ben te lucide om te denken dat *alles* wat ik schrijf (praatjes, roddels, politieke orakelpraat, stemmingen) waardevol is, toch kom ik ertoe waarde toe te kennen aan al mijn aantekeningen zonder uitzondering, via een omweg naar de Geschiedenis. Ik gebruik de historische *relativiteit* om aan mijn aantekeningen een absoluut karakter te geven. Het voordeel van die truc - want er is toch een voordeel aan verbonden - is dat ik daardoor gevoel voor mijn historiciteit krijg, iets wat ik in wezen nooit had gehad. Dat het me dagelijks wordt bijgebracht, in mijn nederigste handelingen, in plaats van in September, alleen in een verheven omstandigheid, iets wat altijd vermeden dient te worden. Maar dit dagboek mist dus nederigheid en bovendien, zoals ik ergens heb genoteerd, mist het intimiteit. Het is een heidens en hoogmoedig dagboek. Vanuit een ander gezichtspunt en vanuit een heel andere mentaliteit is dit dagboek een zelfonderzoek. En ook op dat punt zou men er overeenkomsten in kunnen zien met de gideaanse bekentenissen. Maar dat is maar schijn. Per slot onderwerp ik me niet zuchtend en in nederigheid aan dat zelfonderzoek, maar koel en met de bedoeling er verder door te komen. Niets van wat ik opschrijf is een akte, in de zin waarin ik sprak over de akten van Gide. Het zijn registraties, en bij het opschrijven heb ik het - bedrieglijke - gevoel dat ik, wat ik schrijf, achter me laat. Ik schaam me er nooit voor, ik ben er nooit trots op. Er ligt bijna altijd een kloof tussen het moment waarop ik iets heb gevoeld en het moment waarop ik schrijf. Het is dus hoofdzakelijk een overschrijven in het net. Behalve misschien in enkele gevallen waarin wat ik heb opgeschreven spontaan door het gevoel is ingegeven. Ik probeer al schrijvend een solide en uitgekristalliseerde basis te creëren die als uitgangspunt kan dienen. Anders gezegd, er bestaan bij de primitieven ceremoniën om de levende te helpen bij het doodgaan, om de ziel te helpen zich los te maken van het lichaam. Mijn ‘confidentiële’ aantekeningen hebben hetzelfde doel: mijn huidige zijn helpen te verzinken in het verleden, het zo nodig een beetje onder te duwen. Daarin schuilt een stuk illusie, want je kan er niet mee volstaan een psychologische constante aan de kaak te stellen als je haar wilt veranderen. Maar dat geeft tenminste wegen aan waarlangs een mogelijke verandering zich zou kunnen voltrekken.

Al die opmerkingen brachten me er natuurlijk toe Gides ethnische ontwikkeling en de mijne naast elkaar te leggen. En dat heb ik gedaan. Ik zal vanmiddag en de

komende dagen proberen hier op te schrijven welke pogingen tot het opstellen van een eigen ethiek ik sinds mijn achttiende jaar heb ondernomen en ik zal trachten bepaalde ethische constanten duidelijk te maken die ik heb ontdekt en die je mijn ethische 'aandoeningen' zou kunnen noemen. Want ik stel me voor dat iedereen vrij is voor zichzelf een soort ethische instelling te bepalen van waaruit hij de waarden begrijpt en zijn vorderingen beoordeelt. Het staat bij voorbeeld vast dat ik van het begin af aan een moraal zonder God heb gehad - zonder zonde maar niet zonder kwaad. Ik zal er nog op terugkomen. (*Carnets*, 90-92)

Sartre en de 'gauchistes'

Terugblikkend op zijn jeugd, stelt Sartre vast dat hij eigenlijk al op zijn twaalfde zijn geloof kwijtraakte. Dat betekent dat de veelal door de religie aangereikte moraal als leidraad voor het leven op andere wijze moest worden ontwikkeld, namelijk vanuit zichzelf: een lekenmoraal. In wezen loopt Sartre hier al vooruit op wat later zijn meer concrete jeugdherinneringen zou bevatten, zoals die definitief werden neergelegd in *Les mots* (1964). Sartre onderscheidt een ontwikkeling in drie fasen die al vanaf het begin een sterke verbinding tussen leven en kunst tot uitdrukking brengen, maar waarin tevens aspecten als liefde, vriendschap, politiek engagement en de relatie met anderen en met zichzelf naar voren komen.

Reeds in de eerste fase, van 1921 tot 1929, die gekenmerkt wordt door een groot optimisme, ontbreekt het hem niet aan ambitie: hij wil een groot schrijver worden, en daarmee een belangrijk, zich van ieder ander onderscheidend, menselijke individu. Zoals ook uit *La nausée* zal blijken is zijn grootste angst deel uit te zullen maken van een collectiviteit. Het een hangt in zijn theorie met het ander samen: schrijf je een goed boek, dan onderscheid je je reeds in voldoende mate en komt het 'grote leven' vanzelf. Bij dit streven wordt hij vooral geleid door wat hij leest. In deze periode blijkt hij nog een merkwaardige voorkeur te hebben voor het pathetische, zoals dat bij voorbeeld de levens van Stendhal, Liszt of Wagner kenmerkt. Ondanks het besef dat de meeste levens op een mislukking uitlopen, blijft hij geloven in zijn eigen goede gesternte. Eerste voorwaarde om een groot man te worden is de eigen individuele vrijheid zeker te stellen, vooral met betrekking tot vrouwen. Het is inmiddels 1929, en Simone de Beauvoir - Castor - is in zijn leven gekomen. Toch blijft het 'grote leven' langer uit dan verwacht. Met 32 jaar voelt hij zich - en wie denkt hierbij niet

aan Flaubert - al zo oud als de wereld. Had hij niet reeds op tweeëntwintigjarige leeftijd deze beroemde zin van Töpffer in zijn dagboek genoteerd: 'Wie op zijn achtentwintigste niet beroemd is, zal voor altijd van beroemdheid moeten afzien'? In het vervolg gaat hij er vanuit dat je wel een groot schrijver kunt zijn, maar dat je daarnaast best een heel middelmatig leven kunt leiden. Zijn pessimisme bereikt een dieptepunt als zijn eerste roman - *La nausée* - aanvankelijk door Gallimard wordt geweigerd. Wel verschijnt in de N.R.F. van juni 1937 het verhaal 'Le mur', en wordt hij tot leraar in Parijs benoemd. Geleidelijk beginnen leven en kunst elkaar dan toch inniger te omstrengelen:

Zaterdag 2 December (1939)
Gisteren heb ik de gevoelssfeer willen aangeven waarin het ethische vraagstuk voor mij vorm heeft gekregen. Ik zie in dat het, in zekere zin, bij voorbaat was opgelost. Door het simpele feit dat ik altijd heb gedacht aan het scheppen van een ‘oeuvre’, dat wil zeggen een reeks werken die met elkaar in verband zouden staan door gemeenschappelijke thema's en die alle mijn persoonlijkheid zouden weerspiegelen, heeft de toekomst altijd voor me open gelegen. Wat ik ook in verschillende perioden over mijn leven heb mogen denken - soms overgoot ik mijn toekomstig leven met romantische kleuren, soms zag ik het in een somber daglicht - toch was ik sinds mijn vroegste kinderjaren voorzien van een *leven*. (*Carnets*, 103)

Sartre ziet het leven voortaan als een onderneming, ‘een geheel dat eerder bestaat dan de onderdelen waaruit het is opgebouwd’ en dat niettemin moet worden verwezenlijkt vóór die onderdelen. Bij zijn preoccupaties met de moraal voegt zich nu geleidelijk het belangrijkste aspect: behalve een groot mens en een groot schrijver wil hij ook een *goed* mens zijn. Om zijn leven in deze zin te verwerkelijken, zoekt Sartre voortdurend naar de constructieve krachten in zichzelf, met als einddoel: het absolute, het volmaakte. Hij beschouwt dit als een morele plicht, waarmee hij zijn bestaan een grotere waardigheid, een diepere inhoud wil geven. Hij ziet de wereld, het leven voor zich als het beloofde land, dat ontdekt, veroverd moet worden. ‘Je kunt slechts worden wat je nog niet bent. Dus je kunt nooit worden wat je al bent’. Met deze ijzersterke stelregel probeert Sartre zijn leven, en alle facetten waarin zich dat aan iemand kan voordoen, zin en betekenis te geven:

Maar ergens diep in me zelf was ik er vast van overtuigd dat ik een leven zou krijgen dat in overeenstemming zou zijn met mijn werk en ik was op zoek naar vriendschap, liefde, alle vormen van passie, ik wilde alles meemaken. En om het leven waard te zijn dat ik verwachtte - maar waarvoor ik me nog niet echt had ingezet, ik beschouwde me als nog vrij - meende ik dat schrijven alleen niet genoeg was, ik moest bovendien een ethiek hebben. Die ethiek betekende voor mij een totale verandering van mijn bestaan en iets absoluuts. Maar uiteindelijk was ik eerder op zoek naar het absolute in de dingen dan in me zelf, ik was realist uit ethische overwegingen. (*Carnets*, 112) Dit realisme doet hem voortdurend rekening houden met teleurstellingen. De mens is volgens hem een wezen dat vlucht in de toekomst, altijd bezig voor zichzelf een min of meer definitieve plaats te zoeken, hoezeer het bestaan ook afhankelijk is van toevalligheden die zijn zekerheden bedreigen. Dit fundamentele streven is echter een gevolg van de vrijheid waartoe de mens veroordeeld is. Sartre beschouwt dit in wezen paradoxale gegeven als iets positiefs: het maakt het voor elk individu mogelijk een authentiek bestaan te kiezen. Hieraan gaat echter vooraf een aanvaarden van wat je overkomt:

Het eerste wat de menselijke existentie dus bewust moet en kan aanvaarden, door zich in zich zelf te keren is dat ze haar vrijheid bewust aanvaardt. Wat men zou kunnen formuleren als: *Er is nooit een excuus*, want we hebben gezien dat het bewustzijn dat als een speelbal heen en weer wordt geslingerd, een bewustzijn was dat zich verontschuldigde voor zijn feitelijke bestaan. Maar we moeten weten dat het feitelijke bestaan op dit punt geen enkele rol speelt. Zeker, het is aan het feitelijke bestaan toe te schrijven dat ik in deze oorlog ben geworpen. Maar hoe die oorlog voor mij zal uitpakken, het gezicht dat hij me zal laten zien, wat ik zelf *in* die oorlog en *voor* die oorlog zal zijn, daarin zal ik vrij zijn en ik ben er verantwoordelijk voor. Daar zit iets ondraaglijks in waarover we ons toch niet kunnen beklagen want het

is ook ongrijpbaar: de verplichting *op me te nemen* wat me overkomt. Uit deze gedachte is waarschijnlijk het religieuze begrip van de door de Hemel gezonden *beproeving* ontstaan. Maar door ieder excuus af te wijzen en mijn vrijheid bewust te aanvaarden, integreer ik die vrijheid. Het gaat er uiteraard niet alleen om te *erkennen* dat er geen enkel excuus is, het gaat er ook om te *willen* dat dat zo is. Al mijn laagheden, al mijn stommiteiten, al mijn leugens, alles komt voor mijn eigen rekening, we kunnen niet zeggen, zoals de heiligen zeggen: 'Het is te veel, Heer, het is te veel.' Niets is ooit te veel. Want precies op het moment dat ik het opgeef, dat ik onder de plak kom te zitten van het lichaam, dat ik tijdens fysieke pijnen beken wat ik wilde achterhouden, komt mijn besluit te bekennen voort uit me zelf, uit het vrije bewustzijn van mijn pijn. (*Carnets,* 144)

We zien dat Sartre probeert de filosofische theorieën die hij aan het ontwikkelen is te relateren aan concrete situaties om deze vervolgens te betrekken op zichzelf, zijn eigen positie, zijn eigen houding.

Dat geldt ook voor zijn opvattingen over literatuur. De kritiek of de waardering die hij uitspreekt met betrekking tot klassieke auteurs of tijdgenoten, geeft vooral een beeld van de problemen waar Sartre zelf mee worstelt. Een voorbeeld moge dit duidelijk maken. In *Barnabooth* van Valery Larbaud vindt hij iets terug van zijn eigen streven dat hij zelfs niet bij Gide aantreft, en dat opnieuw in verband staat met zijn zoeken naar authenticiteit: het idee dat de dingen een *betekenis* hebben. Deze betekenis maakt zich los van het kunstwerk door de werkzaamheid van de schrijver, door wat deze bewust of onbewust aan de beschreven werkelijkheid toevoegt. Daarbij komt het aan op een juiste keuze van woorden en de juiste formulering. Als een semioticus avant la lettre gaat Sartre ervan uit dat een tekst een verzameling tekens is, dat de door middel van woorden opgeroepen beelden, begrepen als tekens, opgemerkt, ontraadseld en geduid moeten worden wil het beoogde effect optreden en een juiste interpretatie mogelijk worden. Hoewel Larbaud hier ten dele in slaagde, wil Sartre tot het uiterste gaan in zijn verlangen 'de geheime glimlach van de dingen, de uitstraling van het waargenomene zelf' weer te geven. De betekenis van de dingen krijgt echter nog een extra dimensie doordat zij deel uitmaken van een groter geheel dat samenhangt met de beschaving, de cultuur waarin zij functioneren. Dat wil zeggen: de woorden, de beelden, de objecten worden niet zomaar willekeurig gekozen, maar verraden behalve de intentie van de schrijver ook zijn ideologie. Dit gebeurt bij Sartre zo nadrukkelijk dat zowel in *La nausée* als in *Le mur* naast het *verhaal* een sterk accent blijft liggen op het *betoog.* Sartre krijgt daarom al snel het verwijt te horen dat het hem ontbreekt aan verbeelding, en dat hij eigenlijk geen romancier is maar veel meer een filosoof. Soms brengt het hem bijna tot razernij dat hij geen dichter is, maar muurvast zit aan het proza:

Sartre en Daniël Cohn-Bendit.

Ik zou in staat willen zijn van die fonkelende, absurde dingen te maken, gedichten, die lijken op een scheepje in een fles en die zijn als de eeuwigheid van een enkel ogenblik. Maar er zit een soort knoop binnenin me, een heimelijke schroom, een te lang eigengemaakt cynisme, en ook een ontbreken van genade; mijn gevoelens hebben hun taal niet gevonden, ik voel ze, steek een voorzichtige vinger uit en zodra ik ze aanraak, zet ik ze om in proza. De woordkeus verraadt me. Als ik begin, als ik een poëtische zin vind, is er een woord ingeslopen dat hem stuk maakt, een te puntig, te concies woord: de beweging van de zin is retorisch, hij rolt verder - en als ik hem tot staan wil brengen, dan is hij daar, sonoor, protserig, in een onaantastbare starheid. Ik weet niet wat de remedie zou zijn. Misschien regelmatige ritmen als steunpunt nemen. Of eigenlijk weet ik het maar al te goed: ik zou moeten zwijgen. Dit alles

overdenk ik terwijl ik de gedichten lees - ik weet niet van wie, van Aragon misschien - die ik hier overschrijf omdat ze mooi zijn en omdat ik zulke gedichten zou willen maken: - bij nader inzien schrijf ik ze niet over, ze irriteren me op dit moment, ze zijn niet zuiver. Deze twee regels die, schijnt het, uit een liedje komen, bevallen me beter:

Y a des cailloux sur toutes les routes,
Sur toutes les routes y a du chagrin...

(Er liggen kiezels op alle wegen,
Op alle wegen ligt verdriet... (*Carnets*, 381))

Behalve over literatuur denkt Sartre veel na over zichzelf en zijn relatie tot anderen. Ook daar speelt het met de Heidegger-periode verbonden probleem van de authenticiteit een rol. Sartre wilde *authentieker* worden, dat wil zeggen zich bewust van zijn vrijheid en die vrijheid willend. ‘Als ik iets voel dan weet ik al dat ik het voel.’ Hij verwijt zichzelf dat hij precies kan raden wat anderen voelen, hij kan het verklaren en opschrijven, maar het zelf voelen, nee. Op die manier lijkt het alsof hij gevoelig is, terwijl hij in werkelijkheid een ‘buitenstaander’ blijft. ‘Ik ben op de drempel van het land van beloften blijven staan. Maar ik geef aan hoe anderen er kunnen komen. Ik wijs ze de weg.’ Toch neemt Sartre hier voor zichzelf geen genoegen mee; hij wil zelf ervaren, of het nu pijn of vreugde is, zelf het zijn-in-de-wereld ondergaan. Wat hem opvalt bij de mensen is dat ze er meesters in zijn zich voor hun angsten af te sluiten, met name ten aanzien van de angst voor de dood. Ze trachten deze te verhullen door alles uit de weg te gaan wat risico inhoudt, een neiging die vooral in verband met de oorlogssituatie weer eens aan het licht treedt. Mensen zijn volgens Sartre niet bang voor de dood, maar voor het sterven, het lijden dat ermee gepaard gaat. Pas als je erin slaagt de angst te overwinnen ben je werkelijk *vrij*, in de meest absolute zin.

Dezelfde authenticiteit die hij in zijn houding tegenover het leven, de wereld zoekt, probeert hij in zijn relatie met de dingen, met vrouwen en vrienden te bereiken. Sartre verzet zich hierbij tegen de neiging mensen, dingen te willen bezitten, erover te willen beschikken, ze in het uiterste geval te willen vernietigen. Dat komt doordat wij in de bestaande sociale context het bezit een heilig karakter toekennen. Dat heilige karakter wordt duidelijker als we teruggaan tot de periode waarin het de gewoonte was doden met hun eigen bezittingen te begraven, met als meest wrede vorm het meeverbranden van de als bezit beschouwde vrouw, de achterblijvende weduwe. Bezit geeft de mensen het idee verbonden te zijn met de wereld, een verbinding die hij het liefst tot in de dood zouden voortzetten. Hoewel Sartre het streven naar bezit, naar toeëigening van anderen respecteert omdat hij het als oen essentieel structureel gegeven van de mens beschouwt, probeert hij zelf een andere houding aan te nemen. Het volgende fragment is daar een amusant voorbeeld van:

Gisteren heb ik geprobeerd te laten zien dat gevoel voor toeëigening een essentiële structuur van de mens is. Dit overigens los van enige politieke theorie, want je kunt desondanks heel goed socialist of communist zijn. Maar als ik gelijk had, hoe valt dan te verklaren dat ik die deze regels schrijf geen enkel gevoel voor bezit heb. En bovenal, heb ik dat inderdaad niet?

Het gemakkelijkst valt vast te stellen dat ik geen gevoel heb voor eigendom bij anderen. Ik zou heel goed een van de plunderaars kunnen zijn die ik in de voorgaande cahiers noem, als in het plunderen *zelf* niet iets door en door laags zat dat met het gewijde karakter van de eigendom niets te maken heeft. Elders heb ik

genoteerd dat ik zonder enig gewetensbezwaar een brief kon openmaken die niet voor mij was bestemd. Hoe vaak heb ik niet persoonlijke papieren doorgebladerd die men zorgvuldig had verstopt en die ik had ontdekt. En verder heb ik vroeger vaak gestolen. Zo nodig zou ik weer stelen. Drie jaar geleden, op het Gare du Nord, had ik geen geld meer om een detective te kopen en zonder gewetensbezwaar heb ik er een uit een krantenkiosk gestolen. Ik leen heel vaak geld van mensen en dat ik het teruggeef - ik geef het altijd terug en op tijd - is vanwege het *bewustzijn* van de ander, niet vanwege zijn eigendomsrecht, ik zou niet willen dat men *denkt* dat ik een onfatsoenlijke bietser ben. Maar het zou me niets kunnen schelen het te *zijn*. Als iemand van wie ik houd aan een voorwerp is gehecht, zal ik er voorzichtig mee zijn. Maar alleen omdat ik me heel sterk voorstel hoe droevig het mijn vriend te moede zou zijn als hij het voorwerp kapot aantrof. Ook in dat geval gaat het om het bewustzijn, niet om eigendom.

Zelf heb ik inderdaad nooit graag veel geld willen hebben. Net iets meer dan ik heb zou voldoende voor me zijn. Heel eenvoudig omdat ik het geld dat ik heb over de balk gooi. Ik weet het niet zo aan te pakken dat ik mijn bezit over de hele maand verdeel. Omstreeks de 20ste, ongeacht mijn behoeften en ongeacht het bedrag waarover ik beschikte, ben ik erdoorheen en leen ik. Dat ik daar voor de oorlog genoeg van begon te krijgen kwam eerder doordat ik steeds angstig al mijn vrienden langs moest gaan om geld voor mijn eten van de volgende dag bij elkaar te krijgen dan doordat ik er niet in slaagde ‘eigen geld’ te hebben. Als ik bankbiljetten, geldstukken in mijn zak heb, geeft dat me een soort vertrouwen, het geeft me het gevoel dat *ik er ben*, maar dat genoegen duurt eerlijk gezegd niet erg lang, het geld verdwijnt als sneeuw voor de zon en als er wat overblijft krijg ik er een afkeer van. Ik moet uitgeven. Niet om iets te *kopen* maar om die monetaire energie vrij te maken, in zekere zin om me van die energie te ontdoen en haar als een handgranaat ver weg te slingeren. Geld heeft een bepaald soort vergankelijkheid die ik leuk vind; ik vind het leuk het door mijn handen te zien gaan en het in het niets te zien verdwijnen. Maar het moet niet worden vervangen door een of ander stevig en comfortabel voorwerp dat door zijn permanentie nog zwaarder zou drukken dan geld. Het moet in ongrijpbaar vuurwerk wegstromen. In een *avond uit* bijvoorbeeld. Naar een of andere dancing gaan, daar de bloemetjes buiten zetten, in taxi's rondrijden, enz., enz., kortom van het geld moet alleen een herinnering overblijven - soms *minder* dan een herinnering. Meestal heb ik op de avond van de dag dat ik mijn salaris ontvang er al een derde van uitgegeven. Ik houd het trouwens nooit bij, wat ik uitgeef, tenminste de eerste dagen niet. Geld moet alleen maar het verlengstuk van mijn handelingen zijn, ik moet geld uitgeven zoals ik ademhaal, het moet uitsluitend een beeld geven van de doeltreffendheid van mijn handelingen. Na verloop van een paar dagen ben ik verbijsterd omdat ik niets meer overheb en ik opnieuw moeizaam moet gaan rekenen. (*Carnets*, 296-297)

Sartre en Klaus Croissant.

Sartre ziet in de verschillende manieren van bezitten de oorsprong van de weelde, want weelde schuilt niet in het aantal of de hoedanigheid van de voorwerpen die men bezit, maar in een zo diep, geheim en intiem mogelijke verhouding tussen de bezitter en het voorwerp dat bezeten wordt: het ding moet niet alleen uiterst zeldzaam zijn, het moet bij degeen die het bezit

tot leven gekomen zijn en heel speciaal voor hem zijn gaan bestaan. De enige persoonlijke bezittingen van Sartre zijn daartegenover slechts een pijp en een vulpen, die hij ook nog geregeld verliest. 'Ik raak er niet aan gehecht, ze leven bij mij in ballingschap, in een sfeer die nauwelijks intiemer is dan het kille licht dat ze bescheen toen ze in de etalage van de winkel keurig naast hun broertjes lagen.' (blz. 300) Diezelfde nonchalance vertoont hij ten aanzien van zijn kleding. Al heeft hij dan zelf geen behoefte aan persoonlijke bezittingen, hij vindt het wel leuk ze anderen te bezorgen, bijvoorbeeld door een vriendin iets cadeau te doen. Hij verklaart zijn afwezigheid van bezitsgevoel door te wijzen op zijn opvoeding. Het geld dat regelmatig bij het gezin binnenkwam, dat hij later als leraar verdiende, gaf hem nooit het gevoel dat het een betaling voor arbeid was.

Maar om de werkelijke verklaring te vinden moet ik ondanks alles tot dat zijn-in-de-wereld komen dat bij mij zoals bij ieder mens zijn historische situatie opheft naar de eenzaamheid. Allereerst wil ik geen bezit hebben, uit metafysische trots. Ik ben mezelf genoeg, in de nietigende eenzaamheid van het voor-zich. Ik zou geen enkele troost vinden in die gesubstantieerde substituten van mezelf. Alleen in vrijheid voel ik me op mijn gemak, ik ben waarlijk een van trots dronken en door en door doorzichtig niets. Dat lost echter het metafysisch probleem niet op, want, trots of niet, ik ben een *gemis* en ik mis juist *wereld*. Het is dan ook de wereld die ik wil bezitten. Maar zonder symbolisch substituut. Dat is eveneens een kwestie van trots: ik zou er geen genoegen mee nemen de wereld *gepersonifieerd* in dit of dat voorwerp te bezitten. Ik, individu, sta tegenover de totaliteit van de wereld en die totaliteit wil ik bezitten. Maar dat bezitten is van een bijzondere soort: ik wil de wereld bezitten in de vorm van *kennis*. Het is mijn ambitie de wereld in mijn eentje te kennen, niet in haar details (wetenschap) maar als totaliteit (metafysica). En kennis heeft voor mij een magische betekenis van toeëigening. Kennen is zich toeëigenen, precies zoals, voor de primitieve mens, de geheime naam van iemand kennen betekent zich die persoon toeëigenen en hem tot slaaf maken. Dat bezitten bestaat wezenlijk in het vangen van de betekenis van de wereld door middel van zinnen. Maar daarvoor is de metafysica niet voldoende; ook de kunst is nodig, want de zin die vangt bevredigt me alleen indien ze zelf object is, dat wil zeggen indien de betekenis van de wereld er niet in haar conceptuele naaktheid doorschijnt maar via een materie. De betekenis moet worden gevangen met behulp van iets dat vangt en dat is de esthetische zin, object door mij gecreëerd en alleen voor zichzelf bestaand. Bovendien wordt mijn verlangen de dingen te bezitten gemaskeerd en afgeremd door een ingewikkelder verlangen dat de moeite waard zou zijn afzonderlijk te worden beschreven, namelijk mijn verlangen een ander te bezitten. En het bezit is in dit geval van een heel andere aard, maar het staat vast, lijkt me, dat men niet tegelijk de beide verlangens kan koesteren, het verlangen de dingen te bezitten en het verlangen de mensen te bezitten. In mijn ogen is de wereld meer één en meer eenvormig dan in de ogen van velen. Ze kent niet de lauwe overschaduwde holten, de beschutte wijkplaatsen die de voorwerpen zijn die men bezit. En in bepaald opzicht ben ik meer aan mijn lot overgelaten tegenover de wereld en meer alleen. En in een ander opzicht, van grotere trots vervuld, veroverend. Metafysica is dus toeëigeningsverlangen. (*Carnets*, 306)

Waar Sartre wel behoefte aan heeft is 'bemind te worden', een verlangen dat reeds uit zijn jeugd stamt. Aanvankelijk is hij er echter allerminst zeker van dat hij bij vrouwen in de smaak zal vallen. Rond zijn twintigste komt hij tot het tragische besef dat hij lelijk is. Dat probleem kun je volgens hem alleen omzeilen door ervoor te zorgen dat je je steeds in het gezelschap van mooie vrouwen bevindt. Maar Sartre

weet zijn fantasieën en verlangens nog een andere richting te geven. Kun je niet door je uiterlijk behagen, dan doe je het met woorden. Hij zoekt het daarom opnieuw in de overeenstemming tussen kunst en liefde. ‘Schrijven was de betekenis van de dingen vatten en zo goed mogelijk weergeven. En verleiden was hetzelfde, heel gewoon.’ (blz. 326) Na de nodige perioden van zwaarmoedigheid vindt hij in Parijs dan toch de vrienden en vriendinnen die hij zocht, mensen die hij deelgenoot kon maken van zijn genegenheid, zijn persoonlijke waarden, gedachten, voorkeuren. Toch blijft hij ook in zijn vriendschapsrelaties een typische individualist met een sterke vrijheidsdrang. Het gepraat van anderen, grote gezelschappen, benauwen hem; hij luistert nauwelijks, beweegt zich op zijn stoel heen en weer tot het verhaal eindelijk is afgelopen. Sartre moet het hebben van zijn eigen inbreng. Hij wil zelf praten, schitteren, geestelijke autoriteit over het gezelschap uitoefenen. Dat lukt hem ten slotte het best bij vrouwen:

Fotomontage van Ruth Francken.

Kortom, heb ik eigenlijk ooit van een man van mijn eigen leeftijd gehouden - behalve dan van Nizan vroeger? Ik geloof het niet. Er ook naar verlangd dat een man van mij hield. In vriendschap behoudt het bewustzijn van verschillende mensen een stevigheid, een vrijheid die ik bijzonder sober vond, ik had er geen behoefte aan me aan het bewustzijn van die verschillende mensen over te geven (niet dat ik de lucidîteit van hun oordeel vreesde, maar het waren eerder mooie uit marmer gehouwen vrouwen die mijn begeerte niet wekten. Ik werd uitsluitend aangetrokken door de troebele bezwijming en de vrijwillige slavernij van het verliefde bewustzijn. Kortom, de ene helft van de mensheid bestaat voor mij nauwelijks. De andere helft - ja, ik moet het wel zeggen, de andere helft is mijn enige, mijn voortdurende zorg. Alleen in het gezelschap van vrouwen voel ik me prettig, alleen voor vrouwen voel ik achting, tederheid, vriendschap. Ik zou geen stap verzetten om Faulkner te ontmoeten, maar ik zou bereid zijn een lange reis te ondernemen om met Rosamond Lehmann kennis te maken. Om met Bost te spreken: ‘Op mijn knieën zou ik ernaartoe kruipen!’ Ik schaam me dat ik dat allemaal opschrijf want het heeft in de verte iets weg van het liedje dat Tino Rossi zingt, *J'aime les femmes à la folie*, maar het feit ligt er. In het begin had je kunnen denken dat deze hartstocht die niet - of nauwelijks - selectief te werk gaat, bij een heel jonge man voortkwam uit een puberaal romantisch gevoel. Maar ik word binnenkort vijfendertig, al jaren ben ik omringd door tal van vrouwen en ik wil steeds weer andere leren kennen, of kortgeleden wilde ik dat nog, nu is dat afgelopen. Terwijl ik me in het gezelschap van mannen

stierlijk verveel, gebeurt het uiterst zelden dat ik me in gezelschap van vrouwen niet vermaak. Liever spreek ik met een vrouw over de onbenulligste dingen dan met Aron over filosofie. Die onbenullige dingen bestaan voor mij en onverschillig welke vrouw, zelfs de domste, praat erover zoals ik er zelf graag over praat; ik kan met vrouwen *opschieten*. Ik houd van de manier waarop ze praten, de dingen zeggen en zien, ik houd van de manier waarop ze denken, ik houd van de onderwerpen waarover ze denken. Heel lang heb ik gemeend dat ik de achting die ik hun toedroeg het best onder woorden kon brengen door te verklaren dat ze de gelijken van de mannen waren en door gelijke rechten voor hen op te eisen. Tegelijker-

tijd weigerde ik aan te nemen dat er enig radicaal verschil tussen de geslachten bestond en ik schreef de ondergeschikte verschillen toe aan de opvoeding en aan de samenleving. Maar daarmee bewees ik hun zaak een slechte dienst. Dat ze dezelfde rechten moeten hebben als wij lijdt geen enkele twijfel. Maar het is me een fraai compliment als je tegen hen zegt dat zede 'gelijken' van de man zijn en hun verzekert dat ze er zonder hun nederige maatschappelijke positie beslist in zouden slagen even goed te denken als wij. De dwaasheid, die Auguste Comte met zoveel verve heeft begaan, was dat de vrouwen edelmoedig gevoeligheid werd toegewezen. Alsof dat iets betekende. Alsof er een menselijke eigenschap kon bestaan die gevoeligheid heette en waarmee sommige vertegenwoordigers van de soort in ruimere mate begiftigd zouden zijn dan de andere. Alsof iedere menselijke-existentie niet in totaliteit bij alles wat ze doet bestond. De hele kwestie moet opnieuw worden bekeken. Maar men zal het probleem zeker niet oplossen door in goed rationalistische Kantiaanse trant te beweren dat de geslachten gelijk zijn; dat begrip gelijheid betekent niets en ik sloeg de plank volledig mis. (*Carnets*, 340-342)

In tegenstelling tot de voorspellingen die hem in zijn jeugd gedaan werden, ontwikkelt Sartre zich tot een man die zich bij vrouwen zeer geliefd weet te maken, waardoor het hem uiteindelijk lukt de onprettige gevoelens omtrent zijn lelijkheid te overwinnen.

29 Februari

Ik weet niet of ik, enige tijd, niet het gezelschap van vrouwen heb gezocht om me van de last van mijn lelijkheid te ontdoen. Wanneer ik naar ze keek, met ze praatte, mijn best deed op hun gezicht een opgewekte en gelukkige uitdrukking tevoorschijn te brengen, verloor ik me in hen en vergat mezelf. Zoiets moet er wel in zitten want in dezelfde tijd (tussen mijn 20ste en 25ste ongeveer) voelde ik, zodra ik samen was met een lelijke of onelegante vrouw, heel scherp en met cynisme wat voor paar we vormden. Ik redde haar niet, integendeel, en het geheel was even lelijk als de delen. Ik haatte ons dan genadeloos. Ik had daarentegen het gevoel - geheel ten onrechte - dat een omgeving van mooie vrouwen mij wel redde, dat in de combinatie die we dan vormden schoonheid het overheersende element was. Als ik onder woorden wil brengen wat ik toen ervoer, moet ik, geloof ik, zeggen dat ik beslist geen ander gezicht had willen hebben, maar ik zou gewenst hebben dat schoonheid zich, als een effectieve genade, juist over dat gezicht legde.

Een belangrijke plaats in de *Carnets* wordt ingenomen door de beschrijving van het dagelijks leven in het leger. De oorlog laat op zich wachten, er heerst een nerveuze spanning en iedereen denkt dat het zo'n vaart niet zal lopen. Sartre probeert na te gaan hoe na het aanvankelijk optimisme en de hoop op het uitblijven van een conflict de zaak ten slotte toch uit de hand is gelopen. In 38 had de bourgeoisie dank zij de akkoorden van München een oorlog weten te voorkomen, omdat zij meende hiermee het communisme in de kaart te spelen. In 39, na het Duits-Russische non-agressiepact, juichte zij deze toe omdat men hiermee een argument in handen kreeg zowel tegen de nazistische als tegen de communistische ideologie te kunnen optreden. Sartre concludeert: in 38 had de oorlog een (links) revolutionair karakter kunnen hebben, in 1940 is het meer een (rechtse) contra-revolutie. Daarnaast wijt hij de oorlog aan de onevenwichtige economische verhoudingen binnen Europa. Geleidelijk komt hij tot het inzicht dat ook dit conflict, evenals in 1914, op een uitputtingsslag zal uitdraaien. Sartre probeert voorlopig met deze gedachte te leven door zich erboven te plaatsen, de werkelijkheid zoveel mogelijk aan zich te onderwerpen. Dat betekent dat hij vertrouwd moet zien te raken met de omgeving,

met de hele legerorganisatie. Hij wil zich vooral niet door de situatie laten meeslepen, maar gewoon zijn eigen gang blijven gaan. Een van zijn kameraden noemt hem zelfs een 'profiteur van de oorlog'. Sartre doet echter niets anders dan wat hij altijd en overal doet: schrijven.

In het contact met zijn lotgenoten blijkt echter iedereen zo zijn eigenaardigheden te hebben. Dit overbrugt de intellectuele afstand. Juist als Sartre zich op zijn omgeving concentreert krijgen zijn notities een ongekende levendigheid, ook omdat de schrijver op die momenten het al te serieuze een beetje loslaat. Zo weet hij een aantal levendige en vaak humoristische portretten neer te zetten en krijgt hij via de ander tegelijkertijd een scherper beeld van zichzelf.

Het saaie, kleurloze leven wordt slechts onderbroken door overplaatsingen en perioden van verlof. Deze verstoren echter meteen weer het voorzichtig opgebouwde evenwicht. Van dit heen en weer geslingerd worden tussen het militaire en het burgerleven getuigt het bijzonder sfeervolle en melancholieke verslag van een eerste terugkeer naar Parijs sinds zijn verblijf in de Elzas:

16 Februari (1940)

Terug van verlof. Ik heb dit cahier tijdens mijn verlof in Parijs niet aangeraakt en dat is juist geweest. In wezen hoorde alles wat ik daar heb beleefd er niet in thuis. Dit is een oorlogsdagboek en alleen als zodanig heeft het zin. En bovendien wilde ik me overgeven aan het leven zonder te denken. Of liever zonder mijn gedachten meteen af te grenzen en vast te leggen, zonder te weten wat ik dacht. Toch zal ik hier noteren wat van belang kan zijn gezien vanuit 'het zijn-in-de-oorlog', want het verlof is, hoe dan ook, een episode uit de oorlog. Ik wil meteen zeggen dat ik het heerlijk heb gehad. Alles was perfect. Verloren tijd is er niet geweest. Beter kan het niet, denk ik. Ik heb Casto en T. gezien, ben geen moment alleen geweest maar in Brumath en in Morsbronn had ik genoeg van de eenzaamheid geproefd om de gelukkigheid van het met zijn tweeën zijn te verdienen. De mensen hebben me niet teleurgesteld, in tegendeel. Er heeft zich zelfs een gelukkige verrassing voorgedaan - die tot mijn privéleven behoort. Maar na met nadruk te hebben vastgesteld dat dit verlof perfect is geweest, moet ik toch zeggen dat het in geen enkel opzicht leek op wat ik me had voorgesteld, met name Vrijdag 2. Het was niet *kostbaar*. En dat had in de eerste plaats te maken met de aard van de tijd die daar net als hier tijd was van dertien in een dozijn. Het is niet anders. Er is maar een tijd, de tijd van het Bestaan.

Het feit dat ik meteen bij mijn aankomst al die tien dagen onderging als een periode waaraan onherroepelijk een einde zou komen, als zijn tien-dagen, bracht daar absoluut geen verandering in. Het komt doordat Parijs me, vooral in het begin, alledaags voorkwam. Van de oorlog merkte ik nauwelijks iets. In de straten, misschien, 's avonds. Maar in de zorgvuldig gekozen plaatsen waar we met Castor naar toe gingen, had de oorlog bijna niets ontregeld. Al mijn gewoonten kwamen, of ik dat wilde of niet, terug en ik voelde me gesettled. De vijf maanden in de Elzas die ik net achter de rug had, leken me een droom. Omstreeks het midden van mijn verlof begon het me op te vallen hoeveel invaliden en oude mannen er waren en opeens onderging ik Parijs als een bloedeloze stad die door

een aderlating van al haar mannen was ontdaan. De treurigheid van de avonden, vooral, miste haar uitwerking op me niet. Montmartre was uitgestorven en desolaat. In de bedriegelijke duisternis kreeg de place St-Charles voor mij opeens de lugubere grandeur die een kruising van autowegen in de banlieue heeft. Als ik de rue Pigalle afliep zag ik zo hier en daar door de gordijnen, als halfdoorschijnende spleten, de zieltogende lichtgoed van de dancings. Ik wist dat de jazzcafés niets meer voorstelden en door een opmerking van T. begreep ik nog beter dat ze op sterven na dood waren: ‘Laten we maar niet naar Le Chantilly gaan, daar is het zo koud.’ Er hing trouwens iets in de lucht dat nog subtieler was en dat Castor me haarscherp duidelijk maakte: het was een stad van mensen zonder toekomst. ‘Een soort gezinsleven,’ zei ze. Wat de mensen, in Vredestijd, inderdaad op plezierige wijze van elkaar scheidde, is dat elke man en elke vrouw een deur leken die openstond naar buiten, naar een onbekende toekomst. Elk leefde in afwachting van iets wat ik niet kende en wat gedeeltelijk van hem afhing en die onbekende toekomst sneed hem van me af, niet het balkon van de bus of het stuk trottoir, dat ons juist bij elkaar bracht in het heden. Dat is allemaal weg: de meeste mensen die ik heb gezien, in de cafés, op straat, in de dancings, zien er heel gewoon uit, praten niet over de oorlog en hebben zelfs plezier, zo nu en dan. Toch weet ik dat hun lot is stilgezet zoals het lot van de doden; ze wachten nergens meer op behalve op het einde van de oorlog, dat niet van hen afhankelijk is. Intussen houden ze zich bezig zo goed en zo kwaad als het gaat; ze laten de oorlog over zich heen gaan en houden zich gedekt. Ja, Parijs deed me denken aan een familiegraf en dat droeg er ook niet weinig toe bij mijn verlof het ‘kostbare’ te ontnemen. De stad waarnaar ik zo had terugverlangd, was of volkomen alledaags, ik beschikte zelfs niet meer over de nodige distantie om te voelen dat ik weer terug was - of ik zag haar opeens aan mijn voeten liggen maar het was een armoedige, dode stad - van een naargeestige armoede. En die armoede was zodanig dat de twee enige duidelijke indrukken die ik aan Parijs ontleende volkomen tegengesteld waren aan de indrukken die ik verwachtte: ik stelde me voor dat ik me verloren zou voelen in een enorme, onbekende en stampvolle stad zoals me dat is gebeurd in Berlijn, in Londen, in Napels. Het tegenovergestelde gebeurde: een van de laatste avonden was Castor even een café aan de Champs-Elysées ingegaan, Le Rond-Point, en ik wachtte buiten op haar, onder de bekoring van de nieuwe, gedempte discretie waardoor de cafés 's avonds iets verbodens krijgen en op bordelen gaan lijken, onder de bekoring van een hemel die er eindeloos over deed om donker te worden en van een paar edelstenen aan de lantaarns die schitterden zonder licht te verspreiden, onder de bekoring van een duisternis die blauw was en vol gefluister en die aan de zomer deed denken. En plotseling maakte zich een soort vreugde van me meester bij de gedachte dat ik, levend, me in die schitterende, dode stad bevond, dat ik levend was juist omdat ik de stad niet toebehoorde, omdat mijn lotsbestemming zich elders afspeelde en dat ik, voor zover ik de oorlog *voerde*, toch mijn lot in eigen hand had. Op dat moment voelde ik me als een reiziger die zich zelf even aan een stad uitleent en op wie elders iets wacht. En het was zeker wrang, omdat ik spoedig zou weggaan van degenen van wie ik het meest hield en voor wie, juist die dag, mijn liefde schrijnender was dan ooit. Maar het was een werkelijke opluchting veroorzaakt door trots dat ik, middenin die bitterheid, er niet in gevangen zat. Ik kan die sensatie alleen maar vergelijken met wat Castor en ik voelden toen we oog in oog stonden met schitterende, door doden bevolkte steden in Griekenland of Marokko. In Sparta bij voorbeeld, bij het zien van de Griekse jeugd die een aperitief dronk in het populairste café van de stad, in Fez in de soeks. We waren, bijna, zo gefascineerd

dat we ons erin onderdompelden en toch opgelucht, zorgeloos omdat we van elders kwamen.

Sartre in Wenen, 1952.

Een andere keer, met T., in Le Jockey, had ik een soortgelijke sensatie maar minder zuiver. Mijn liefde voor T. was heel sterk en zij scheen van mij te houden. En er waren nog andere, heel jonge paren (de jongens kwamen waarschijnlijk niet voor mobilisatie in aanmerking) die ook erg verliefd leken. En ik voelde dat ik, of ik wilde of niet, aan die liefde ontsnapte omdat ik weg zou gaan. Zij waren alleen maar verliefd. En mijn liefde was sterker dan de hunne, misschien, maar ik was alleen, ik kon me maar oppervlakkig aan die liefde geven omdat ik weer weg moest. Afgezien van die twee korte ogenblikken heb ik geleefd zoals vroeger, gelukkig, zonder twijfel, tevreden, iedere seconde was interessant maar de uniciteit waarop ik hoopte deed zich niet voor, ik ben bepaald niet in de wieg gelegd voor unieke emoties.

Wat ik ook heb geleerd en wat ik hier noteer zonder het verder uit te werken: in de oorlog is het veel gemakkelijker netjes authentiek te leven dan in vredestijd. (*Carnets*, 240-242)

In de *Carnets* durft Sartre voor het eerst openlijk over zichzelf te schrijven. Daarvoor was hij slechts geïnteresseerd in ideeën, in de wereld, in het doen en laten van andere mensen. Bovendien vond hij zijn eigen bestaan te alledaags om daar uitgebreid, van dag tot dag, aandacht aan te besteden. Intieme dagboeken beschrijven volgens hem slechts het verleden, terwijl de mens in het heden leeft en zich uitsluitend op de toekomst dient te richten. Pas door de oorlog, het lezen van *L'âge d'homme* van Michel Leiris en zijn kennismaking met nieuwe disciplines als fenomenologie, psychoanalyse en sociologie verandert zijn onverschilligheid in belangstelling voor het unieke dat hij zelf vertegenwoordigt. Eenmaal aan een dagboek begonnen, wil hij er ook meteen een zo volledig mogelijk portret van maken. Sartre voelt dat hij niet alleen getuige is van een historisch belangrijke periode, maar dat hij ook persoonlijk grote veranderingen doormaakt. Hij vergelijkt zichzelf in dit verband met een slang die zijn oude huid aflegt en daaruit als nieuw en herboren te voorschijn treedt. Het onmiddellijke verslag in de vorm van een dagboek is voor hem op dat moment de enige en meest adequate manier om te voorkomen dat deze

indrukken voorgoed verloren zouden gaan. Sartre heeft dit goed voorvoeld. Toch beschikte de tijd op tragische wijze anders. Na het zo rustige begin van de oorlog volgde een reeks uiterst woelige jaren als gevolg waarvan slechts een klein deel van zijn uitvoerige dagboeken behouden bleef.

(Alle vertaalde fragmenten zijn van de hand van Marianne Kuik en Frans de Haan. De volledige vertaling verschijnt onder de titel *Schemeroorlog* in 1985 bij De Arbeiderspers.)

Stanny Glasius-Wilmering
F. Schmidt Degener 1881-1941
Museumdirecteur en dichter

'Vertaling, Variant en Pastiche' heet het vierde essay over poëzie in S. Vestdijks *Voor en na de explosie* (1960). Het gaat grotendeels over de 55 *Variaties op een bekend thema* (1937) van F. Schmidt Degener. Vestdijk vindt deze bundel met variaties op een sonnet van Valéry

> uniek in de wereldliteratuur, een hommage van de ene dichter aan de andere, een triomf van variërend overzetten, waarin evenveel bezieling als kunstvaardigheid aan de dag treedt, een waar poëtisch universum, en van een geheel eigen structuur.

Twintig jaar eerder had hij Schmidt Degener in een brief al geschreven:

> Waarin u èn Adwaita èn Verwey overtreft, is de hechte bouw van uw twee bundels, - vooral de 'variaties' vind ik een verbluffend virtuoos spel.

Hoe kan een dichter over wie Vestdijk zich in zulke lovende bewoordingen uitlaat, zo in vergetelheid zijn geraakt?

Niet alleen Vestdijk vindt het jaren na Schmidt Degeners dood nog de moeite waard de aandacht te vestigen op diens poëzie. Als eind 1956 een interviewer van De Telegraaf aan W.A.P. Smit vraagt welke schrijver volgens hem ten onrechte is vergeten, antwoordt hij: F. Schmidt Degener, wiens werk hij 'om de enorme eruditie en de bijzonder rijke gedachtenwereld' tot het belangrijkste rekent dat na de oorlog is verschenen.

Smit doelt op de postume publikatie van Schmidt Degeners verzamelde poëtische werk onder de titel *De Poort van Ishtar* (1945). Voor de oorlog had Schmidt Degener particuliere uitgaven, bestemd voor vrienden, laten verzorgen van zijn toneelstuk in versvorm *De Poort van Ishtar* (1937) en de dichtbundels *55 Variaties op een bekend thema* (1937) en *Silvedene* (1939).

G. Knuvelder kan als derde pleitbezorger van Schmidt Degeners poëzie worden beschouwd. Zowel in de eerste als in de vijfde herziene druk van zijn *Handboek tot de Geschiedenis der Nederlandse Letterkunde* wordt Schmidt Degener samen met onder anderen Roland Holst, Bloem, Dèr Mouw en Nijhoff gerekend tot de belangrijkste figuren van de derde generatie 1905-1916. Hij besteedt ruim vijf bladzijden aan hem. In de herziene druk ontleent hij zijn gegevens grotendeels aan de in 1967 gepubliceerde studie *De poëzie van F. Schmidt-Degener* van Anne Marie Musschoot, die het dichtwerk op een nogal personalistische wijze benadert. Ook Musschoots oordeel is trouwens heel positief.

Ondanks deze pleitbezorgers is de belangstelling voor Schmidt Degeners dichtwerk nooit groot geworden. *De Poort van Ishtar* (1945) is nog overal, voor weinig geld, antiquarisch te koop. Ik was duidelijk de eerste die het exemplaar van Musschoots monografie uit de Universiteitsbibliotheek van Amsterdam opensloeg. Kijken we in de drie bekendste poëziebloemlezingen, dan komt Schmidt Degener er bekaaid af. In de *Spiegel der Nederlandse poëzie* van Hans Warren en in *De Nederlandse poëzie van de negentiende en twintigste eeuw in duizend en enige gedichten* van Gerrit Komrij staat van hem maar één gedicht. In de 21ste druk van *Dichters van deze tijd* was Schmidt Degener nog met één gedicht vertegenwoordigd, maar toen

Paul Rodenko in de 22ste druk ruimte moest maken voor de nieuwe generatie, liet hij hem vallen.

Zouden Vestdijk en de andere bewonderaars van Schmidt Degeners poëzie zich vergist hebben?

Zijn leven

Fritz met zijn moeder.

Frits circa 3 jaar.

Jeugd en vriendschap met Leopold

Fritz Schmidt Degener[1.] wordt in 1881 in Rotterdam geboren als eerste kind van Johann Schmidt Degener, koopman van beroep, en Maria Kamerlingh. Hij krijgt vier broers en een zuster. Zij krijgen een gedegen opvoeding. De gymnasiumperiode op het Erasmianum karakteriseert Fritz ruim twintig jaar later als de tijd van 'de zalige schoolbanken'. De vertalingen uit het Frans staan hem duidelijk voor de geest, maar meer nog de contacten met zijn leraar klassieke talen, J.H. Leopold; die zijn 'het beste wat een mensenleven ondervinden kan', getuige het essay 'Herinnering aan Leopold' dat hij in 1926/27, ruim een jaar na Leopolds dood, schrijft.[2.] In 1897 kreeg de gymnasiast, na een langdurige ziekte, van Leopold bijles Latijn. Later nodigde Leopold Fritz geregeld uit hem te bezoeken. 'Die avondbezoeken op zijn kamer begonnen met een los praatje bij de thee, en weldra kwam het gesprek op literatuur die hij mij geleend had.' 'Vertaling [---] dat woord kwam steeds bij hem

terug. Het nut van vertalen stelde hij hoog.' Naast vertalen waren muziek en beeldende kunst geliefde onderwerpen van

gesprek. De gesprekken over muziek werden vaak voorafgegaan door pianospel van Leopold. Over zijn verzen wilde hij nooit spreken, ofschoon iedereen op het Erasmianum wist dat Leopold dichter was. Tegen het eind van Fritz' schoolperiode begon, tegen de zin van de leerling, de filosofie in de conversatie te overheersen, maar dit betekende niet dat het vertalen werd vergeten.

Fritz (links) met zijn broertje Jules.

Leopold was opgetogen toen zijn jonge vriend hem de Nederlandse vertaling overhandigde van *Het handboekje van Epictetus* dat hij hem had geleend.

> Onmiddellijk kwam het plan ener uitgave bij hem op, waarbij dan zijn eigen uittreksels van Marcus Aurelius zouden aansluiten, opzet die een tweetal jaren later (in 1904, SG) verwezenlijkt werd.

Terwijl Fritz' vertaling ongeveer de helft van de 75 bladzijden beslaat, wil hij toch niet als vertaler worden genoemd; vandaar dat Leopold achterin meedeelt:

> Het handboekje van Epictetus is vertaald door een oudleerling van mij, die zich niet genoemd wenscht te zien.

Niet alleen met vertalen houdt de gymnasiast zich in de beginjaren van deze eeuw bezig; hij schrijft ook verhalen en gedichten. Henri Schmidt Degener, de broer die later erg geïnteresseerd blijkt in Fritz' literaire werk, schrijft in Critisch Bulletin XIV dat zijn oudste broer veel van zijn jeugdwerk heeft vernietigd. In de verzen die bewaard zijn gebleven, is de toon van Tachtig onmiskenbaar. Zijn proza wordt overheerst door impressionistische beschrijvingen van taferelen uit vervlogen tijden, vooral de middeleeuwen. De beeldende kunst komt zowel in zijn poëzie als in zijn proza vaak aan de orde; hij schrijft bijvoorbeeld gedichten naar aanleiding van middeleeuwse schilderijen en een verhandeling over de lyriek, epiek en dramatiek in de beeldende kunst. Er is natuurlijk gezocht naar invloed van Leopolds vroege gedichten op Schmidt Degeners jeugdpoëzie, maar die is niet aanwijsbaar.

Leopold wist dat Fritz dichtte. Zijn reactie op het besluit van zijn jeugdige vriend, in 1902, om er niet mee door te gaan, was fel. In een brief aan een collega schrijft Schmidt Degener in 1937:

> Toen ik vertelde dat ik er mee ophield, was dat een schok voor mijn vriend Leopold. Hij zeide: dicht je niet, dan zit er ook niets in. Zat er wat in, dan zou het er uitbarsten.

Het antwoord op de vraag waarom de twintigjarige Fritz zo rigoureus zijn literaire bezigheden staakte, is te vinden in een brief aan Vestdijk, waarschijnlijk uit 1940:

> Het voorbeeld van de Tachtigers was zoo overweldigend - dat er slechts een weg was, er mee ophouden of ondergaan. Twijfel aan hun volstrekte waarde leek voor de jeugd van 1900 absurd.

Daarvoor had hij zich tegenover Jeanne van Schaik-Willing al in negatieve zin uitgelaten over de invloed van de Tachtigers op de Nederlandse literatuur:

> Wat ik geloof - en ik meen dat U dat geloof deelt - dat is dat de schoone reactie van 80 ten slotte in onze taal d.w.z. in de taal der kunstenaars iets krampachtigs heeft nagelaten en dat wij trachten moeten alle herinnering daaraan kwijt te raken.

In het jaar dat Fritz zijn literaire activiteiten beëindigt, 1902 dus, begint hij zijn studie kunstgeschiedenis, in het buitenland, want het vak wordt aan onze eigen universiteiten nog niet onderwezen. Aanvankelijk studeert hij in Berlijn, maar het drilsysteem bevalt hem niet. Hij zet zijn studie voort in Parijs waar hij zich wel op zijn plaats voelt; daar krijgt hij de Franse oriëntatie die hem voortaan zal kenmerken. Zijn vakanties besteedt hij op aandringen van zijn vader aan reizen naar Engeland en Schotland, terwijl hij ook een paar maanden in Dresden, waar een oom woont, studeert.

Vanzelfsprekend worden de ontmoetingen met Leopold schaars. Een sobere briefwisseling houdt tussentijds de band aan. In de ruim twintig brieven en briefkaartjes van Leopold aan zijn jonge vriend en ex-leerling, de meeste geschreven tussen 1903 en 1907, is de toon amicaal; Leopold laat duidelijk merken dat hij graag brieven, maar nog liever bezoek van zijn ‘waarde Schmidt’ ontvangt. In de brieven van 1904 komt de uitgave Epictetus/Marcus Aurelius nogal eens aan de orde. Dat de jonge Schmidt Degener preuts is geweest bij het vertalen van Epictetus' handboekje valt op te maken uit de opmerking: ‘Ook heb ik de twee door jou weggelaten sexueele passages er weer in gezet.’ Leopold schrijft vaak over schilderijen die hij heeft gezien op tentoonstellingen, een enkele keer over een muziekuitvoering, ook wel eens over een wederzijdse kennis, nooit over niet-klassieke literatuur of eigen verzen.[3.]

In zijn ‘Herinnering aan Leopold’ stelt Schmidt Degener vast dat de verwijdering tussen zijn meester en hem begon in de zomer van 1903. Voor de student was het ‘haast ondraaglijk’ zich erbij neer te leggen. Hij zoekt in zijn essay naar Leopolds redenen om de vriendschap niet op de oude voet voort te zetten. In de eerste plaats denkt hij dat Omar Khayyams werk, waarvoor Leopold steeds meer verering kreeg, geleid kan hebben tot een min of meer bewuste vereenzaming. Als andere reden veronderstelt hij dat Leopold alleen geïnteresseerd was in de wijsgerig-esthetische opvoeding van jonge mensen en dat zijn aandacht taande zodra zij waren ‘gevallen in de snel modellerende handen van vak of ambt.’ Eén mogelijke aanleiding noemt hij in zijn essay van 1927 niet, en kan hij ook niet noemen: omdat Schmidt Degener niet wilde bekennen dat hij in zijn jonge jaren verzen had geschreven, kon hij ook

niet het vermoeden uitspreken dat Leopolds teleurstelling over het staken van die dichterlijke activiteit misschien had bijgedragen tot hun vervreemding van elkaar.

Voor het laatst ontmoette hij Leopold bij toeval in de trein. Die 'lang gewenste hernieuwde aanraking', in ongeveer 1919, stelde Schmidt Degener teleur:

> Zijn stem klonk vriendelijk, maar van zijn kant bleef het gesprek een pijnlijk aandoende vormelijkheid - probate verdediging, zoals hij mij jaren her verzekerd had, tegen indringers en nieuwsgierigen.

Schmidt Degener bericht in 1927 zijn broer Henri in verband met zijn 'Herinnering':

> Ik ben uitermate blij dat het opstel verschenen is. Het zat al een tijd op mijn conscientie en het was ten slotte een satisfactie al dat verledene opnieuw in vorm te brengen.

Maar tegenover een vroegere assistente is hij veel openhartiger:

> Om mij te bevrijden van wat ik haast zou kunnen noemen een obsessie, moest het er uit en ik ben blij het op schrift gesteld te hebben. Er is iets wrangs in de heele zaak, maar het heeft niet anders kunnen loopen.

De publikatie van het essay lukt moeizaam. Uiteindelijk plaatst Groot Nederland het in 1927.

Veel wijst erop dat Schmidt Degener het gevoel heeft gehad een ereschuld aan zijn 'meester' te moeten inlossen. Deze indruk wordt in 1937 versterkt omdat hij achterin de privéuitgave van zijn *55 Variaties op een bekend thema* de 'Herinnering aan Leopold' laat afdrukken onder de nieuwe titel: 'Ars poëtica'. De wijziging van de titel is niet goed te begrijpen omdat in het opstel met geen woord gerept wordt over Leopolds of Schmidt Degeners poëzieopvatting. Vermoedelijk heeft Schmidt Degener - zowel door de plaatsing van het essay als de nieuwe titel - tot uitdrukking willen brengen dat hij zijn vroegere leermeester dank is verschuldigd nu zijn eerste dichtbundel, waarin vertalen zo'n grote rol speelt, verschijnt.

Deze opvatting vindt enige steun in een gedicht, in 1941 in Groot Nederland gepubliceerd, waaruit blijkt dat Schmidt Degener Leopold als een, weliswaar onbereikbaar, voorbeeld heeft beschouwd:

Leopold

Sluipt door 'n kier 'n gouden straal
die 't hart zet in 'n wondre schijn?
Of kleurt uw Woord de grauwe taal:
in wereld-zee 'n droppel wijn?

Uw appel, 't voorbeeld, hing het hoogst,
bleef ongeplukt - van rijpheid zwaar,
zwaarder dan heel de appel-oogst:
toen 't viel - trilde de evenaar.

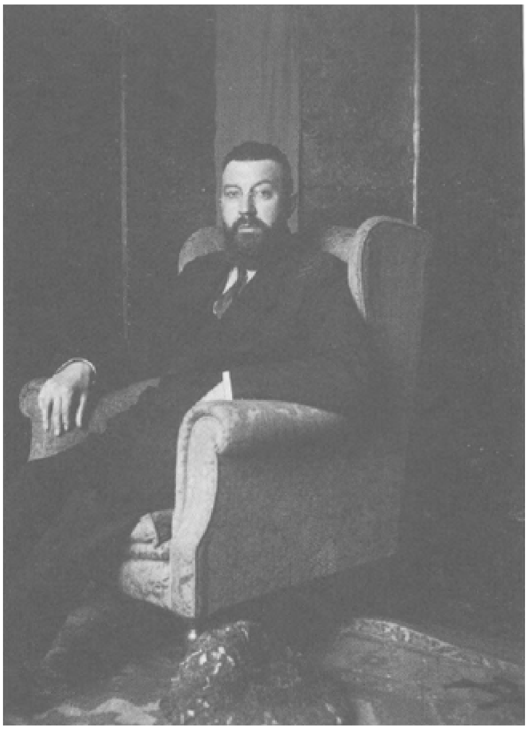
Terug naar de student kunstgeschiedenis in Parijs in de beginjaren van de eeuw. In 1905 werkt hij er al aan zijn dissertatie. Dan krijgt hij bericht dat zijn vader plotseling is gestorven. Hoewel er geen financiële zorgen zijn, breekt hij zijn studie af om naar zijn vaderland terug te keren. Als toeziend voogd voelt hij zich verantwoordelijk voor de geestelijke opvoeding van zijn jongere broers en zuster. Hij probeert in Nederland een baan te krijgen, maar daarin slaagt hij niet onmiddellijk. Daarom schrijft hij enkele kunsthistorische artikelen, die ertoe bijdragen dat hij al in 1908 wordt benoemd tot directeur van het Museum Boymans in Rotterdam. Van promoveren komt het niet meer en daarom is het te begrijpen, dat hij zich in 1932 oprecht verheugd toont, als hem ter gelegenheid van het 300-jarig bestaan van de Universiteit van Amsterdam een eredoctoraat wordt verleend.

Carrière en herleefd dichterschap

In 1908 is de 26-jarige Schmidt Degener dus al museumdirecteur. Met zijn komst ondergaat het overvolle museum, dat weinig bezoekers trok, een metamorfose. Het wordt een jaar gesloten om daarna in lichte ruimten uitsluitend te tonen wat kwaliteit bezit. Schmidt Degener als kunsthistoricus belichten zou veel te ver voeren. Ik vermeld alleen dat hij in zijn vakgebied meer dan honderd publikaties op zijn naam heeft staan[4.], vele over Rembrandt, waarvan er twee zijn opgenomen in de bundel *Phoenix* (1942), die ook in de letterkunde bekendheid heeft gekregen, namelijk: 'Rembrandts Vogel Phoenix' en 'Rembrandt en Vondel'.

De laatste verhandeling heeft nogal wat opschudding veroorzaakt. Kort gezegd komt de kritiek op dit essay erop neer dat Schmidt Degener Vondel verguist en Rembrandt verheerlijkt. De eerste publikatie van 'Rembrandt en Vondel' is in De Gids van 1919. Eind 1918 stuurt de Gidsredactie Schmidt Degener een uitgebreid en enigszins hatelijk commentaar op het ingezonden artikel, waarin hem onder andere wordt voorgesteld wijzigingen ten gunste van Vondel aan te brengen. De museumdirecteur weigert dit pertinent. Hij vindt dat hij Vondel niet tekort heeft gedaan en herhaalt de kern van zijn betoog:

> Ik heb groote vereering voor Vondel, maar Vondel heeft aan Rembrandt een gevaarlijken buurman.



Fritz die nu officieel Frederik - voor intimi Fred - heet, heeft jarenlang een baard gehad. Kort voor zijn huwelijk liet hij deze afscheren.

Frederiks vrouw, de française Suzanne Vadurel.

De Gidsredactie schuift hem ook nog allerlei germanismen in

de schoenen. Misschien dat die beschuldiging een rol heeft gespeeld in Fritz' beslissing, in 1919, om zijn voornaam bij de burgerlijke stand te laten veranderen in Frederik.

Frederiks moeder, die tot haar dood bij hem inwoonde, en zijn vrouw Suzanne Vadurel in de huiskamer van het grote huis in de tuin van het Rijksmuseum.

Portret van Frederik, gemaakt kort voor zijn dood (1941).

Schmidt Degener woont in deze tijd bij zijn moeder in Den Haag, waardoor hij de vergaderingen van de commissie tot reorganisatie van de Nederlandse musea gemakkelijk kan bijwonen. Zijn bijzondere visie is mede van invloed op zijn benoeming in 1921 tot hoofddirecteur van het Rijksmuseum in Amsterdam. Tot zijn dood in 1941 blijft hij deze functie vervullen en bewoont hij het grote huis in de tuin

van het Rijksmuseum. Zijn zuster Anna leidt er de huishouding en verzorgt de ontvangsten. Dit blijft zij doen, ook wanneer haar broer als hij ver in de veertig is, trouwt met de française Augustine Suzanne Vadurel Triest is dat zijn vrouw na een paar jaar ongeneeslijk ziek wordt en in 1939 na langdurig verblijf in ziekenhuizen sterft. Eind 1941 is de museumdirecteur van plan te hertrouwen, maar enkele dagen voor het voorgenomen huwelijk overlijdt hij aan een hartaanval.

Heden overleed geheel onverwacht, tot onze groote droefheid, in den ouderdom van 59 jaar, onze innig geliefde Broeder, Behuwdbroeder en Oom,

Dr. FREDERIK SCHMIDT-DEGENER,
Hoofddirecteur van het Rijksmuseum,
Commandeur in de Orde van Oranje-Nassau,
Ridder in de Orde van den Nederlandschen Leeuw, enz.
Weduwnaar van Augustine Suzanne Vadurel.

Amsterdam, J. SCHMIDT-DEGENER.
„ A. F. A. M. SCHMIDT-DEGENER – VAN GENK.
Haarlem, Mr. Dr. H. SCHMIDT-DEGENER.
„ M. H. SCHMIDT-DEGENER – HEBERT
en Kinderen.
Amsterdam, Mr. ANNA C. F. SCHMIDT-DEGENER.

AMSTERDAM, 21 November 1941.
Hobbemastraat 21.

LIEVER GEEN BEZOEK.

De teraardebestelling zal plaats hebben Maandag 24 November, te 11.30 uur op de Nieuwe Oosterbegraafplaats.

Overlijdenscirculaire.

Posthuum borstbeeld van Frederik Schmidt Degener onthuld, (brons, Rijksmuseum 1953). Van links naar rechts: jhr. D.C. Röell, directeur van het Rijksmuseum 1945-1959, mr. F. Rohling van het ministerie van O.K.&W. en Frederiks broer Henri.

Als een biografische schets de jaren dertig bevat, is het onontkoombaar iets op te merken over de politieke houding van de besprokene. Schmidt Degener formuleert in 1933 zijn standpunt in een brief aan Nico van Suchtelen: ‘Ik heb mij een streng voorschrift gemaakt mij geheel buiten politiek te houden’, maar in feite blijkt uit diezelfde brief dat hij wel degelijk stelling neemt, getuige de opmerking: ‘Ik keur de houding onzer afgevaardigden op het PENcongres te Dubrovnik af.’ Wat was er gebeurd op dat PENcongres? De afgevaardigden Jo van Ammers-Küller en W.M. Westerman hadden zich verzet

tegen een veroordeling van de boekverbrandingen. Dat blijkt Schmidt Degener toch te ver te gaan. Daarom laat hij Van Suchtelen weten dat hij graag zijn adhesie betuigt aan de resolutie waarin de boekverbrandingen worden veroordeeld, indien de scherpe bewoordingen wat worden gematigd. Wat dit laatste betreft bevindt hij zich in goed gezelschap: ook Ter Braak maakt een 'voorbehoud inzake de formulering'[5.].

De 'Nachtwacht' wordt in een bomvrije kluis te Heemskerk binnengedragen. Links van de marechaussees, die het transport begeleidden Frederik Schmidt Degener, (1941).

Ook later is Schmidt Degener het Duitse regime kennelijk niet gunstig gezind. Hij kon zich erg opwinden als hij achteraf merkte dat een vroegere vriend al de partij van de invaller had gekozen in de tijd dat hij nog vertrouwelijk met hem omging. Tijdens de oorlog is de museumdirecteur in verband met het veilig overbrengen van de kunstschatten van het Rijksmuseum naar schuilplaatsen gedwongen tot overleg met de bezetters, omdat zij in ieder groot transport een munitietransport vrezen. In hoeverre van noodgedwongenheid of bereidwilligheid gesproken moet worden met betrekking tot het toestaan van 'foute' tentoonstellingen in het Rijksmuseum, is moeilijk te beoordelen. Mulder[6.] heeft hier een uitgesproken mening over:

> Men werkte samen, men stond bereidwillig de voor de tentoonstelling gewenste werken af en was aanwezig bij de openingen van nazi-tentoonstellingen (met toespraken!) in hun eigen gebouwen. Geen glorieuze geschiedenis, waarover veel gezwegen werd.

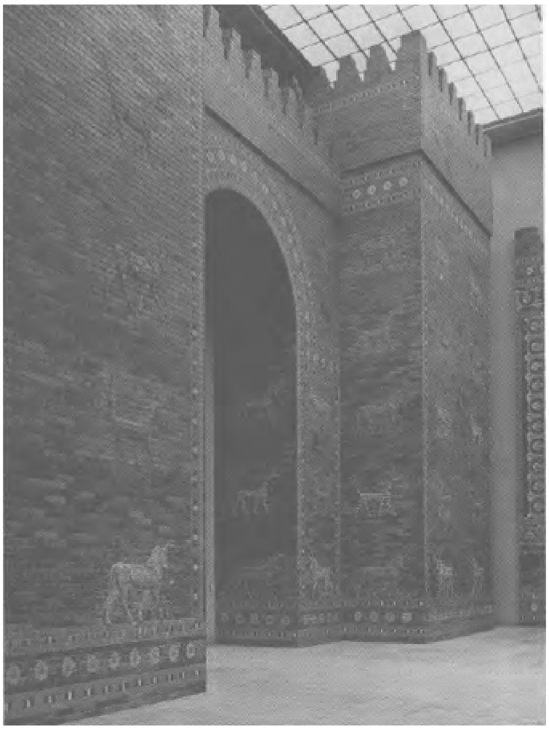
Het is waar dat over die tentoonstellingen met geen woord wordt gerept in de officiële geschiedschrijving van het Rijksmuseum en in terugblikken op de levensloop van Schmidt Degener. Ook Musschoot zwijgt erover.

Schmidt Degeners bewust a-politieke houding, zelfs in tijden waarin aan kiezen niet is te ontkomen, kan ertoe hebben bijgedragen dat hij tentoonstellingen die hun nazistische aard geenszins verloochenden, heeft toegestaan. Het is ook mogelijk dat de angst voor verbeurdverklaring van de Nederlandse kunstwerken voor de museumdirecteur een reden is geweest om zo toegeeflijk te zijn. Eén ding is zeker: hij heeft zich niet, zoals de directeur van het Stedelijk Museum, fel verzet tegen de tentoonstellingen, want dan waren ze nooit gehouden. Hem daarom 'bereidwillig' noemen gaat mij te ver en is in strijd met zijn anti-Duitse houding in het algemeen en zijn veroordeling van de boekverbrandingen in het bijzonder. Misschien is - nu achteraf - de kwalificatie 'te voorzichtig' beter op zijn plaats.

Schmidt Degener wenst zich niet alleen in zijn leven afzijdig te houden van politiek, hij wil ook beslist niet dat de lezer in zijn werk een verwijzing zoekt naar 'politieke

spanningen'. Dit schrijft hij nadrukkelijk in zijn voorwoord op het toneelstuk *De Poort van Ishtar*, dat hij in 1937 bij Joh. Enschedé op eigen kosten laat drukken[7.] en zijn vrienden toezendt.

Voor de ontvangers van *De Poort van Ishtar* moet het wel een verrassing zijn geweest dat de museumdirecteur zich buiten het gebied van beeldende kunst heeft begeven. Als een van hen in een brief naar zijn beweegredenen vraagt, antwoordt hij:



De Poort van Ishtar (gerestaureerd) uit Babylon, circa 575 v. Chr., Staatliche Museen, Berlijn.

> Waarom ik het deed? Als afleiding die tevens toegaf aan een wensch van jaren her. En dan ontstond het, zooals uit een pronte bewapening een oorlog ontstaat. Je weet dat ik beschik over een goed onderhouden klavier van woordformaties: bezit je dat, dan wil je er ook wel eens op spelen.

In het sonnet 'Illusies' uit *55 Variaties op een bekend thema* is het toegeven 'aan een wensch van jaren her' terug te vinden in de eerste versregel.

Illusies

De zelf-beloofde wondren van uw jeugd
zijn weggedoezeld tot een schamelheid;
en weggedwerreld is in daaglijksheid,
de tuin vol wilde geur, die niet meer heugt.

Uw jaren vonden banen vast omlijnd.
Het liep als 't lopen moest en zelden spaak.
Iets anders deedt gij dan uw diepste taak -
en nu ontwaakt gij even voor het eind.

Het binnenspel van uw verbeelding bant
de nutteloze zwaarte van 't verstand,
in welks omkluistering gij doods moest leven.

Droom weer, droom nog, droom over zee en land,
droom los u uit den dag en droom nog even

een glimp van schoonheid in de droom hergeven.

In dit sonnet zijn meer autobiografische gegevens verwerkt: in het tweede kwatrijn bijvoorbeeld Schmidt Degeners jarenlange succesvolle directeurschap en in het eerste terzet zijn relativering van de wetenschap omdat zij de kunst in de weg staat.

In 1937 formuleert Schmidt Degener dezelfde visie in een brief aan G. Kalff jr.; hij verwerpt naar aanleiding van *De Poort van Ishtar* psychologische ontleding van toneelfiguren en spreekt de vrees uit 'dat de wetenschap in de kunst meestal kwaad doet'. Als een soort beginselverklaring schrijft hij in diezelfde

brief: ‘Kunst vertoont - ontroert - maar verklaart niet.’ In een andere brief klinkt zijn mening over kunst en wetenschap aldus:

> Wat schoonheid en waarheid betreft, ik vrees dat het ten minste voor mij categorieën zijn zonder een enkel punt van aanraking.

Hiermee kom ik tot een fundamenteel punt van kritiek op A. Musschoots studie *Frederik Schmidt-Degener, Dichter, Kunstgeleerde en Museumdirecteur* (1969).[8.] Het laatste deel van haar openingsalinea luidt:

> De traditionele trits goed, waar en schoon blijft het ideaal van de naar volmaaktheid strevende mens en zweefde ook F. Schmidt-Degener voor de geest. Toen hij schreef: ‘Het Ware - zoeken, het Goede - doen, het Schone - bewonderen’ (Een losse notitie aangetroffen in de correspondentiemappen van de auteur. AM), kan hij dit al motto boven zijn levenswerk hebben gesteld.

Musschoot maakt op grond van één losse aantekening van Schmidt Degener een man met een klassiek ideaal. Ten onrechte. Hij blijkt, getuige de brieven, juist niét te geloven in de mogelijkheid van een harmonie van waarheid en schoonheid, en over goedheid laat hij zich nooit uit! Vooruitlopend op wat hierna geadstrueerd wordt: hij is een scepticus. Sceptici zijn per definitie geen idealisten.

Schmidt Degeners scepsis is gebaseerd op zijn overtuiging dat de schepping, de mens incluis, niet is te doorgronden. Deze opvatting brengt hij in enkele brieven en in één onvoltooid gedicht duidelijk onder woorden.

In de brief aan Kalff verbindt hij zijn visie op de relatie toneelwerkelijkheid met die op ‘het leven zelf’: ‘De beste tooneelfiguren zijn nog die waarop men geen peil kan trekken, waarin men alles kan leggen en die onverklaarbaar zijn als het leven zelf.’

Een aantekening in een blocnote met grotendeels voor zijn laatste, onvoltooide, dichtbundel *Nonceniente* bestemde gedichten: ‘Onze L Heer gaf geen handleiding bij zijn creatie’ komt in gewijzigde en wederom gewijzigde versie voor in een opzet van een gedicht dat veel zegt over Schmidt Degeners wereldbeeld:

> Het staat gebouwd uit raadsels, het heelal.
> Zeus
> ~~God~~ God geen explicatie bij zijn schepping.
> Hij wilde en het was   verlepping Ware tragedie;
> onbegrijpelijkheid.

De dichter ontkent het bestaan van God niet; hij neemt Hem vermoedelijk wel het achterhouden van de uitleg kwalijk. Het veranderen van ‘Onze L Heer’ in ‘God’ en vervolgens in ‘Zeus’ duidt op een streven niet teveel aanleiding te geven tot op de persoon van de dichter gerichte interpretatie.

Schmidt Degener wil zichzelf niet graag bloot geven. Zijn vriend Knuttel, collega-directeur van het Haags Gemeentemuseum, verwijt hem in een brief in 1937 zelfs onoprechtheid. Schmidt Degener legt hem uit dat hij dat toch verkeerd ziet:

> Dan geloof ik dat je het woord ‘onoprechtheid’ in verkeerde zin gebruikt. Je bedoelt mijn ironie, zooals duidelijk blijkt uit de aangehaalde voorbeelden.

Uit het vriendelijke slot is op te maken dat hij beslist niet boos is om Knuttels ongezouten kritiek:

> Ik ben je dankbaar om je oprechtheid.
> Zoek echter in mij niet al te veel complexen.
> Scepticisme is een holte.

Beter dan met de laatste vier woorden kan Schmidt Degeners levenshouding niet worden getekend.

Wat hij een jaar later aan Greshoff schrijft, is nu heel begrijpelijk:

> Ik benijd U dat U nog idealisme genoeg hebt om de geheele levenspoespas te lijf te gaan: waar haat is, is liefde en toen ik al Uw bitterheden geproefd had begon ik zoowaar mij zelf wat te verwijten over mijn volslagen onverschilligheid tegenover wat mijn goede Amsterdammers 'Jan Klazen' noemen.

Het hoeft van een scepticus ook niet te verbazen dat hij in het geheel niet streeft naar publikatie of opvoering van zijn toneelstuk.

> Ik wensch met de Poort verder niets te bereiken. Geen opvoering of welke publieke appreciatie ook. Mijn pappenheimers kennende, weet ik dat zij den museumdirecteur zullen mollen met den dichter - den dichter met den museumdirecteur.

In deze uitlating tegenover een collega-kunsthistoricus is ook de reden te lezen waarom hij heeft besloten tot particuliere uitgave van zijn dichtwerk. Aan Donkersloot schrijft hij hetzelfde in niet mis te verstane bewoordingen:

> Het is vriendelijk mij aan te raden tot publicatie over te gaan. Maar - ik ken mijn vaderland en ik weet dat ik daar in hoofdzaak gezeur van zou beleven. De Hollander is simplistisch en ziet niet graag iemand met twee métiers.

Het is moeilijk nu uit te maken of Schmidt Degener in zijn tijd gelijk heeft gehad. In onze tijd hebben Emmens en Bastet getoond dat de combinatie van beide métiers niet hoeft te stuiten op publieke weerstand.

Zijn werk

De Poort van Ishtar

Over het toneelstuk *De Poort van Ishtar* zelf, dat in 1947, tien jaar na de privéuitgave, toch is opgevoerd door leden van het Amsterdams Studenten Corps, is nog niets gezegd. Het ontleent zijn titel aan de poort gebouwd ter ere van de Babylonische godin van de zinnelijkheid: Ishtar (Astarte). De tragedie bestaat uit een proloog, vier bedrijven, en een epiloog in Elizabethaanse rijmloze verzen van ongelijke regellengte.

De proloog en epiloog spelen zich af in de godenwereld en worden grotendeels door Ishtar uigesproken. In de vier bedrijven is het verhaal uit het apocriefe boek Judith gedramatiseerd. De rol van Judith staat in lijnrechte tegenstelling tot die in het aprocriefe bijbelverhaal. De toneelschrijver heeft van Judith een tragische heldin gemaakt, die bezwijkt voor haar erotische driften, boet voor de ontrouw aan haar

God en haar volk door haar geliefde Holofernes te onthoofden om ten slotte door haar corrupte stadsgenoten verguisd en letterlijk vertrapt te worden.

In de epiloog geeft Ishtar haar brave goddelijke broer Mardoek toe dat zij is gestruikeld 'over een schepping die zichzelf misbruikt'. Zíj heeft het erotisch spel van Nebukadnezars veldheer Holofernes en Judith bewerkstelligd, maar de moord daarna op Holofernes betekende de val van het Babylonische rijk.

Centraal staan de (zinnelijke) drijfveren in de mens die tot onbedoelde effecten leiden. Als zelfs een godin geen vat heeft op haar schepping dan kan van de mens toch niet verwacht worden dat hij er nog iets van begrijpt.

In woordkeus en zinsbouw is Schmidt Degener bepaald overdadig. Het gezwollen taalgebruik is voor hem niet vanzelfsprekend geweest. Hierover schrijft hij aan Huizinga:

> De kwestie soberheid of niet nam proporties aan van to be or not to be. Dat ik ten slotte niet ben teruggeschrikt voor een Wörterschwall hangt samen met mijn ervaringen als toeschouwer. [---] Mijn bewondering voor Marlove [*sic*] spoorde mij aan in het opzicht van woordmassa's vooral niet te voorzichtig te zijn.

In andere brieven noemt Schmidt Degener ook steeds Marlowe en met name diens toneelstuk *Tamburlaine* als zijn grote voorbeeld.

De zwaarte van de stijl vindt vaak een tegenhanger in de cynische uitlatingen van onder anderen Ishtar. Het begin van de proloog waarin Ishtar pesterig spreekt tot haar goddelijke broer Mardoek is daar een voorbeeld van:

> Is het zo erg? Is het zo vreeslijk erg?
> Al weer een god die in zijn uithoek jammert?
> Sta toe dat Ishtar met verliefde vingers
> de zoom van uw onkenlijkheid benadert.
> Daar, in het duister, met uw vogelmasker,
> zijt gij het, Mardoek?
> 't Refreintje van uw klachten - afgezaagd.
> Zing het opnieuw, als dat uw zieltje troost.
> Stort in mijn zusterlijke boezem uit
> het opgepotte leed. Hoe krap begrensd
> de macht der goden! En de wil ten goede
> telkens en telkens hatelijk gestuit!

Geen antwoord? Mokt ge? Doet ge desperaat?
Morgen verjaart ge weer. Sint Mardoek wacht ons.
Alles krijgt vrij. Heel Babylonië viert kermis,
maar zelf, god Mardoek, zijt ge suf en sip.
[---]
Jan Klaassen, kunt ge niets? Chaldea kreunt.
Zeg, breinkas hol van eeuwigheid, bedenk
toch wat. Uw schepping loopt in 't honderd.

Het is bijna de toon van Reve: ‘Dat Koninkrijk van U, weet U wel, wordt dat nog wat?’ Anachronismen als ‘Sint Mardoek’ en ‘Jan Klaassen’ dragen bij tot het grimlachende karakter van deze tragedie. Alleen al hierom is het beslist geen klassiek drama. Zonder die relativerende tendens zou het stuk niet te genieten zijn; juist die ondertoon maakt het de moeite waard. Ik denk dat vooral die spot, maar misschien ook wel de absurde combinatie van spot en hoogdravendheid het Corps in 1947 heeft doen besluiten dit toneelstuk op te voeren. Naar aanleiding van de opvoering verschijnen er zowel van toneelals literatuurcritici recensies, die bijna alle zeer positief zijn.

55 Variaties op een bekend thema

Nog in hetzelfde jaar, 1937 dus, verschijnt - weer alleen voor de vriendenkring - de eerste bundel gedichten: *55 Variaties op een bekend thema*. Dat thema is een sonnet van Valéry: ‘Le Sylphe’ (De Luchtgeest) uit de bundel *Charme* (1922).

Le Sylphe

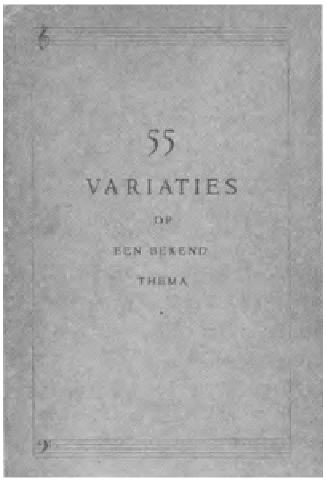
Ni vu ni connu
Je suis le parfum
Vivant et défunt
Dans le vent venu!

Ni vu ni connu,
Hasard ou génie?
A peine venu
La tâche est finie!

Ni lu ni compris?
Aux meilleurs esprits
Que d'erreurs promises!

Ni vu ni connu,
Le temps d'un sein nu,
entre deux chemises.

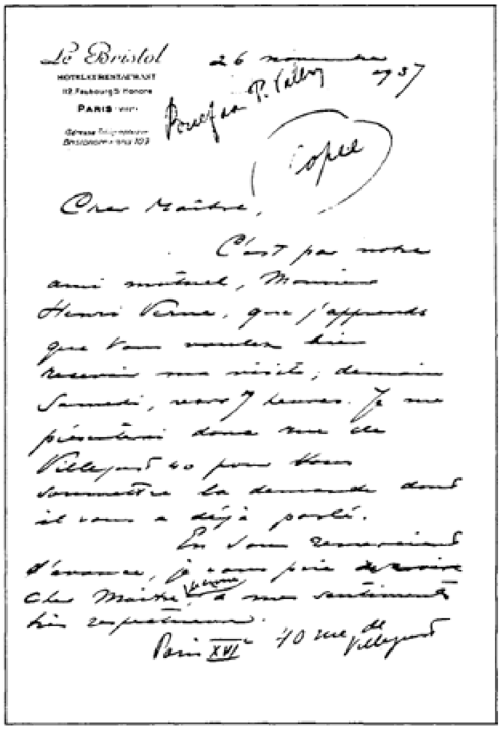
De bundel bestaat uit negen reeksen gedichten. Iedere reeks is aan een muze gewijd en begint met een vertaling van ‘Le Sylphe’; daarop volgen dan gemiddeld ongeveer zes variaties. De bundel bevat in totaal dus vierenzestig gedichten: vijfenvijftig variaties én negen vertalingen. Waarom kiest Schmidt Degener juist ‘Le Sylphe’ als thema?



Omslag van Frederik Schmidt Degeners eerste bundel gedichten. De verwijzing naar de muziek wordt benadrukt door de twee notenbalken.

Al in 1926 had een Duitse vertaling van 'Le Sylphe' in Das Kunstblatt zijn aandacht getrokken. Hij scheurde de pagina met de vertaling eruit en bewaarde die. Het zal hem tien jaar later verrast hebben dat er vier vertalingen van hetzelfde sonnet in De Stem verschijnen, eerst een van Victor van Vriesland en daarna die van Paul Vlemminx, W. van Ravesteyn en Anthonie Donker. Bovendien bespreekt Donker in twee artikelen de vertaalproblemen. Het geschrevene inspireerde hem 'want een uur later stonden er reeds twee eigen Nederlandse Sylphen op papier.'[9]

In zijn voorwoord schrijft Schmidt Degener dat Valéry's sonnet 'ervaringen - waarvan de zwaarte ons diep genoeg bewust is - onwaarschijnlijk-licht aanraakt.' Aan Jeanne van Schaik-Willing schreef hij eens dat de 'goddelijke luchtigheid' de 'wreed ontbeerde kwaliteit in onze letteren' is; het is dan ook waarschijnlijk de 'goddelijke luchtigheid' die hij in 'Le Sylphe' heeft bewonderd. Bovendien strookt de opvatting dat het onzichtbare onkenbaar is ('ni vu ni connu') - ook voor wetenschappers ('Aux meilleurs esprits/Que d'erreurs promises!') - met Schmidt Degeners sceptische levensvisie.



Le Bristol
26 novembre 1937

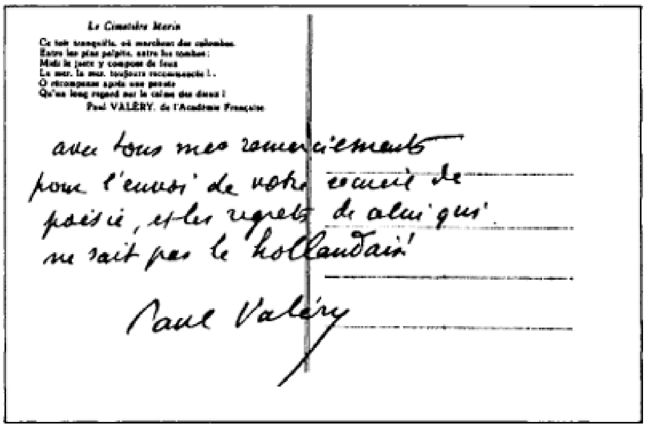
Cher Maître,

C'est par notre ami mutuel, Monsieur Henri [illegible], que j'apprends que vous voulez bien recevoir ma visite, demain samedi, vers 7 heures. Je me présenterai donc rue de Villejust 40 pour vous soumettre la demande dont il vous a déjà parlé.

En vous remerciant d'avance, je vous prie de croire cher Maître à mes sentiments les plus empressés.

Paris XVI 40 rue de Villejust

Kladbrief aan Valéry, Parijs 1937.


Le Cimetière Marin

Ce toit tranquille, où marchent des colombes,
Entre les pins palpite, entre les tombes;
Midi le juste y compose de feux
La mer, la mer, toujours recommencée ! .
Ô récompense après une pensée
Qu'un long regard sur le calme des dieux !

Paul VALÉRY, de l'Académie Française

avec tous mes remerciements
pour l'envoi de votre recueil de
poésie, et les regrets de celui qui
ne sait pas le hollandais

Paul Valéry

Valéry bedankt F. Schmidt Degener voor de ontvangst van 55 Variaties op een bekend thema, *ansichtkaart 1938*.

Over het ‘gebruik’ van ‘Le Sylphe’ heeft de dichter in november 1937 met Valéry gesproken, toen hij hem bezocht in Parijs. Een paar maanden daarna reageert Valéry enthousiast op de ontvangst van de *55 Variaties*. Hij schrijft onder andere:

> l'idee d'écrire des Variations sur un poème choisi comme thème, me plait infiniment et me semble des plus nouvelles.

Het gaat in Valéry's sonnet om de vergankelijkheid en de on(be)grijpbaarheid van het gelukzalige moment. ‘Het is lucht,’ zegt Schmidt Degener over ‘Le Sylphe’ in een lezing voor vertalers[10.] en daarmee geeft hij zelf de kortst mogelijke formulering van het thema.

Zijn belangstelling voor vertalen is niet nieuw. Leopold immers heeft in de beginjaren van de eeuw zijn jeugdige vriend de liefde voor het vertalen bijgebracht.

De negen vertalingen noemt Vestdijk in ‘Vertaling, Variant en Pastiche’ redelijk nauwkeurig. In een brief laat hij Schmidt Degener weten dat zijn vertalingen ‘stuk voor stuk beter en poëtischer zijn dan die van Van Vriesland, Donker en Paul Vlemminx.’ In Criterium van mei 1941 geeft Vestdijk aan zijn eigen vertaling van ‘Le Sylphe’ de opdracht mee: ‘Voor F.S.-D.’

LUCHTGEEST

Voor F. S.-D.

Geen haan kraait ernaar
Wanneer in den wind
Zich levend ontbindt
Een geur die vervaagt.

Geen haan kraait ernaar.
Is 't toeval of toover?
Een hand strijkt erover
En 't werk is al klaar.

Voor 't schranderste hoofd
Zijn raadsels beloofd
Eeuwig onkenbaar.

Geen haan kraait er naar
Uw bekoorlijkheden:
Een glimp bij 't verkleeden.

Naar Paul Valéry — S. Vestdijk

Vestdijks vertaling van Valéry's ‘Le Sylphe’ in Criterium mei 1941 opgedragen aan Frederik Schmidt Degener.

Hier volgt de vertaling die de reeks ‘Terpsichore's treurspel en dans’ inleidt. (Om begrip op te brengen voor ‘hokuspookspas’ is het goed te weten dat ‘ni vu ni connu’ in goochelaarstaal een standaarduitdrukking is.)

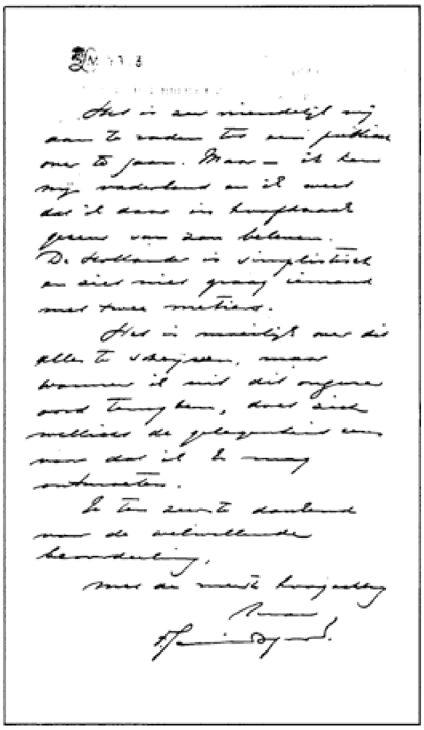
Sst - Hokuspookspas!
Zo ging het met mij:
een schijn joeg voorbij,
niets is waar het was.

Sst - hokuspookspas!
Onzinnig of zin?

Nog juist aan 't begin:
tot hooi werd het gras.

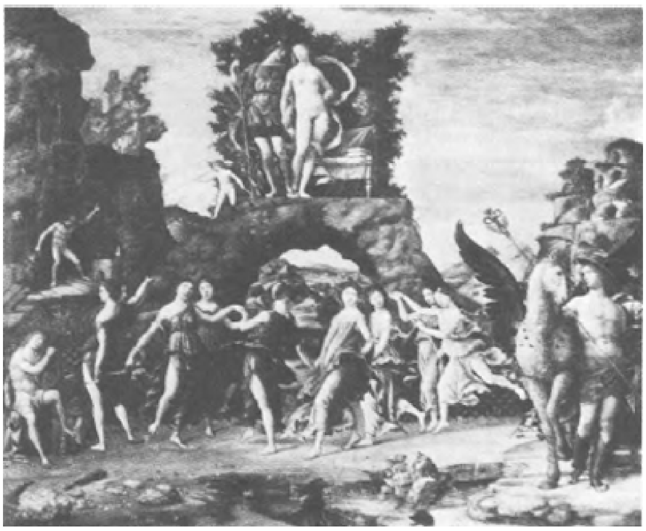
Straks twisten de wijzen
bij 't gispen of prijzen:
mijn dag vloot te ras -

twee hemmetjes strijkend,
twee prammetjes kijkend -
sst - hokuspookspas.



Fragment van een brief aan Donkersloot, Edinburgh 1938.

Ten aanzien van de verdeling van de vijfenvijftig variaties over de negen reeksen vergissen Vestdijk en Donkersloot[11.] zich beiden. Vestdijk telt naast de negen vertalingen ‘telkens zes varianten’, Donkersloot ‘telkens zeven’. In feite zijn de variaties ondergebracht in reeksen van achtereenvolgens 7 6 6 6 5 6 6 6 7 gedichten. Volgens Henri Schmidt Degener ontleent zijn broer deze verdeling aan de symmetrische opstelling van dansende muzen aan weerszijden van een centrale muze op een schilderij van Mantegna. Dat schilderij moet *La Parnasse* zijn, waarover Schmidt Degener in zijn jonge jaren een artikel heeft geschreven. Op de voorgrond vertoont het de muzen, in een sierlijke 8-vorm dansend.


Mantegna 'Parnassus', 1496, Louvre, Parijs. Op de voorgrond de dansende muzen.

Niet alleen de beeldende kunst maar vooral de muziek, waarin

het heel gewoon is dat componisten variëren op elkaars thema's, heeft de compositie van de bundel bepaald. De verwijzing naar de muziek wordt op de omslag van de bundel benadrukt door twee notenbalken.

De aard van de relatie met het Franse thema is wisselend. Ongeveer de helft van de variaties, vooral het twintigtal sonnetten, blijft dicht bij het thema. Als voorbeeld kan het eerder geciteerde sonnet ‘Illusies’ gelden, waarin strofe voor strofe sprake is van inhoudelijke overeenkomst met ‘Le Sylphe’. Bij de overige variaties is het soms moeilijk nog iets van het thema terug te vinden. In het uiterste geval kan de lezer te maken hebben met een omkering van het thema. De dichter schrijft immers in het voorwoord dat variaties ‘evengoed mogelijk zijn door tegenspraak als door bevestiging.’

Evenals in zijn toneelstuk schuwt Schmidt Degener in zijn gedichten meestal de overdaad niet. Zo fluistert bij voorbeeld in de vijftiende variatie Salome tot Herodias:

> [---] Moeder, proeft uw hart
> van afgestorven vreugd het voorgevoel?
> Hoor - 't welt uit nacht en krocht als nacht zo zwoel.
> Het heeft, met diepe klauw, mij wreed getart.

In de tweeëntwintigste variatie schrijft de dichter over de engelenkoren van El Greco heel evocatief:

> De klank dier koren
> golft af en aan,
> de kleur doet ze horen,
> de lijn verstaan.
>
> Kunt niet geloven?
> Toch moet ge wel.
> 't Gaat alles te boven,
> Het zwalpt zo fel.

Toen ik dat las, dacht ik: zoals El Greco schilderde wilde Schmidt Degener dichten; in felle zwalpende verzen ‘alles te boven’ gaan. Zijn keus voor de ‘Wörterschwall’ werd mij enigszins duidelijk.

Toch zijn Schmidt Degeners gedichten niet altijd zo zwaar en serieus. De gegeven vertaling ‘Sst - hokuspookspas!’ laat dit zien.

Aan versbouw, ritme en rijm besteeds Schmidt Degener veel zorg. Het lijkt wel of hij heeft willen tonen dat hij in staat was allerlei verstechnische mogelijkheden toe te passen.

Ofschoon het sonnet betrekkelijk vaak voorkomt, is er geen sprake van een uitdrukkelijke voorkeur voor een bepaalde versvorm.

Uit zijn verzen blijkt een enorme eruditie. Van de lezer die zoveel mogelijk wil begrijpen, wordt een encyclopedische kennis, op de eerste plaats van mythologie en bijbel, gevraagd.

Silvedene

In januari 1939 verschijnt Schmidt Degeners derde en laatste afgeronde literaire werk voor intimi: de dichtbundel *Silvedene*. De titel is ontleend aan het Woud van Aeneas bij Rome, dat in een epische reeks gedichten die deel uitmaakt van de bundel een rol speelt. De ondertitel ‘Tien suites voor viool en woord’ geeft aan dat de relatie muziek-poëzie weer van groot belang is. De bouw van de bundel is nog strakker dan die van de *55 Variaties*.

De dichter heeft het de lezer gemakkelijk gemaakt door in een voorwoord uiteen te zetten hoe de suites zijn samengesteld. Elke suite herhaalt zeven onderdelen, steeds in dezelfde volgorde. De bundel is zo geconstrueerd dat hij zowel in tien reeksen van zeven gedichten - de gegeven rangschikking -, als in zeven reeksen van tien gedichten gelezen kan worden. De verbeelding in toom houden, dat is volgens het voorwoord de reden van de strakke bouw:

> Er zullen Vrienden zijn [---] die begrijpen dat bij verbeeldingswerk, dwang een voordeel kan zijn. Zij zullen onmiddellijk toegeven dat zelftucht voor de imaginatie het beste voedsel is.

De aard en de toon van de gedichten verschillen nauwelijks van die van zijn vorige bundel. Hoewel de afhankelijkheid van Valéry's ‘Le Sylphe’ niet meer geldt, blijft het ‘ni vu ni connu’ centraal staan; met andere woorden: de ondoorgrondelijkheid van het onwaarneembare is niet alleen een thema dat Schmidt Degener heeft ‘geleend’ van Valéry, het is zijn eigen thema.

De neiging tot barok taalgebruik neemt eerder toe dan af. Zijn dichtwerk is beladen met paradoxen en vraagtekens. Het zou onterecht zijn deze als louter retorisch te kenschetsen. Zij geven ook uitdrukking aan Schmidt Degeners overtuiging dat de mens niet in staat is iets te begrijpen van wat uitgaat boven de waarneembare werkelijkheid. Als voorbeeld volgt hier het vijfde gedicht uit de tiende suite:

Kliniek

In droefenis beproefde toeverlaat:
tracht nu het Woord te vatten. Luister diep
of klankbord binnenziels een weerklank schiep
op eindloos vragen, buiten heul en baat?

Woord, spreek het uit, zoodat het even schrijnt.
Schrijnen waarmee de pijn z'n pijn geneest.
Zijn woord en wond op 't innigst één geweest?
Afgrond van 't Woord, waarin het leed verdwijnt.

Woord - maar zij hoort het niet. Het dringt niet door
in 't geestes-rijk waar het bewustzijn vlood.
Alle geluiden stierven in haar oor -

lieten slechts leegte waar 't eens heeft geschreid,
eens jubelde. - Leegte? Het woord voor... dood?
Leegte? Neen - leegte vol *Onzichtbaarheid*.

Juist dit sonnet is gekozen omdat hierin niet alleen Schmidt Degeners occupatie met het woord tot uiting komt, in dit geval de genezende werking ervan, maar ook omdat persoonlijke omstandigheden een rol spelen. Het sextet heeft zeker betrekking op zijn vrouw. Deze zekerheid verschaft de dichter in zijn voorwoord:

> De oorsprong van dit drukwerk is het gevoel ‘iets terug te moeten doen’, voor u allen vrienden, maar speciaal voor hen, wier opgewekte toewijding de drie jaren, die mijn vrouw in de kliniek doorbracht, dragelijk heeft gemaakt.

Nonceniente

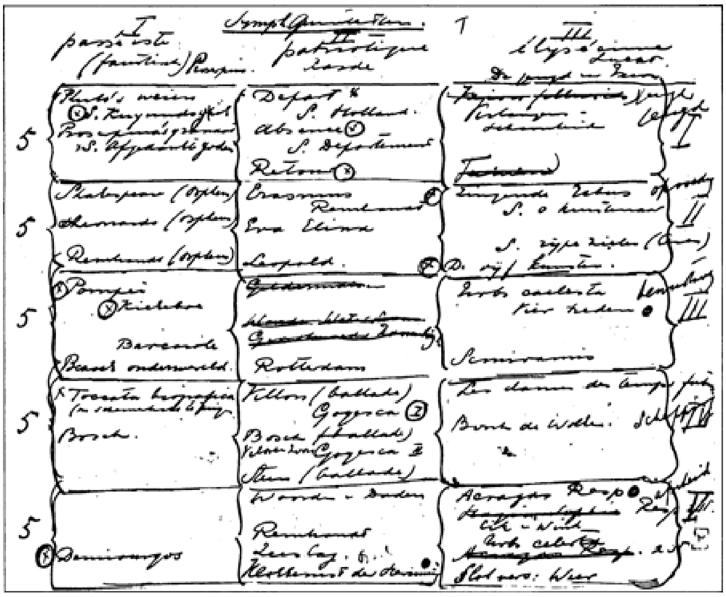
Er volgt voor Schmidt Degener een trieste tijd; triest niet alleen omdat zijn vrouw is overleden, maar ook omdat hij vanwege de oorlogsdreiging leiding moet geven aan de afbraak van hetgeen hij als museumdirecteur gedurende bijna twintig jaar

heeft opgebouwd. Gezien de troost die het woord hem biedt, hoeft het niet te verbazen dat hij juist in deze tijd dichterlijk erg actief is.

Hij werkt aan een volgende dichtbundel, die de titel *Nonceniente* (het is niets/er is niets) en waarschijnlijk de ondertitel ‘Drie ouverturen voor de opera van dien naam’ zou krijgen. In de manuscripten zijn enkele schema's van de geplande compositie te vinden. De bundel zou bestaan uit 75 gedichten, verdeeld in drie groepen (Onderwereld-Aarde-Lucht) van vijf maal vijf gedichten, en een overkoepelend openingsgedicht ‘Zingende Rebus’.

In 1940 en 1941 publiceert Schmidt Degener, aanvankelijk op aandringen van Greshoff en daarna met bijzondere medewerking van Vestdijk, twaalf voor *Nonceniente* bestemde gedichten in Groot Nederland. Tijdens zijn leven is niet meer dan dit twaalftal onder de publieke aandacht gebracht. De eerste twee gedichten ondertekent hij met de, niet als deels Duits herkenbare, naam F.S.-Degener, de latere onder de schuilnaam Teunis Erink[12.]. Het is verwonderlijk dat de enige gedichten die Schmidt Degener aan het grote publiek heeft willen prijsgeven juist niet in zijn verzameld werk zijn opgenomen.

‘Zingende Rebus’ is een van de twaalf gepubliceerde gedichten. In dit gedicht dat zo'n belangrijke plaats in *Nonceniente* had moeten krijgen, staat ‘'t gedicht’ centraal. De dichter hoopt dat het relatief onvergankelijk zal zijn.



Eén van de schema's voor de bundel Nonceniente.

Zingende rebus

De Akelei die in het duin
zich strelen laat door lente-wind?
Reeds uitgebloeid voor het begint.

De Takelij die scherp en schuin
z'n hoge harp spant in de bries?
'n Storm-klacht die reeds over blies.

In avond-duistre rozentuin.
Beeld, makelij van kunstnaarshand,
't wonder van uw gebaar houdt stand

'n dralende verganklijkheid,
roerloos-ontroerd - 'n bleke wacht.
'n Duur, geduldig als de nacht.

Bloei die versnippert? Schip dat splijt
in klinkend streven naar 't vergaan?
De Tuin die geurt waar 't Beeld bleef staan?

Mocht zó 't gedicht staan in de tijd:
vergankelijkheid die overnacht.
Bloei? Klacht? 'n Tuin? - 'n Eenzaamheid.

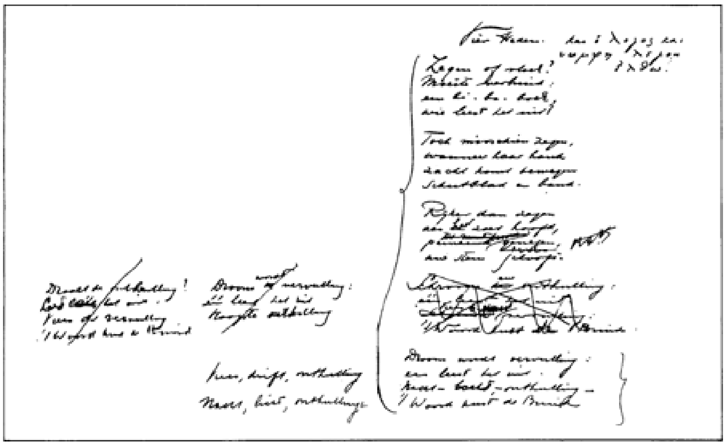
Nog veertien voor *Nonceniente* bestemde gedichten wekken de indruk af te zijn. Daarnaast heb ik van ongeveer twintig gedichten het idee dat ze niet zijn voltooid. Henri Schmidt Degener is van plan geweest de uitgave van *Nonceniente* te verzorgen; helaas zonder succes.

Vestdijk, in 1941 de promotor van publikatie van Schmidt Degeners gedichten in Groot Nederland, is waarschijnlijk pas het jaar daarvoor door Greshoff op het spoor gebracht van het bestaan van de privéuitgaven. In een brief aan Schmidt Degener van 12 juni 1940 brengt Vestdijk duidelijk zijn bewondering voor zijn dichtwerk onder

woorden en tracht hij het te karakteriseren en te situeren. Daarom wordt hier een groot deel van die brief geciteerd.

> Het was een groote verrassing voor mij, dat u zoo prompt aan mijn verzoek voldoen kon. Hiervoor mijn welgemeende dank! Ik hoop u later nog eens uitvoeriger te schrijven naar aanleiding van deze bundels (hij voert dit voornemen jaren later dus uit in 'Vertaling, Variant en Pastiche', SG), ook al in de overtuiging dat zooiets op den duur toch niet verborgen kan blijven. Maar ik begrijp best, dat u hier bezwaren tegen zou kunnen hebben, en het is misschien ook beter te wachten tot uw poëzie reeds uit zich zelve, en door dergelijke 'clandestiene' publicaties als u noemde, wat meer bekendheid heeft verworven. Hoewel poëzie bij het groote publiek natuurlijk een slecht onthaal vindt, moet er bij de happy few wel degelijk belangstelling bestaan voor uw werk, ook bij de jongere dichters van tegenwoordig (dus de generatie na de mijne), bij wie men vaak eenzelfde voorliefde voor bezielde rhetoriek ontmoet als in uw poëzie, - rhetoriek die voor mijn gevoel overigens geheel in evenwicht wordt gehouden door uw overvloed van origineele stijlwendingen en 'anecdotische' invallen. Wat verder te zeggen? Merkwaardig vond ik, bij doorbladeren, de totale afwezigheid van Leopold-invloeden (behalve dan in de 'grafbloem voor Leopold', waarin de Leopoldtoon blijkbaar opzettelijk is nagestreefd). M.i. is er meer verwantschap met Adwaita, hoewel ik niet eens zoo ver wil gaan aan 'invloed' te denken. Uw verzen lijken mij een volstrekt autonome 'stem' uit het dichterkoor te situeeren tusschen 1900 en 1910; maar doordat uw plastische vondsten, uw ironie, het 'raccourci' van vele beelden

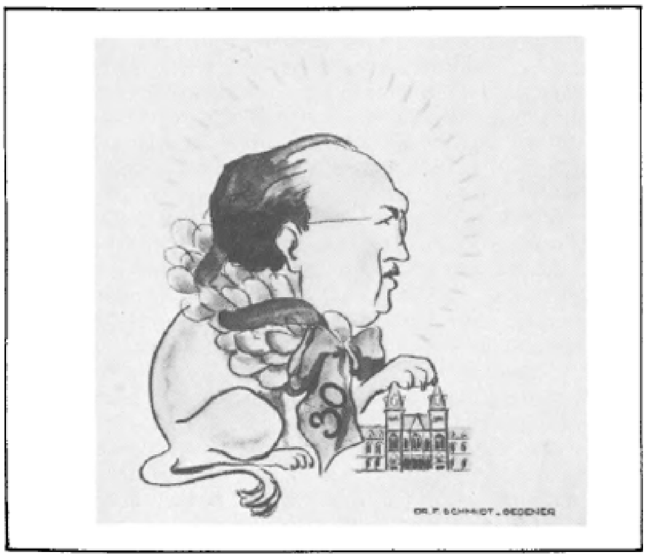
en vergelijkingen, een veel moderner indruk maken, denkt men weer aan Adwaita, die in dit opzicht óok zijn tijd vooruit was. Overigens is het moeilijk hier het 'moderne' te differentieëren van de uitkomsten van klassieke en Fransche poëziecultuur, voor mij speciaal moeilijk, omdat ik geen gymnasiale opleiding genoten heb.



'Vier treden', gedicht bestemd voor de bundel Nonceniente.

Onmiddellijk hierop volgen de passages die ik al eerder geciteerd heb waarin Vestdijk schrijft dat Schmidt Degener in de bouw van zijn bundels Adwaita en Verwey overtreft, en zijn 'Sylphe'-vertalingen beter en poëtischer zijn dan die van Van Vriesland, Donkeren Vlemminx.

Bij de bespreking van de *55 Variaties* heb ik al laten merken dat het mij moeite kost te begrijpen waarom Schmidt Degener kiest voor wat Vestdijk noemt een 'bezielde rhetoriek'. Ik zou eerder hebben verwacht dat hij, evenals bij voorbeeld Nescio in zijn proza, voor het nonceniente-thema de voorkeur had gegeven aan een sobere stijl. In een kunsthistorisch artikel van Schmidt Degener over Rembrandt[13.] vond ik een mogelijke verklaring voor de paradoxale combinatie van het moderne 'vluchtige' thema met de ouderwetse barokke stijl. Hij schrijft:



Karikatuur van Frederik Schmidt Degener ter gelegenheid van zijn jubileum: dertig jaar museumdirecteur in 1938.

> Omdat niets pakkender is dan vluchtige of heftige beweging, ontwerpt Rembrandt gaarne voorstellingen, die slechts een oogenblik duren. Het blijkt dus dat het doel der barok in Nederland met 'naetuereelste beweeglijkheid' treffend omschreven is.

Volgens Vestdijk wordt Schmidt Degeners retoriek in evenwicht gehouden door een 'overvloed van origineele stijlwendingen en "anecdotische" invallen'. Of de lezer het eens is met Vestdijks oordeel is de vraag, maar Schmidt Degeners originaliteit is goed aanwijsbaar. In de bespreking van *De Poort van Ishtar* heb ik daar de nadruk op gelegd. Ook Adwaita weet vaak door een onverwachte stijlwending een relativerend effect te bereiken. In het schoolvoorbeeld: ''K ben Brahman. Maar we zitten zonder meid' is het effect zelfs hilarisch. Vestdijk heeft vermoedelijk alleen op grond van de stijl de verwantschap gesignaleerd tussen Schmidt Degener en Adwaita. Inhoudelijk zie ik althans geen overeenkomst in hun poëzie; daarvoor is Schmidt Degeners 'geloof' in de ondoorgrondelijkheid van de scheppig te zeer in strijd met Adwaita's geloof in het 'Ene'.

Is Schmidt Degeners poëzie dan helemaal niet te situeren? Ik zou mij er te gemakkelijk vanaf maken als ik Vestdijk nazei dat er sprake is van 'een volstrekt autonome "stem"'.

De grond waarop Knuvelder Schmidt Degener rangschikt in de generatie 1905-1916, namelijk 'naar de leeftijd' is volstrekt willekeurig en met de toevoeging 'maar hij begon eerst veel later te publiceren' bevestigt hij deze conclusie alleen maar. Er zijn mijns inziens in Schmidt Degeners poëzie voldoende inhoudelijke en vorm-kenmerken aan te wijzen om hem een (post)symbolist te noemen. In symbolistische gedichten verwacht de lezer dat er een wereld wordt opgeroepen achter - of zo men wil, boven - de waarneembare werkelijkheid, en in het zuiverste geval dat de poëzie zelf de wereld is die zij oproept. Bij een dichter als Adwaita is die ideëele wereld gemakkelijk te herkennen in zijn Brahman-gedachte. Bij Schmidt Degener ligt dat moeilijker: hij is er juist van overtuigd dat het onzichtbare in zijn wezen onkenbaar is. Dit besef dat hij in veel gedichten en ook in zijn toneelstuk tot uitdrukking brengt, zou ik een negatief idee willen noemen.

Naast dit belangrijke kenmerk zijn er nog veel andere aan te wijzen: de monumentale bouw van zijn bundels, de incorporering van de muziek, de afwijzing van het positivistische den-

vervolg op pagina 31

Eindnoten:

1. De literaire nalatenschap van F. Schmidt Degener is ongeveer twee jaar geleden door mevrouw F. Brandes-Schmidt Degener overgedragen aan het Letterkundig Museum. De brieven van F. Schmidt Degener zijn vaak kladversies van brieven die hij waarschijnlijk heeft verstuurd.
   Ik dank mevrouw F. Brandes-Schmidt Degener voor de toestemming openbaar te maken wat ik in de manuscripten van haar oom aantrof en voor het vertellen van de herinnering die zij aan hem heeft. Mevrouw A. Vestdijk-van der Hoeven bedank ik omdat ik uit de brieven die S. Vestdijk aan F. Schmidt Degener schreef, mocht citeren. Ook S. van Faassen en T. Bijvoet van de documentenafdeling van het Letterkundig Museum ben ik dank verschuldigd voor hun medewerking, maar vooral T. van Deel voor zijn stimulerende kritische begeleiding.
   Veel biografische gegevens zijn ontleend aan H.E. van Gelder 'Frederik Schmidt-Degener' in *Jaarboek van de Maatschappij van Nederlandsche Letterkunde 1943-1945*, Leiden 1946.
   Pas in 1848 hebben de Degeners er de naam Schmidt bijgenomen. Volgens de gegevens van de burgerlijke stand behoort die naam zonder verbindingsstreepje geschreven te worden.
2. Gepubliceerd in Groot Nederland 1927.

3. Onlangs gaf Paul van den Heuvel een uitgebreid verslag van Leopolds brieven aan Schmidt Degener in *Leopoldcahier* 3, 1984.
4. W.M.C. Juynboll ‘Systematische bibliografie van de geschriften van F. Schmidt-Degener’ in *Verzamelde studiën en essays van dr. F. Schmidt-Degener* II, Amsterdam 1950.
5. Menno ter Braak ‘Het Naspel van Dubrovnik’ in Forum jrg. 2, 1933.
6. J.M. Mulder *Kunst in crisis en bezetting*, Utrecht/Antwerpen 1978.
7. Het is niet bekend in welke oplage en voor welke prijs Schmidt Degener zijn toneelstuk heeft laten drukken. Alleen van de particuliere uitgave van de *55 Variaties op een bekend thema* is de offerte bewaard gebleven en daaruit blijkt dat hij bij de uitgeverij Joh. Enschedé in Haarlem voor de 250 exemplaren die hij bestelde een prijs van onder de f500,- heeft bedongen.
8. ‘Dit opstel is destijds tot stand gekomen met de materiële hulp van dr. Henri Schmidt-Degener, en draagt ook duidelijk de sporen van diens visie op de “dubbele carrière” van zijn broer,’ schrijft Anne Marie Musschoot in een voetnoot in *Leopoldcahier 3*, 1984. Hoe kwalijk een dergelijke afhankelijkheid is, blijkt als we bedenken dat G. Knuvelder de gegevens voor zijn *Handboek tot de Geschiedenis der Nederlandse Letterkunde*, Den Bosch 1976, deels heeft ontleend aan deze monografie van Musschoot.
9. H. Schmidt-Degener ‘Nawoord’ bij *De Poort van Ishtar*, Amsterdam 1945.
10. De uitgeschreven tekst bevindt zich tussen Schmidt Degeners manuscripten.
11. Anthonie Donker ‘Spel en Ernst der dichterlijke variatie’ in Critisch Bulletin jrg. 13, 1946.
12. Voor zover ik heb kunnen nagaan komt de schuilnaam in geen enkel pseudoniemenwoordenboek of -apparaat voor.
13. Gepubliceerd in De Gids 1915.

F. Schmidt Degener
6 gedichten

‘fermé aux lumières’

De verstandige

Gesloten geest en onverschillig oog,
spreekt zelfs de geur niet tot uw dode ziel?
't Was in de wind gezaaid wat in u viel.
Bracht klank noch kleur een boodschap van omhoog?

Waar andren lachten, weenden, bleeft ge stroef,
waar schoonheid juichte moest gij strak ontkennen.
Uw zinnen stierven af; uw taak werd schennen.
't Was of uw onvruchtbaarheid zich zelf begroef.

Eens, wikkewegend tijd-verdrijf der grijsheid,
bepeinst ge 't lot, bespiegelende wijsheid,
zoekt uitleg, blokkedozend, steen na steen.

En ziet, uw dagen telden niet. Geen-één
werd door een glimlach, door een toeval blij.
Geen zon kwam dromen over uw vallei.

uit; *55 Variaties op een bekend thema*
(reeks I: ‘Polyhymnia's denken en dichten’)

‘dans le vent’

Ruth

Vreugd ongeboren, weedom ongekend.
Spreek, strelens-ijlte die naar leven taalt,
geurige akkerwind die heimlijk draalt,
wichtjes en knechtjes naar mijn oor gewend...

Mijn droge mond fluistert uw namen terug:
Geluk, Bloei, Kracht, zo heb ik u gedoopt.
Als 't schrale lot tot arenlezen noopt,
mijn taak is 't niet. - Vollere oogst, kom vlug.

Gij oudsten in de poort, telt gij het erg,
blijven uw stroeve trekken onbewogen,
als ik, braak veld, van Boaz kindren verg?

Op Boaz' dorsvloer, 's nachts, rekt wild mijn tors.
Ik schrie om weelde die 'k zou willen zogen:
Bloei, Kracht, kom snel: Geluk, kom fel, kom fc

uit: *55 Variaties op een bekend thema*

(reeks III: ‘Clio's verleden histories’)

‘la tâche infinie’
‘ultima regna canam’

Jheronymus Bosch

Uw schimmen-leger, in het grauw herborenen,
zwerft kreupel door een weggebleekte wereld,
eeuwig schermutselend. Een fluitje merelt:
taalt ge naar lente, wind en geur, verlorenen?

Wanhopigen bestoken twijfelaars:
wiens heimwee kwam ooit vrij uit die gelederen -
schertst maskerade in die helle-klederen?
Iets plet den geest? Dat niets weegt centenaars.

Gedrochten morrelen angstig-kwansuis
aan huishoud-dingen, aan gloei-rood fornuis...
Van boven! Licht - is 't licht, dat schijnsel vaal?

Een sprank uit hemelhoogte weggespat?
Een koorde-danser op een zonnestraal?
De kapitein der spoken lispelt wat.

uit: *55 Variaties op een bekend thema*
(reeks IV: ‘Calliope's beelden en schilderijen’)

‘dans le vent’
‘le temps d'un sein nu’

Threnos

Het is voorbij al wat uw wezen was.
Voorbij 't begonnen sterven. Geur der dagen
een luwte heeft u reeds zó ver gedragen
dat het, te flauw, verging.

Het is voorbij. En of het reden had
of speling was, voorbij. Met schijn vergulde
taak van verganklijkheid die gij vervulde:
't lost op in de schemering.

En al het vragen dat er in u was,
zij die u nazien en 't geleide geven
vragen het ook: hun eigen streven,
wat blijft het waard - daarna?

Hoe ook betreurd, beweend - Voorbij. Gena -
't is neen en neen, het antwoord op uw vragen.
Slechts de vijf zinnen die de slippen dragen,
ze snikken zachtjes: ja.

uit: *55 Variaties op een bekend thema*
(reeks IX: ‘Melpomene's muziek en zang’)

Viool langs de weg

De lome weg is bijna afgeschreden.
Weldra is punt van aankomst punt van uitgang.
Het hele cirkel-loopje dwaze sluit-zang -
nog één arpeggio en 't is geleden.

Ge rekt, viool, de sprekend-lange zin
vol levens-vragen, nimmer op te lossen.
Ten slotte tokkelt ge uw wijze glossen -
en wordt dan weer naïef, als bij 't begin.

Zo blijft uw liedje in ons landschap spelen,
tot er 'n snaar springt en de tocht is uit.

Wat kan de groeiende natuur het schelen,
wier eigen maatgang rust na rust beduidt?

Hoofdschuddend repeteren ze hun lessen,
een stuk of wat meewarige cypressen.

uit: *Silvedene - Tien suites voor viool en woord*
(suite V: ‘Berusting’)

Intermezzo

Grafbloem voor Leopold

De orchidee, de enkeling,
de schrikse fantasie der lijnen
een opensperren - en dit kwijnen
o nauw geredde drenkeling;
een tengerheid, zacht neergelegd
door vriendenhand die wou bewaren
herinnering aan zielsgevaren -
en al het schuwe, ongezegd.

uit: *Silvedene - Tien suites voor viool en woord*
(suite VIII:‘Dood’)

Donald Unger
De late terugkeer van Lion Feuchtwanger

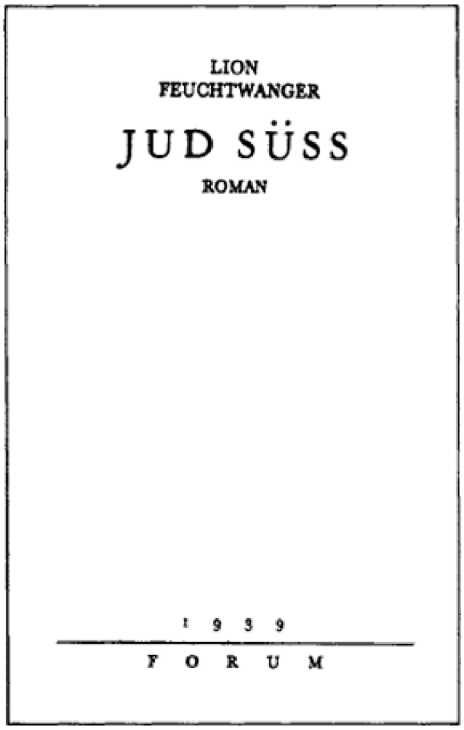
1. Inleiding: Exil

Het verschijnsel van de zogenaamde 'Exilliteratur', de literatuur, die in ballingschap wordt geschreven, krijgt de laatste jaren steeds meer aandacht, met name in ons land en in de naburige Bondsrepubliek. Deze belangstelling voor de Duitse schrijvers, die ooit door het nationaal-socialisme werden verdreven of op eigen initiatief uitweken, heeft veel te maken met bezinning op antifascistisch schrijverschap. Men wil waakzaam zijn ten opzichte van herlevende fascistische en racistische tendenzen in de samenleving, maar er is ook een andere houding dan vroeger jegens het sociale aspekt van de Exilliteratur.

De letterkunde, die geboren wordt in het milieu van gevluchte schrijvers, in den vreemde, is namelijk een maatschappelijk verschijnsel geworden, dat allang niet meer beperkt is tot Duitse antifascisten. De Exilliteratur bestond in principe altijd al, maar slechts als produkt van enkele individuen, excentriekelingen en 'outsiders'. We kunnen zelfs teruggaan tot de Romeinse dichter Ovidius uit de eerste eeuw van onze jaartelling, die zijn *Brieven van de Zwarte Zee* schreef, waarheen de keizer Augustus hem had verbannen.

In de twintigste eeuw is de Exilliteratur een literair genre op zich geworden. Nooit eerder in de geschiedenis is het vluchtelingen- en ballingenprobleem zo groot geweest als in onze tijd. Talloze ballingen zijn literair zeer begaafd en brengen hun problematiek met steeds meer nadruk onder de aandacht van de 'beschaafde' samenleving die er even weinig raad mee weet als destijds met het Duise 'Exil'.

Er zijn de émigré's uit de Oosteuropese landen, de Chilenen, de Zuidafrikanen en vele anderen, die de wijk nemen voor despotische regimes. We kennen allemaal de namen van Alexander Solzjenitsyn, V.S. Naipaul en Czeslaw Milosz, om een paar coryfeeën te noemen. De Pool Milosz heeft in ballingschap de Nobelprijs voor literatuur ontvangen voor werk, dat hij grotendeels buiten de grenzen van zijn vaderland heeft geschreven. Het was de kroon niet alleen op zijn eigen oeuvre, maar in zekere zin op de Exilliteratur als zodanig. Ze hield op marginaal te zijn en werd volwaardig op die achtste december 1980 in Stockholm, toen de auteur van *The Captive Mind* zijn Nobelprijsrede afstak.


LION
FEUCHTWANGER

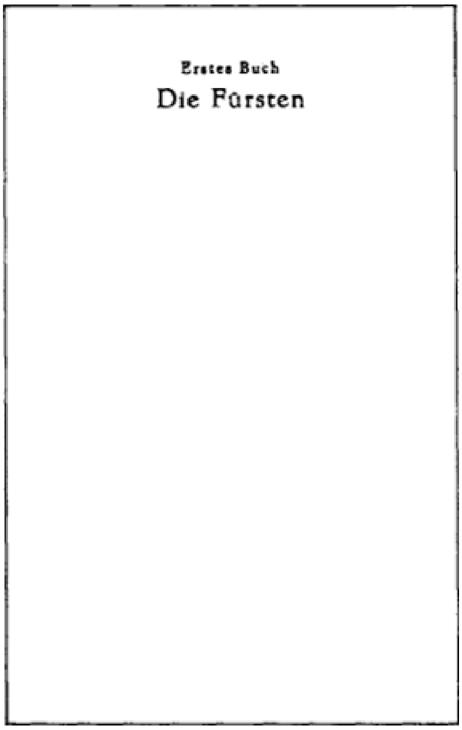
JUD SÜSS

ROMAN

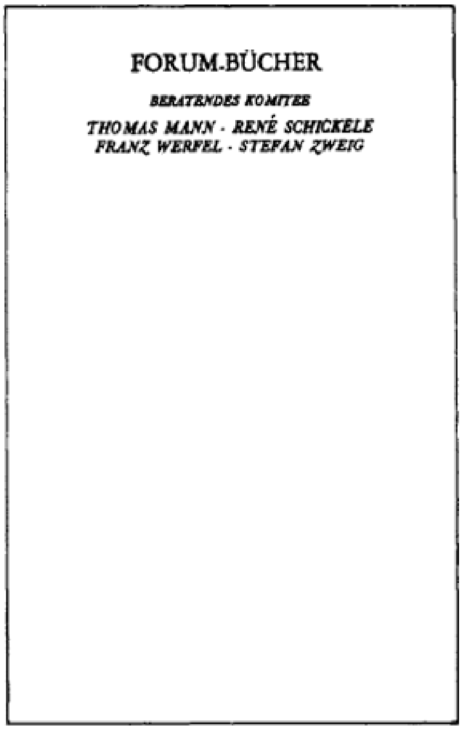
1 9 3 9

F O R U M

Titelbladen uit een Exil-editie van Jud Süss


Erstes Buch

Die Fürsten


FORUM-BÜCHER

BERATENDES KOMITEE

THOMAS MANN · RENÉ SCHICKELE
FRANZ WERFEL · STEFAN ZWEIG

De Exilliteratur komt dus oorspronkelijk uit Duitsland. De machtsovername door de Nazi's in 1933 dreef alle schrijvers het land uit, die ongewenst waren wegens hun demokratische en/of socialistische opvattingen. In de eerste plaats moesten *zij* het ontgelden, die 'volksvreemd' en on-Duits genoemd werden, de joden. Het was het bewind van Adolf Hitler, dat van de 'schrijver in ballingschap' voor de eerste maal een massaal maatschappelijk fenomeen maakte. Opvallend veel literatoren hebben kontakt met Nederland gehad. Van de ongeveer tweeduizend geëmigreerde auteurs bleven er ruim driehonderd via Nederlandse uitgeverijen publiceren. De namen van Querido en Allert de Lange werden beroemd in literaire émigrékringen en berucht bij de Nazi's. Men kan nu rustig zeggen, dat de Duitse literatuur tussen 1933 en 1945 *buiten* Duitsland werd geschreven. In dit bestek ga ik natuurlijk niet alle mogelijke lieden bespreken en hun schrijverschap afbakenen. Voor sommigen betekende het Exil geen breuk met hun oude bestaan, met Duitsland.

Thomas en Heinrich Mann zijn erin geslaagd om hun positie in de Duitse letterkunde voorgoed te vestigen. Het doet er niet meer toe, of ze vóór, tijdens of na de Nazitijd schreven: ze worden zowel in West- als in Oost-Duitsland gelezen en bewonderd. Anderen als Anna Seghers en Arnold Zweig hebben hun schrijverschap verbonden met het Duitse kommunisme en de DDR. Ze nemen nu een aparte, maar duidelijke plaats in de Westduitse literatuurboeken in. Bertold Brecht is in beide Duitse staten politiek omstreden geweest. Dat hij één van de grootste toneelschrijvers van deze eeuw is, zo niet *de* grootste, wordt in Oost en West grif toegegeven. Brechts charisma bestaat allang.

Lion Feuchtwanger, de schrijver van historische romans, is altijd 'onder de grond' gebleven.

Dat is des te opvallender, omdat deze produktieve en markante man vóór de Tweede Wereldoorlog bijzonder populair is geweest. Weinig Duitse romans moeten zoveel succes hebben gehad als zijn *Jud Süss* (1925), waarvan in de loop der tijd ruim drie miljoen exemplaren zijn verkocht over de hele wereld. Maar Feuchtwanger is in eerste instantie, in de jaren twintig, in Engeland en Amerika beroemd geworden en pas later in Duitsland. In de jaren dertig haalden zijn romans de grootste

oplagen in de Sovjet-Unie, waar hij gold als progressief schrijver, die zijn boeiende verhalen voor een groot publiek wist te vertellen. De gevierde auteur beweerde, dat de Sovjetlezers numeriek volledige kompensatie voor het weggevallen Duitse publiek waren!

In het Derde Rijk mochten zijn romans niet slechts niet meer gelezen worden, ze werden in '33 meteen in het openbaar verbrand. Feuchtwanger, links en joods, had met *Erfolg* (1930) de allereerste roman over de opkomst van de Nazi's in het begin van de jaren twintig in Beieren geschreven, waar hij zelf was geboren en getogen. *Erfolg* was niet bepaald een bestseller geworden, maar Goebbels en zijn geestverwanten kènden de schrijver. Hij stond hoog op hun zwarte lijst.

Op de dag, dat Hitler rijkskanselier werd, bevond de auteur zich in de Verenigde Staten, waar hij een serie lezingen hield. Hij is niet meer teruggegaan naar Duitsland, al dacht hij toen, dat het nieuwe regime het niet lang zou uithouden. Feuchtwanger streek samen met zijn vrouw Marta neer in het Zuidfranse Sanary-sur-Mer, dat een verzamelplaats werd voor vele gevluchte Duitse literatoren. Het Vichy-bewind van Maarschalk Pétain interneerde hem later in een kamp, waaruit hij met behulp van Amerikaanse vrienden wist te ontsnappen. Tot Lions dood in 1958 hebben de Feuchtwangers in het Californische Pacific Palisades gewoond, waar de aanhangers van McCarthy het hen nog een tijd vrij lastig gemaakt hebben. De schrijver heeft bijvoorbeeld nooit de Amerikaanse nationaliteit gekregen. Pas kort voor zijn dood werden de autoriteiten toeschietelijker, maar de definitieve beslissing heeft Feuchtwanger niet meer te horen gekregen.

Na de Tweede Wereldoorlog werden zijn romans vooral in de DDR hoog geprezen en de schrijver kreeg in 1953 de ‘Nationalpreis’ van de regering in Oost-Berlijn. In de Bondsrepubliek zweeg men hem niet dood, maar veel waardering bestond er niet voor een literator, die zich zo ‘antinationaal’ had gedragen en die zoveel sympathie voor het Sovjetbewind had getoond. In het Koude Oorlog-klimaat, dat West-Duitsland tot diep in de jaren zeventig beheerste, kon men Feuchtwanger niet goed plaatsen, voorzover men het probeerde. Hij zou het stalinisme hebben verheerlijkt in zijn reisverslag *Moskau 1937*. Volgens Mathias Wegner, die in '68 één van de toen nog zeldzame studies over de Exilliteratur publiceerde, was dit boekje zelfs de grimmige heersers van de DDR te veel van het goede geweest. Ze hadden het niet meer willen laten uitgeven. Nou, zei men in West-Duitsland, als Lion dat kommunistische syteem zo mooi vindt: waarom gaat hij dan niet ‘Drüben’ wonen? Lion vond het niet zo'n mooi systeem, al was hij links, en hij bleef in de VS wonen. Hij had het stalinisme niet verheerlijkt in zijn gewraakte reisverslag, maar het duurde tot '78, voordat Alfred Kantorowicz, literair vakgenoot en Exil-lotgenoot van Feuchtwanger, het voor hem opnam. Hij wees erop, dat de omstreden auteur naar de mening van de Oostduitse regering juist te weinig respekt voor Stalin had getoond in zijn *Moskau 1937*. De schrijver had na de oorlog tevens een aantal lastige vragen over de ‘persoonsverheerlijking’ gesteld, waarmee de diktator zichzelf tot halfgod verhief. Dat was Feuchtwanger niet in dank afgenomen.

Maar deze affaire typeerde het kultureel-politieke klimaat in de Bondsrepubliek, waar men een schrijver of kunstenaar zijn ‘ontsporingen naar rechts’ eerder vergaf dan zijn ‘ontsporingen naar links’.

Het genre van de historische roman, waarin Feuchtwanger had uitgeblonken, gold in de ogen van vele literatuurwetenschappers nauwelijks als serieuze letterkunde en bovendien had niemand minder dan Thomas Mann het werk van zijn populaire konkurrent gekwalificeerd als ‘reine Scheisse’. Politiek en literair bleef de auteur lang in het verdomhoekje en zijn romans waren in de Westduitse openbare leeszalen tot voor kort bijna niet te vinden.

Zoals gezegd is er de laatste jaren een herwaardering van de Exilliteratur op gang gekomen. Er bestaat nu meer belangstelling voor genres als de historische roman, die zo lang geminacht werden, omdat allerlei traditionele normen in de literatuurwetenschap op de helling zijn gezet. Er worden dissertaties en artikelen geschreven over de 'kolportage'-roman van Feuchtwanger, zoals dat vroeger werd genoemd. Zijn werk wordt in West-Duitsland weer uitgegeven en op de televisie zijn interessante verfilmingen van verschillende van zijn boeken te zien geweest. In 1984, honderd jaar na zijn geboorte, is Lion Feuchtwanger eindelijk 'boven de grond' gekomen.

Veranderende opvattingen over literatuur, een wegebben van het oude nationalisme en anticommunisme in de Bondsrepubliek gepaard aan betere relaties met de DDR en herwaardering van antifascistische schrijvers: de linkse Duits-joodse auteur heeft het Exil voorgoed verlaten. Deze zomer verschijnt in West-Duitsland een nieuwe biografie over hem en in ons land komt een herdruk van *Erfolg* uit in de oude vertaling van Anthonie Donker bij de uitgeverij Prom in Baarn. 'In het kader van de strijd tegen het weer opkomend fascisme, ook in Nederland', zoals uitgever Wim Hazeu het formuleerde.

2. De schrijver als pacifistisch-socialist

Lion Feuchtwanger geldt in de eerste plaats als vernieuwer en meester van de historische roman. Hij wordt nu socialist, marxist of soms zelfs communist genoemd. Maar hij is pas vrij laat met het schrijven van historische romans begonnen. De eerste, *Die hässliche Herzogin Margarete Maultasch*, is in 1923 verschenen, toen de auteur al zevenendertig was. Zijn linkse opvattingen zijn pas betrekkelijk laat uit de verf gekomen.

In het kulturele klimaat van de Republiek van Weimar stond Feuchtwanger nooit aan de rechterzijde. Hij was links op de manier waarop zoveel kunstenaars en intellektuelen dat waren: liberaal en ongebonden. De schrijver koos geen partij, hoogstens voor de Expressionisten, die experimenteerden en rebelleerden tegen allerlei artistieke gevestigdheden.

Lion Feuchtwanger

Feuchtwanger kwam uit het welgestelde milieu van een joodse fabrikant in München, waarin het hem aan niets ontbrak. Hij kreeg een orthodox-religieuze opvoeding en werd naar het ‘humanistisch’ gymnasium gestuurd. Vervolgens studeerde hij in München en Berlijn germanistiek, antropologie en filosofie. Hij toonde vroeg belangstelling voor het toneel en schreef al tijdens zijn studie een aantal korte stukken, waarvan er twee in zijn geboortestad werden opgevoerd. Ze flopten en, zoals de auteur veel later toegaf, zeer terecht. Maar hij bleef zich met toneel bezig houden en stukken schrijven, die al snel historische thema's tot onderwerp hadden, zoals *König Saul*. De jonge dramaturg maakte carrière als toneelkritikus bij het

avantgardistische blad Die Schaubühne van Siegfried Jacobsohn, dat tot ver buiten Duitsland beroemd zou worden, nadat het in 1917 was omgedoopt in de Weltbühne, hèt forum voor links-intellektuele verlichten, skeptici, utopisten, pacifisten, joden en bohémiens. Het was een kring, waar Feuchtwanger zich thuis kon voelen.

Zijn historische interesse bleek vooral uit het onderwerp, dat hij in 1907 koos voor zijn dissertatie: het fragment 'Der Rabbi von Bacharach' van Heinrich Heine. Het was de enige poging die de dichter ooit had ondernomen om een historische roman te schrijven. Niet toevallig was het een thema uit de joodse geschiedenis en Feuchtwanger zelf zou in zeven van zijn vijftien romans aandacht besteden aan de lotgevallen van joden, in het al dan niet verre verleden en in zijn eigen tijd. Er zijn in de eerste plaats de best-seller *Jud Süss* over de 'hofjood' Joseph Süss Oppenheimer in het achttiende-eeuwse Duitse vorstendom Württemberg, de trilogie over de joods-Romeinse geschiedschrijver Jozef ben Mattathias, genaamd Flavius Josephus (deel 1 *Der jüdische Krieg* is in '31 verschenen, deel 2 *Die Söhne* in '35 in Amsterdam en deel 3 *Der Tag wird kommen* werd tussen '38 en '40 geschreven, maar is pas na de oorlog in het Duits verschenen), de roman over de ondergang van de Duitse joden als gevolg van de nazistische machtsovername *Die Geschwister Oppermann* (1933), die ook bekend is onder de titel *Die Geschwister Oppenheim*, en zijn laatste twee romans, *Spanische Ballade* (1955 - ook *Die Jüdin von Toledo*) over het Spanje van de twaalfde eeuw, en *Jefta und seine Tochter*, (1957), waarmee Feuchtwanger terugkeert naar het Oude Testament en de tijd van de Richteren.

De schrijver had de tragedie van de 'hofjood' Süss Oppenheimer al tijdens de Eerste Wereldoorlog verwerkt in een toneelstuk en er loopt een rechte lijn van zijn toneelwerk naar zijn romans. De historische thematiek dook, zoals gezegd, ook op in andere stukken, *Warren Hastings, Gouverneur von Indien* (1916) en bewerkingen van een Grieks treurspel als Aischulos' *Perzen*, waarin elementen te vinden zijn van revolutionaire gezindheid. Maar alleen in het geval van *Jud Süss* heeft hij hetzelfde onderwerp opnieuw voor een roman genomen. We zien dus al vroeg de kiemen voor de historische roman ontstaan in de vorm van speciale aandacht voor een literaire en theatrale voorstelling van historische gebeurtenissen, in eerste instantie van episoden uit de joodse geschiedenis.

Feuchtwangers weg naar het pacifisme en socialisme gaat eveneens via zijn drama's. In artistieke zin dan, want de inspiratie vond hij eerst en vooral in zijn afschuw van de Eerste Wereldoorlog. Hij heeft niet zelf aan een front gezeten en in de loopgraven gevochten. Feuchtwanger kwam tijdens een reis door Noord-Afrika voor korte tijd in krijgsgevangenschap terecht en werd na terugkeer in Duitsland

ingelijfd. Niet voor lang, want de tamelijk bijziende man werd snel uit dienst ontslagen. Het was hem helemaal niet bevallen in het Duitse leger ('Es war grauenvoll, den Befehlen anderer unterworfen, sinnlose Dinge zu tun'), maar hij had zich al eerder als één van de weinige vooraanstaande Duitse intellektuelen *tegen* de oorlog gekeerd. De oorlog heeft hem ingrijpend veranderd en met hem een hele generatie Duitsers. De omstandigheden politiseerden en radikaliseerden hem. Naderhand schreef hij, dat de oorlog zijn neigingen tot het l'art pour l'art had weggeslepen. Hij was van zijn 'overschatting van het estheticisme en het gevoel voor de subtiele nuance tot het essentiële gebracht'. Feuchtwanger had het pure individualisme afgeleerd, dat de kunstenaar eigen is, alsmede 'het intellektuele navelstaren'. Hij was als dramaturg en kritikus zeer skeptisch geworden 'jegens de kompromissen, die het toneel van je eist'. Lion ervoer een breuk in zijn leven en niet alleen op het artistieke en intellektuele vlak. Politiek was hij geschokt door het besef, dat de mensen zowel gelijk als ongelijk waren.

> Dat vele van mijn tijdgenoten de oorlog meemaakten zonder in enig opzicht te veranderen, deed me schrikken. Het woeste en barbaarse pragmatisme van hen, die in de oorlog juist opbloeiden, heeft vaak weerzin bij me gewekt.

De schrijver bleek een pacifist in hart en nieren met een grote afkeer van alles, wat smaakte naar militarisme en imperialisme. Vooral in Duitsland viel dat slecht. Het betekende daar meer dan waar ook een keuze tegen de gevestigde orde en voor een vorm van socialisme. Pacifist zijn in het militaristische Duitsland betekende meteen een radikaal-links zijn. Dat gold niet slechts voor het rijk van de 'Kaiser', maar ook voor de Republiek van Weimar, want 'Der Kaiser ging, die Generale blieben'.

Lion Feuchtwanger publiceerde in februari 1915 in de Schaubühne één van de eerste revolutionaire gedichten, die in Duitsland zijn verschenen: 'Das Lied der Gefallenen'.

Es dorrt die Haut von unsrer Stirn.
Es nagt der Wurm in unserm Hirn.
Das Fleisch verwest zu Ackergrund.
Stein stopft und Erde unsern Mund.
Wir warten.

Das Fleisch verwest, es dorrt das Bein.
Doch eine Frage schläft nicht ein.
Doch eine Frage wird nicht stumm
Und wird nicht satt: Warum? Warum?
Wir warten.

Staub stopft und Erde uns den Mund.
Doch unsre Frage sprengt den Grund
Und sprengt die Scholle, die uns deckt,
Und ruht nicht, bis sie Antwort weckt.
Wir warten.

Wir warten, denn wir sind nur Saat.
Die Ernte reift. Die Antwort naht.
Weh, wen sie trifft! Heil, wem sie frommt!
Die Antwort zögert, doch sie kommt.
Wir warten.

Maar het was niet dit gedicht, dat de censor van het wilhelminische Duitsland bewoog in te grijpen. Lion schreef tijdens de oorlog van '14/'18 verschillende toneelstukken,

waarin zijn revolutionaire opvattingen tot uitdrukking kwamen, maar die ook om andere redenen aanstoot gaven bij de bewaarders van de gevestigde orde. In het al eerder genoemde *Warren Hastings* over het Britse kolonialisme in India, in *Vrede* (vrij naar het klassieke Griekse stuk van Aristophanes), in *Jud Süss* en last but not least in *Die Kriegsgefangenen* trok Feuchtwanger van leer tegen chauvinisme en racisme, tegen brute machtsuitoefening in het algemeen en tegen 'de heerschappij van de domheid', zoals hij dat noemde. Deze stukken werden verboden.

Feuchtwanger was geen politieke aktivist. Hij organiseerde zich niet en al hield hij vast een bepaalde principes, een militant vaandeldrager van een radikale politieke partij zou hij nooit worden. Ook niet in de jaren dertig, toen hij openlijk

steun aan de Sovjet-Unie gaf. Zijn bondgenootschap met het kommunisme kwam voort uit zijn verlangen om het nazisme en fascisme op de knieën te zien.

Na de Tweede Wereldoorlog ging hij niet naar de DDR, maar bleef in de VS wonen. Zijn houding ten opzichte van het kommunisme of althans de regimes in Oost-Europa valt in zekere zin te vergelijken met de houding van Thomas Mann ten opzichte van het republikanisme en sociaal-demokratisme van de Republiek van Weimar. Mann is een ‘Vernunftsrepublikaner’ genoemd, die in zijn hart een aanhanger is gebleven van het monarchale, wilhelminische Duitsland met zijn aristokratische tradities. Lion Feuchtwanger zou men een ‘Vernunftskommunist’ kunnen noemen. Hij geloofde oprecht in de overwinning van het ‘Vernunft’ op het ‘Unvernunft’. De hele geschiedenis van de mensheid stond volgens hem in het teken van de strijd tussen domheid en verstand. Dat verstand moest op den duur zegevieren. ‘Der Tag wird kommen’ was een motto, dat hij tijdens de jaren van het Nazibewind gebruikte en dat de titel werd van het derde deel van zijn trilogie over Flavius Josephus.

De grote held van de historie was bij hem eigenlijk nooit een geniaal politiek leider, een energieke, gedisciplineerde revolutionaire partij of zelfs de ‘scheppende volksmassa's’. In '47 schreef hij in het voorwoord tot zijn roman over de toneelschrijver Beaumarchais en het voorspel tot de Franse revolutie, *Waffen für Amerika* (ook: *Die Füchse im Weinberg*):

> Dit boek gaat over de blindheid der mensen voor de vooruitgang der geschiedenis en over het geloof, dat langzaam, maar zeker het menselijk verstand zal groeien tussen de jongste ijstijd en de volgende.

De ‘Vooruitgang’ was zijn grote held. Deze humanistisch-rationalistische houding doortrekt zijn werk van begin tot eind. Hij was altijd ‘kontemplatief’ ingesteld en niet ‘aktief’, een tegenstelling, die eveneens ten grondslag ligt aan zijn werk. Scherp formuleerde hij dit vooral na zijn ontsnapping uit het concentratiekamp van het Franse Vichy-bewind, een ervaring, die zijn non-aktivise en pacifisme behoorlijk op de proef moet hebben gesteld:

> Ich bin kein aktiver Mensen. Geschäftigkeit, Betriebsamkeit, ohne die doch nun einmal Politik nicht zu denken ist, widert mich an.

Het was een levenshouding. Deze vreedzame, beheerste en afstandelijke man heeft grote vriendschap gekoesterd voor zijn volstrekte tegenpool. Bertold Brecht was allesbehalve vreedzaam en afstandelijk. De grote dramaturg was agressief en uitdagend en koos van meet af aan partij voor het militante kommunisme.

Hij noemde Feuchtwanger in een dagboekaantekening uit juli 1920, toen ze elkaar nog niet zo lang kenden, ‘Goed en sterk, zeer intelligent en voornaam’. De twee schrijvers hebben elkaar altijd gewaardeerd en bewonderd. Ze hebben elkaar beïnvloed en veel van Brechts werk is niet zonder een bijdrage van de romancier tot stand gekomen. Dat Feuchtwanger de titel *Dreigroschenoper* bedacht heeft is maar een detail. Helaas is over deze vruchtbare samenwerking niet zoveel bekend buiten kringen van specialisten, al kan men interessante aanwijzingen vinden in Klaus Völkers biografie van Brecht. De ster van Bertold schijnt allang en heeft Lion doen verbleken.

Völker beschrijft beknopt en smakelijk de relatie tussen de jonge Brecht en de veel oudere, ‘gesettelde’ Feuchtwanger:

> Wat hij (LF) vooral in Brecht bewonderde was diens onburgerlijke houding, de air van woeste verleider. Hij zag hem als een soort Baal in een monteursoverall, die in de grote stad ten onder was gegaan. Het leek net alsof Feuchtwanger op iemand af wilde reageren wat hem hoog zat. Want Brecht maakte hem opstandig. Hij was meteen al geniaal, vermetel als een jonge god en het lievelingetje van een gemechaniseerd tijdperk. Feuchtwanger zag in de man uit Augsburg een wild en losbandig genie, een avonturier, waarnaast hijzelf de belichaming was van discipline en orde.

Brecht was iemand, die heel anders werkte dan Feuchtwanger. Lion was een erudiet, die bijzonder veel literatuur gelezen had en verschillende talen kende: Frans, Engels, Grieks, Latijn en Hebreeuws. Daarnaast moet hij een behoorlijke kennis van Italiaans en Spaans gehad hebben. Bertold schijnt in zijn ‘vrije tijd’ voornamelijk thrillers gelezen te hebben en zijn kennis van vreemde talen was niet indrukwekkend. De samenwerking tussen deze twee zo ongelijke, maar in allerlei opzichten gelijkwaardige literatoren heeft aanvankelijk tot de bewerking geleid van een niet zo bekend Engels toneelstuk uit de zestiende eeuw: *Het leven van Edward II van Engeland* van Christopher Marlowe. Het bijzondere van die bewerking was, dat Brecht en Feuchtwanger er een uitgesproken pacifistisch stuk van hebben gemaakt, waarmee een felle aanklacht tegen oorlog en despotisme wordt geuit.

Dit stuk werd niet verboden en dat was een gevolg van de toepassing van de later befaamde ‘vervreemdings’-technieken van Brecht. De politieke boodschap was verpakt in rauwklinkende, stotende verzen, soldaten kwamen op met wit beschilderd gezicht en het verloop van de handeling was niet voor iedereen even goed te volgen. Ik wil hier niet op allerlei bijzonderheden ingaan, maar censor noch publiek moeten destijds (1924) in staat zijn geweest te vatten, waar het de auteurs eigenlijk om ging.

Nu wordt erkend, dat met dit stuk het ‘epische theater’ van Bertold Brecht was geboren. De bijdrage van Lion Feuchtwanger is in de literatuurgeschiedenis lang onbelicht gebleven.

De twee schrijvers hadden wat aan elkaar te danken. Feuchtwanger smaakte de voldoening, dat het pacifistische stuk niet door de censuur werd verboden, al zou het bekend worden als werk van Brecht. Deze werd geïnspireerd tot nieuwe drama's en tot de uitwerking van zijn theorieën over toneel.

Brecht heeft de figuur van zijn grote vriend nooit vereeuwigd in één van zijn stukken, maar hij zelf is door Lion geportretteerd in diens roman *Erfolg*. Zoals hierboven al is aangegeven, was dit de allereerste roman over de opkomst van Adolf Hitler en de NSDAP in het Beieren van het begin van de jaren twintig. Het is een sleutelroman, waarin verschillende politici uit die tijd ten tonele worden gevoerd.

Brecht herkennen we in de gestalte van de ingenieur Kaspar Pröckl, een fanatieke, dogmatische kommunist. Hij is een begaafd balladendichter en een man met een sterke, boeiende persoonlijkheid. Door zijn politieke bezetenheid en gebrek aan gevoel voor humor is hij voor zijn omgeving vaak niet te harden, al heeft hij een vriendelijk karakter.

In de Sovjet-Unie, waar de roman was vertaald, viel men over deze uitbeelding. Niet omdat het de toen nog vrij onbekende Brecht betrof, maar omdat een kommunist in de visie van de Sovjets niet zo kon zijn.

Ze noemden de figuur van Pröckl een ‘allesbehalve typisch voorbeeld van een revolutionair’, in wie veel ‘geborneerd sektarisme’ stak alsmede ‘een ziekelijk individualisme’, die het gevolg waren van een ‘houterige, schematische manier van denken’.

Bertold Brecht zelf had *Erfolg* gelezen en schreef in een brief aan Feuchtwanger in mei 1937, dat hij er heel tevreden over was, ‘obwohl das Buch diese scheusslichen

Karikaturen auf Hitler und mich enthält’. Lion werkte heel anders dan Bertold èn stond anders in het leven dan de revolutionaire dramaturg. Hij was uigesproken elitair en verweet bijvoorbeeld de Nazi's en in het bijzonder Hitler keer op keer, dat ze afschuwelijk slecht Duits spraken en schreven. Alsof dat zo belangrijk was. Hij was een methodisch werkend man, die prat ging op zijn gedisciplineerd en gereglementeerd leven. Daarover is al een en ander verteld in het speciale nummer, dat BZZLLETIN in maart 1982 aan de Exilliteratur heeft gewijd. Maar de schrijver van dit artikel over Feuchtwanger, dat oorspronkelijk in '39 in de Groene heeft gestaan, nam het allemaal serieus.

Spottend, zij het niet echt hatelijk, schreef destijds Klaus Mann over Lions fameuze dagindeling. De auteur van *Mephisto* woonde met een groot aantal andere gevluchte Duitse schrijvers in het Franse Sanary, waar ook de Feuchtwangers zaten. Klaus vond een dergelijke reglementering nogal pedant. Hij maakte melding van een tabel, die zijn beroemde vakgenoot eens aan vrienden liet zien. In die tabel demonstreerde Lion, hoe hij ieder etmaal van zijn leven bij voorkeur indeelde. Zeveneneenhalf uur slaap - misschien slechts zes of zelfs acht -, een uur om te eten, een uur om te wandelen, zes uur om te werken, twee uur voor lektuur, een uur voor gymnastiekoefeningen enz. ‘Ik kan niet garanderen’, schreef Mann, ‘dat deze cijfers precies kloppen, maar dat uur voor gymnastiekoefeningen is in elk geval niet overdreven’.

Feuchtwanger turnde, zwom, sprong en kon aardig hardlopen. Zijn vrouw Marta was trainer en die rol was haar op het lijf geschreven. Ze was namelijk sportlerares geweest. Marta liet niet toe, dat haar man dik werd, aldus waarnemer Klaus Mann.

Een fragment uit de film Jew Suess. *Deze Engelse verfilming van Feuchtwangers roman is in 1934 gemaakt door de regisseur Lothar Mendes. Men ziet links Paul Graetz in de rol van Süss' vriend Landauer en rechts Conrad Veidt (een uitgeweken Duitse akteur) in de rol van Süss Oppenheimer.*
Deze Engelse film heeft niets te maken met de beruchte Nazifilm Jud Süss *van Veit Harlan. De Nazi's baseerden hun film trouwens niet op de roman van Feuchtwanger, maar op het 'historische verhaal'. De regisseur Lothar Mendes (ook afkomstig uit Duitsland) heeft zich aan het boek gehouden. Hij maakte een filosemitische film in de traditie van de historische spektakelproduktie. Feuchtwanger vond het een aardige film, maar de filofische inhoud van zijn roman (de gang van Süss van het 'aktieve' naar het 'kontemplatieve') had hij er niet in teruggevonden.* Jew Suess *is destijds een succes geworden. Hier in Nederland schreef het blad 'Filmliga', dat de film 'zwak en bleek, theatraal en onoprecht' was. De kritici haalden en passant uit naar Feuchtwanger en diens 'langdradige verwikkeldheid'.*
Over Conrad Veidt in de titelrol oordeelde het blad: 'Laat ons bidden dat hij andere regisseurs krijgt of het zelf over een anderen boeg gooit'. (Filmliga van 7 november 1934, p. 377).

> Jeden Morgen muss er seine sportliche Pflicht tun, ehe er das Frühstück bekommt, und wenn er nicht die 'vorgeschriebene' Anzahl von Kniebeugungen ausgeführt hat, gibt es kein weiches Ei.

Deze strenge, ouderwets-Duitse intellektueel, die zo ver afstond van de literaire bohémiens, zag scherp het belang van Brechts revolutionaire theorie over 'vervreemding'. Hij baseerde er zijn eigen theorie over de historische roman op en 'legitimeerde' het genre als een middel tot distantiëring, tot 'vervreemding' van de problematiek van zijn eigen tijd. Dat was een virtuoze misser.

3. Feuchtwangers opvatting van de historische roman

Historische romans zijn oorspronkelijk een produkt van de Romantiek. Met name de typisch romantische verheerlijking van de Middeleeuwen en van het feodale ethos van moed, ridderlijkheid en trouw doortrekt de boeken van de geestelijke vader van het genre, Sir Walter Scott, die nog steeds gelezen en bewonderd wordt.

De historische roman is vaak melodramatisch en vol nostalgiek verlangen naar tijden, waarin het leven tegelijk eenvoudiger en kleurrijker is en de mensen harder,

maar toch eerlijker met elkaar omgaan dan in de eigen tijd van de lezer. Men kan het een echte 'escape'-lektuur noemen, een 'woud der verwachting', waarin allerlei onvervulde verlangens worden geprojekteerd. Met de geschiedenis in wetenschappelijke zin hebben deze romans niet zo heel veel te maken, al dokumenteren sommige schrijvers zich zeer nauwkeurig. In principe wordt er gespeeld *met* en gefantaseerd *over* het historische en de auteur is niet op zoek naar 'wie es eigentlich gewesen ist'.

De historische roman gaat aan de andere kant vaak niet door voor literatuur. Men vindt het genre goedkoop en kitscherig en dat oordeel wordt in de meeste gevallen terecht geveld. Volgens Feuchtwanger is achtennegentig procent van de historische romanliteratuur kitsch. Een aanvaardbare psychologisering van de dramatis personae ontbreekt en van een realistische milieutekening is geen sprake. De lezer verdrinkt wel menigmaal in uitputtende beschrijvingen van kostuums en interieurs, van maaltijden en toernooien, van sinistere hofintriges en niet in de laatste plaats van broeierige, sensationele erotiek. Maar die beschrijvingen zijn stoffering, waarmee niet vanzelf een realistische sfeer wordt geschapen. Integendeel. Anders ziet het eruit, wanneer de historische roman wordt gebruikt als vehikel voor de analyse van bepaalde konflikten voor interpretaties van menselijk gedrag voor een morele of andere boodschap. We denken aan de romans van bijvoorbeeld Robert Graves over de Romeinse keizer Claudius of van Marguerite Yourcenar over keizer Hadrianus. Die worden wel als literatuur beschouwd, omdat zij psychologische en literaire 'verkenningen' in het verleden zijn.

Graves en Yourcenar passen de ik-vorm toe en dat middel is bij uitstek geschikt om een serieuze historische roman te schrijven. Psychologisch is de weergave van de historische entourage direkt. Ze maakt een authentieke indruk. In het opzicht van realistische milieutekening belet een auteur zichzelf toe te geven aan de neiging tot stofferen. Simon Vestdijk, die een stapel historische romans op zijn naam heeft staan, heeft in een boeiend referaat de aandacht op dat ik-procédé gevestigd. Een authentieke historische ik-figuur, aldus Vestdijk, interesseert zich niet voor uitvoerige decorbeschrijvingen. Keizer Claudius, die in de eerste persoon enkelvoud schrijft, vertelt natuurlijk niet hoe een Romeinse toga eruitziet. En waarom zou hij aan zichzelf uitleggen op wat voor manier het Romeinse systeem van kliënten in elkaar zit?

Een andere manier om de valkuil van het deskriptivisme te vermijden en niet te vervallen in melodrama is de historische roman te gebruiken als 'distantiëringsmiddel'. Met behulp van een decor uit het verre of nabije verleden en personages, die als historisch-representatief gelden, plaatst de schrijver, in casu Feuchtwanger, de sociale en politieke problematiek van zijn tijd (despotisme, oorlog, racisme etc.) letterlijk op een afstand, een afstand in tijd. De bedoeling is uiteraard om figuurlijk afstand te nemen. Zowel auteur als lezer moeten via de 'distantiëring' de problematiek in kwestie duidelijker kunnen onderscheiden en nuchterder beoordelen, dan in de contemporaine kontext mogelijk is. Het doet gekunsteld aan en nogal intellektualistisch. Met Brechts 'vervreemdingseffekt' heeft het volgens mij niet veel te maken. Het toneel is geen roman en het 'drama', dat zich voor het voetlicht afspeelt, kan men niet zo maar vergelijken met het 'drama', dat zich in een roman ontrolt over honderden pagina's.

Feuchtwanger heeft willen aangeven, dat hij de historische roman in de eerste plaats gebruikt om zijn eigen tijd uit te beelden, om zijn persoonlijke opvattingen over mens en maatschappij, over het leven in een historisch kostuum te steken. Volgens hem doet *iedere* schrijver van historische romans dat trouwens, nolens volens. Met andere woorden: de historische roman zegt meer over de tijd, waarin hij is geschreven, dan over de tijd, waarin hij zich afspeelt. Hij zegt meer over de persoon, die hem heeft geschreven, dan over de personen, die beschreven worden.

Ik denk dat Lion Feuchtwanger dat heel goed gezien heeft. Zijn inzicht maakt het genre van de historische roman op een nieuwe manier interessant voor onderzoek,

namelijk als sociaal-psychologische bron voor de bestudering van comtemporaine geschiedenis. Daar zullen we hier niet verder op doorgaan.

Hij heeft daarnaast de pretentie - al brengt hij het niet duidelijk onder woorden - dat hij, Feuchtwanger, de *eerste* is, die deze distantiëring als 'vervreemding' heel bewust en weloverwogen toepast. Alsof hij een ander middel zou hebben gekozen, als hij dat effektiever had gevonden. Zoals hij het zelf schrijft:

> Ich habe nie daran gedacht, Geschichte um ihrer selbst willen zu gestalten, ich habe im Kostüm, in der historischen Einkleidung, immer nur ein Stilisierungsmittel gesehen, ein Mittel, auf die einfachste Art die Illusionen

der Realität zu erzielen. Andere haben ihr Weltbild, um es klarer aus sich heraus zu projizieren, in eine grössere räumliche Entfernung gerückt, es in irgendeiner exotischen Gegend angesiedelt. Ich habe mein (natürlich zeitgenössisches) Weltbild zum gleichen Zwecke *zeitlich distanziert*, das ist alles.

Een momentopname uit de Westduitse tv-film Die Geschwister Oppermann. *De film bestond uit twee delen en is hier vorig jaar door de VARA uitgezonden.*

Dat is helemaal niet alles. In de eerste plaats neemt hij met deze theorie teveel afstand van de romantische oorsprong van de historische roman. Ongeloofwaardig veel afstand. Hij vond het genre van de historische roman, middel of niet, altijd al smakelijk. Dat maakt hij heel goed duidelijk in het theoretisch werk, dat hij aan het eind van zijn leven heeft geschreven en dat na zijn dood onvoltooid is verschenen: ‘Das Haus der Desdemona oder Grösse und Grenzen der historischen Dichtung’. Hij vindt bijvoorbeeld Margaret Mitchell's *Gone with the Wind* amusant en boeiend en dat mag ook best. Maar niemand kan beweren, dat de schrijfster de geschiedenis van de Amerikaanse Burgeroorlog bewust als stileringsmiddel heeft genomen. Ze vond die historische kostumering leuk en Feuchtwanger vond het ook leuk, of hij nou de ‘Vooruitgang’ wilde dienen en het fascisme bestrijden of niet. De schrijver is teveel in de verdediging gegaan tegen hen, die hem eventueel gebrek aan ernst zouden verwijten. Hij wilde vooral aantonen, dat hij met serieuze literatuur bezig was en niet met kitsch.

Maar het heeft niet gebaat, want de grote god Thomas Mann bleef zijn romans ‘reine Scheisse’ vinden. Mann hield niet van ‘kolportage’-romans. Het deed er voor hem niet toe, of die een rechtse, een linkse of helemaal geen speciale politieke boodschap hadden.

Feuchtwanger is teveel in de verdediging gegaan en dat leidde tot een aanval van niemand minder dan Georg Lukács. De Hongaarse marxistische kritikus heeft in zijn grote studie over de historische roman (1937) uitgelegd hoe belangrijk en fascinerend het genre is. Hij besprak het serieus en grondig. Feuchtwanger sloeg hij hoog aan. Maar Lukács verwierp diens theorie. Lion beweerde onder meer, dat een schrijver juist via historische kostumering beter greep kon krijgen op de problemen van zijn eigen tijd. ‘Lasse ich sie mit zeitgenössischem Gewand, dann bleiben sie Rohstoff, Bericht, Erwägung, Gedanke, werden nicht zum Bild.’ Volgens Feuchtwanger was het voordeel van een historisch decor, dat de auteur met een

voltooide en afgesloten wereld te maken kreeg. Die zou beter te overzien en te beheersen zijn dan de wereld, waarin hij (de schrijver) leefde.

De hedendaagse wereld was ‘Duft, der verraucht, weil die Flasche nicht verschlossen werden kann’.

Lukács prees allereerst de Duitse romancier wegens de uitbeelding van levende en authentieke mensen in zijn boeken. Zijn personages waren geen wandelende anachronismen, maar handelden overeenkomstig de moraal van hun tijd. Hij konstateerde, dat Feuchtwanger van de historische roman een wapen in de strijd tegen het fascisme had gemaakt. Het was in de jaren dertig ‘in’ onder de gevluchte Duitse schrijvers om historische stof te kiezen voor een anti-Naziboek, maar Lion had zich in het bijzonder onderscheiden, aldus de Hongaarse marxist. Hij had een zeer aktueel en belangrijk probleem als het konflikt tussen nationalisme en internationalisme verwerkt in zijn voortreffelijke Josephus-trilogie. Dan was er de roman *Der falsche Nero*, een venijnige satire op opkomst en ondergang van de Nazimacht (nota bene al in 1936!). Feuchtwanger had met veel fantasie een incident uit de eerste eeuw van onze jaartelling uitgewerkt tot een spannend relaas over moreel verval, misleiding en terreur. Het van haat vervulde boek verdiende volgens Lukács een belangrijke plaats in de antifascistische strijd. ‘The satirical pathos of this hatred takes Feuchtwanger a great step forward along the revolutionary-democratic path’.

Maar dan valt hij sarkastisch uit naar de ‘distantiëringstheorie’. Feuchtwanger heeft gelijk, schrijft de Hongaar, met de bewering, dat een onderwerp uit het verleden gemakkelijker te hanteren is dan materiaal van het heden. ‘His only mistake is to see this as an advantage and not a disadvantage’. De kritikus geloofde terecht niet, dat een historische periode, welke dan ook, beschouwd mocht worden als gesloten en voltooid. Hij vond zo'n benadering van de geschiedenis reaktionair. Heden noch verleden waren ‘komplexen van dode feiten, waarin geen beweging en geen geest zaten’.

Een schrijver moest niet denken, dat alleen hij de werkelijkheid tot leven kon brengen. Lukács sprak over een voortdurend ‘historisch proces’, waaraan niet zonder meer in subjektieve willekeur allerlei ‘manifestaties van menselijke gevoelens en ideeën’ onttrokken konden worden. De opvatting, als zou een bepaalde historische inkleding de schrijver een betere greep op zijn thema bieden, was een *val*, aldus de Hongaar.

> His greatness as a writer will depend upon the conflict between his subjective intentions and the honesty and ability with which he reproduces objective reality.

En juist die kostumering en situering in het verleden, de ‘vervreemding’ à la Brecht, waarmee Feuchtwanger het vergelijkt, maar Lukács niet, maakte het gevaar voor een al te subjektieve behandeling zo groot. De subjektivering was in dat geval veel minder goed waarneembaar, dan bij de keuze voor een contemporaine zetting. De te beschrijven werkelijkheid lag veel verder weg en dat maakte een objektieve benadering des te moeilijker. De afstand was geen voordeel, maar een nadeel!

Nogmaals: Feuchtwanger is teveel in de verdediging gegaan en heeft zich vergaloppeerd. Tegen Lukács heeft hij zich niet verdedigd en hij is op diens kritiek helemaal niet ingegaan.

We hoeven ons niet zoveel van de misstappen van Lion Feuchtwanger aan te trekken. Hij heeft zowel kunstenaar als kritikus willen zijn en dat gaat niet zo gemakkelijk. Het was naïef om dat te willen. Zoals de schrijver Hermann Kesten het in de nekrologie van Feuchtwanger in een Duits blad onder woorden bracht: ‘Hij was grondig naïef en op een naïeve manier grondig’.

De 'Dichter' kan niet tegelijk 'Denker' zijn, al schijnt dat streven wel in de Duitse culturele traditie thuis te horen. Een 'Faustiaans' streven. De romans van Lion Feuchtwanger, de 'Dichter', zullen blijven.

Geselekteerde bibiografie:

a. Boeken

Lion Feuchtwanger, The man, his ideas, his work. A collection of critical essays, edited by John M. Spalek, Los Angeles, 1972.
Schriftsteller der Gegenwart: Lion Feuchtwanger, Hrsg. vom Kollektiv für Literaturgeschichte im volkseigenen Verlag Volk und Wissen, Ost-Berlin, 1961
Gisela Berglund, *Deutsche Opposition gegen Hitler in Presse und Roman des Exils*, Stockholm, 1972.
Bertold Brecht, *Briefe*. Hrsg. u. kommentiert von Günter Glaeser, Frankfurt am Main, 1981.
Bertold Brecht, *Dagboeken 1920-1922. Autobiografische aantekeningen 1920-1954*, Amsterdam, 1981.
Alfred Kantorowicz, *Politik und Literatur im Exil. Deutschsprachige Schriftsteller im Kampf gegen den Nationalsozialismus*, Hamburg, 1978.
Georg Lukács, *The historical novel*, Harmondsworth (Middlesex, England), 1981 (oorspr. 1937).
Klaus Mann, *Prüfungen. Schriften zur Literatur*. Hrsg. von Martin Gregor-Dellin, München, 1968.
Elke Nyssen, *Geschichtsbewusstsein und Emigration. Der historische Roman der deutschen Antifaschisten 1933-1945*, München, 1974.

Klaus Völker, *Bertold Brecht. Een biografie*, Nieuwkoop, 1978.
Hans-Albert Walter, *Deutsche Exelliteratur 1933-1950*, Darmstadt u. Neuwied, 1972.
Matthias Wegner, *Exil und Literatur*. Deutsche Schriftsteller im Ausland 1933-1945, Frankfurt am Main/Bonn, 1968.

b. Het speciale nummer van het tijdschrift Text und Kritik van oktober 1983, dat in München verschijnt, is geheel gewijd aan Lion Feuchtwanger.

c. Artikelen

Lea Dasberg, ‘Het josefuscomplex bij Lion Feuchtwanger’, De Nieuwe Stem, no. 7. 1967, pp. 377-406.
O. Damsté, LF, ‘Der falsche Nero’, NRC, 14/1/37.
Anthonie Donker, LF, ‘Die Geschwister Oppenheim’, NRC, 9/3/34.
H.B. Fortuin, ‘Lion Feuchtwanger over zijn werk’, BZZLLETIN 94, maart 1982, pp. 69-71 (oorspr. Groene, 23/9/39).
Reinhold Jaretzky & Helmuth Taubald, ‘Das Faschismusverständnis im Deutschlandroman der Exilierten, Sammlung, Jahrbuch für antifaschistische Literatur und Kunst’ Frankfurt am Main, 1978: 3. Lion Feuchtwanger: Die Geschwister Oppermann, pp. 25-30.
A.M. de Jong, LF. ‘De Jood van Rome’, Volk, 18/10/32.
Siegfried van Praag, LF, ‘De Zonen’, NRC, 9/11/35.
Nico Rost, ‘Vraaggesprek met Lion Feuchtwanger’, Groene, 29/9/32.
Nico Rost, ‘LF, *De Oppenheims*’, Groene, 10/2/34.
Simon Vestdijk, ‘Over de historische roman’, Maatstaf, mei 1966, pp. 96-122.
Victor van Vriesland, LF's nieuwste boek: *Erfolg*, Groene, 4/10/30.
Augusta de Wit, ‘LF, Die hässliche Herzogin Margarete Maultasch’, NRC, 17/9/27.

d. Essayisten van LF

Lion Feuchtwanger, ‘Centum Opuscula. Eine Auswahl’, Rudolstadt (DDR), 1956.
Lion Feuchtwanger, ‘Das Haus der Desdemona. Grösse und Grenzen der historischen Dichtung’, Rudolstadt (DDR), 1961.

e. Vertaalde romans

De leelijke hertogin, Querido, Amsterdam, 1928.
Macht (*Süss, de jood*), Querido, 1927/9, 1e-2e druk (3e druk bij de Arbeidspers, A'dam in 1939, 4e druk bij Querido in 1950 - Reuzensalamander, 5e druk in andere vertaling bij L.J. Veen, A'dam in 1962).
Succes, Querido, 1930 (2e druk bij Querido in 1933, 3e druk bij Pegasus, A'dam in 1938 en 4e druk bij Prom, Baarn in 1984).
De jood van Rome (Der jüdische Krieg), Querido, 1932, 1e-2e druk.
De Oppenheims, Querido, 1934.
De zonen, Querido, 1935.
De valsche Nero, Querido, 1937.
Het heilige vuur. Goya en zijn tijd, Querido, 1962.
Jefta en zijn dochter, De Boekerij, Baarn, 1958.
De man die de toekomst zag (Die Brüder Lautensack), Nederlandse Boekenclub, Den Haag, 1962.

De Jodin van Toledo, NBC, (1962).

f. Vertaalde artikelen

'Leven van den schrijver Lion Feuchtwanger', door hemzelf, Groene, 1/1/38.
'Een eind en een begin' (over de processen in Neurenberg), Groene, 8/12/45.

U kunt bestellen door het benodigde bedrag (+ f5, - als bijdrage in de verzendkosten) over te maken op giro 2476900 t.n.v. de Stichting BZZTôH te Den Haag o.v.v. de gewenste titels.

Levering zolang de voorraad strekt.

[Vervolg F. Schmidt Degener]

vervolg van pagina 22

ken, het veelvuldig gebruik van de trits verleden-heden-toe-komst, het tuinmotief, het met een hoofdletter of cursief schrijven van onder andere 'Onzichtbaarheid' om het verhevene aan te geven, maar vooral het soms nadrukkelijke immanente karakter van zijn gedichten.

Het meest expliciet manifesteert Schmidt Degener zich als symbolist in de slotstrofe van zijn dertigste 'variatie' waarin woord en idee één zijn:

> Woord, lege plek en onvertroebeldheid
> hoe duid'lijk toont zich uw Onzichtbaarheid.

De eenheid die Schmidt Degener ziet in woord en werkelijkheid heeft hij op schrift gesteld in een dichterlijke notitie, die zich bevindt tussen de verzen voor *Nonceniente*.

> Wat is die waargenomen werkelijkheid,
> die niet bestaat dan uitgedrukt in Woorden?
> Woorden zijn symbolen, zijn parallellismen,
> maar tenslotte bestaat niets zonder Woord.
> Het scheppende Woord is de enige werkelijkheid.
> Het Woord is tevens scheppende beperking.
> Kleur van Woord, gang van het rythme.
> metrum - rythme.
> Het Woord roept de Gedachte op.
> De Gedachte roept niet het Woord te voorschijn.
> De zinnen schiepen het Woord als parallel van het ding.
> De ware werkelijkheid ligt in het Woord -

Het feit dat ik schrijf, tekent mijn optimisme
Jan Kees van de Werk in gesprek met Chinua Achebe

Chinua Achebe is de nestor van de Engelstalige Afrikaanse literatuur. Zijn in de jaren vijftig en zestig geschreven romans behoren tot de klassieken van de geschreven Afrikaanse literatuur. De romans van Chinua Achebe bestrijken chronologisch de ontwikkelingen in Nigeria vanaf de koloniale kennismaking, de culturele en politieke confrontatie met Europa, aan het einde van de vorige eeuw, toten met de in 1960 verworven onafhankelijkheid met haar neo-koloniale teleurstellingen. Zijn romans overschrijden door de literaire behandeling van de onderwerpen de geografische grenzen van het beschreven gebied. Het werk van Achebe wordt dan ook in heel Afrika met een grote mate van herkenning gelezen. Zijn oeuvre heeft een richting-gevende invloed uitgeoefend op de nog betrekkelijk jonge (geschreven) Afrikaanse literatuur.

De basis van dit artikel werd gelegd door een gesprek in Berlijn (1979) en een interview in Nsukka (Nigeria) waar hij aan de universiteit literatuurwetenschap doceert (1980). Terugkerende thema's waren: De functie van de literatuur en de culturele politieke dialoog tussen Europa en Afrika.

Chinua Achebe werd in 1930 in oostelijk Nigeria, het land van de Ibo, geboren. In een omgeving waar de tradities van het verleden nog voor velen de dagelijkse realiteit bepaalden, genoot hij een Christelijke opvoeding. Zijn doopnaam luidde Albert Chinualomogu. Hij groeide op in de verwarrende situatie die zich in zijn naam weerspiegelde. De confrontatie tussen de Christelijke cultuur en de Ibo-beschaving. Zijn opvoeding voltrok zich op, wat hij zelf noemt, het 'kruispunt der culturen'. Een kruispunt dat dwars door zijn vroegste herinneringen loopt en later bepalend zal blijken voor de synthese waarmee Achebe zich op het breukvlak van twee levensfilosofieën in evenwicht tracht te houden. Een balans die pas bereikt wordt door het verleden weer dat gewicht toe te kennen dat het door de culturele gelijkschakeling ontnomen was.

Chinua Achebe weet nog dat de bekeerden zichzelf 'de mensen van de kerk' en de anderen 'de mensen van het niets' noemden. Een zelfvernietigende veroordeling die zich op alle fronten voordeed: van het verwerpen van de goden tot het primitief vinden van eigen gebruiksvoorwerpen. Schalen en potten van klei werden alleen in de hutten van de 'heidenen' aangetroffen. Het eigen handwerk was inferieur. De desintegratie van eigen denken en doen, het verder uiteenvallen van eens vertrouwde referentie-kaders voltooiden de totale culturele vervreemding. Achebe herinnert zich bijvoorbeeld hoe tot ontsteltenis van zijn vader, een man van de kerk, en generatiegenoten ter opluistering van een Christelijk feest Nigeriaanse dansen opgevoerd werden. Een ongepaste vermenging van de Christelijke zeden met het verachte verleden. Chinua Achebe herstelt in zijn eerste boeken de gefragmenteerde fundamenten van het verleden, waarop het zelfrespect weer herwonnen kan worden.

In 1958 verscheen zijn eerste roman *Things Fall Apart* (*Alles valt uiteen*) waarmee de Nigeriaanse literatuur zich onmiskenbaar in de Engelse taal manifesteerde. Met de publikatie van deze roman werd de Engelstalige Nigeriaanse literatuurtraditie, die zich in de jaren vijftig al schoorvoetend in beweging had gezet, beslissend beïnvloed. *Alles valt uiteen* zou later zelfs als het archetype van de Afrikaanse roman beschouwd worden. Een Afrikaanse wereld, herschapen in een Europese taal, in het klassieke conflict met de Europese wereld. Een indrukwekkend eerherstel van

de prekoloniale tijd. Een hommage van Achebe aan zijn voorouders, zonder in een vervlakkende verheerlijking van het verleden te vervallen. Achebe: ‘We mogen niet doen alsof ons verleden een lange kleurrijke idylle was.’

Chinua Achebe.

Cultuur is natuurlijk nooit een statische situatie. Een in stilstand gesteven waarde- en normenstelsel. Chinua Achebe beschrijft in zijn werk de interne morele verschuivingen die zich geleidelijk binnen de Ibobeschaving voltrokken. Een onvermijdelijke ontwikkeling waardoor, ook in de prekoloniale tijd, vertrouwde denkbeelden uiteenvielen en aanpassing vereist was. Veranderingen die door krachten van binnenuit of door beïnvloeding van buitenaf op gang gebracht worden. Een natuurlijke dynamiek waardoor een integere integratie van oude patronen en vernieuwende variaties tot stand komt. Uit het werk van Achebe spreekt steeds weer de wens dat, ondanks de desintegrerende catastrofale confrontatie, het culturele conflict zich tot een verrijkend compromis ontwikkelt, waarin het waardevolste van de twee systemen verenigd wordt.

> Als ik God was, zou ik de acceptatie van raciale inferioriteit, om welke reden dan ook, het ergste vinden. Het is te laat om er kwaad over te worden of om er anderen de schuld van te geven, hoezeer ze die schuld en veroordeling ook verdienen. Wat wij moeten doen is terugblikken en proberen te achterhalen waar we de verkeerde weg insloegen, waar de regen ons begon te geselen.

Chinua Achebe schreef deze regels in zijn essay *De roman-*

schrijver als leraar (1965). Een artikel waarin hij beschrijft hoe tijdens de Christelijke koloniale overheersing de 'bekeerden' zich schaamden voor het inferieure in zwart heidendom gedompelde verleden. Een deformatie van de Afrikaanse psyche, op de ruïneuze restanten waarvan de Afrikaanse geschiedenis pas met de verlossende komst van de blanke beschaving zou beginnen. Een idee dat zich volgens Achebe zo hardnekkig in het gedachtenleven vastgezet heeft, dat het in variërende vorm nog steeds zijn verleden-uithollende invloed uitoefent en de denigrerende dunk van de eigen prekoloniale geschiedenis in stand houdt. Hij beschouwt het als zijn taak de lezer middels zijn romans duidelijk te maken dat het verleden niet 'een lange barbaarse nacht was waaruit de eerste Europeanen hen, door Gods wil, bevrijdde'.

U heeft eens gezegd dat u met uw boeken onder meer duidelijk wilde maken dat begrippen als 'cultuur' en 'beschaving' niet pas hun intrede deden met de komst van de blanken. Is het anno 1980 nog steeds nodig de mensen ervan te overtuigen dat Afrika zijn eigen culturele achtergrond heeft?

Vergeet niet dat de koloniale krachten onze cultuur vierhonderd jaar onder druk hebben gezet. Van het begin hoorden we: 'Jullie hebben geen beschaving, godsdienst en geschiedenis. Wees blij dat wij er zijn om jullie uit de donkere primitieve tijden naar het beschaafde licht te leiden.' Er zijn nog steeds mensen, Afrikanen en Europeanen, die als gevolg daarvan denken dat er geen alternatief zou zijn voor de Westerse technologische cultuur.

Maar u bent zich na de romans Een wereld valt uiteen *en* Pijl van God (Arrow of God), *waarin u de geschiedenis van uw Ibovolk herschept, meer gaan richten op de actuele politieke problematiek. Is uw rol als schrijver dan niet veranderd? Hoe beschouwt u uw verantwoordelijkheid als schrijver?*

Ik til net zo zwaar aan de verantwoordelijkheid van de schrijver als aan die van een leider, een politicus of een priester. De schrijver is een leraar, een leider. Hij kan, ten goede of ten kwade, een enorme invloed op de maatschappij uitoefenen. Daarom stel ik aan hem dezelfde eisen. Hij zal zijn taak zeer serieus moeten nemen, zonder overigens plechtstatig te worden en humor uit te sluiten.

Ik geloof niet dat mijn rol in principe gewijzigd is. Hoewel de onderwerpen van de schrijver natuurlijk wel veranderen, naarmate de maatschappij zich ontwikkelt. Welnu, na de onafhankelijkheid bleken onze politieke leiders niet dié structurele omwentelingen te stimuleren, die het volk van hen verwachtte. Zodat ik als schrijver verplicht was, mijn kritiek in een meer actuele terminologie en plaats van handeling te gieten. Maar dat was toch een meer kwantitatieve dan een kwalitatieve verandering, omdat beide benaderingen in hun tijd en context gezien op hetzelfde neerkomen. Vóór de onafhankelijkheid was de georganiseerde ontkenning door de blanken van onze eigen geschiedenis en cultuur, een politiek instrument ter onderdrukking van een volk, waardoor ik de nadruk legde op de waarden van onze culturele achtergrond. Dat was toen een belangrijk politiek/sociaal onderwerp. En zoals ik al vele malen gezegd heb: De Afrikaanse schrijver die de grote politieke en sociale problemen van zijn tijd probeert te omzeilen, gedraagt zich als de absurde figuur in het Ibospreekwoord die zijn brandende huis verlaat om achter een rat aan te jagen die de vlammen ontvlucht.

De plaats van de schrijver is middenin de actie. Als hij zich in het rustige vaarwater van de beschouwende toeschouwer begeeft, zal hij alleen wat kanttekeningen bij de gebeurtenissen kunnen plaatsen of slechts in staat zijn een van de praktijk geïsoleerd commentaar te schrijven. Objectiviteit bestaat niet en wordt ook niet verworven door je te onttrekken aan het woelige tij van de actie.

Als we de Europese en de Afrikaanse literatuur vergelijken, vindt u dan dat de Europese schrijver in het algemeen, vanuit een ander verantwoordelijkheidsbesef werkt dan zijn Afrikaanse collega?

Ik heb weleens gezegd dat ik kunst terwille van de kunst beschouw als een van de vele geparfumeerde hondedrollen. Ik bedoel daarmee dat de kunst in Afrika altijd in dienst van de mensen moet staan. Onze voorouders creëerden hun mythen, verhalen en legenden ten behoeve van de mensen, zonder daarbij overigens de individuele vreugde van de persoonlijke creatie uit te sluiten. Zj maakten hun beelden van hout, terra cotta, steen en brons die inhoudelijk aansloten op de eisen van hun tijd. Ik opereer in het verlengde van mijn voorouders. Kunst behoort ons allen toe en heeft een belangrijke, al dan niet corrigerende, maatschappelijke functie. Kunst is nooit geïsoleerd van de maatschappij en moet voor iedereen toegankelijk zijn.

Min of meer generaliserend kun je toch wel constateren dat er in het westen een stroming bestaat die woorden als nut en gebruikswaarde met betrekking tot kunst als godslasterlijk beschouwt. Kunst is voor hen tot God verheven en zijn wegen zijn ondoorgrondelijk, zodat vragen naar het hoe en waarom geen zin hebben en storend werken op de priesters van de kunst. Deze kunst staat natuurlijk ver van het volk af en is uitsluitend toegankelijk voor een kleine groep gelovigen: Kunst terwille van de kunst kortom, de individuele ivoren toren waarin het contact met het publiek niet meer centraal staat. Men werkt alleen nog voor zichzelf.

Rondreizend in Nigeria had ik toch erg veel moeite literatuur in verband te brengen met de vaak uitzichtloze, armoedige situatie zoals die zich vooral in de krottenwijken van de grote steden toespitst. De literatuur leek zo ver af te staan van de mensen.

Het lijkt inderdaad nogal traumatisch. Maar er is wel degelijk verband tussen literatuur en de situatie van vuiligheid en armoede waar u het over heeft. De bestaande armoede, de diepe en brede kloof tussen arm en rijk, is het resultaat van verkeerde prioriteiten en sociale waarden. En dat zijn tenslotte toch de onderwerpen waar de literatuur zich mee bezig moet houden.

De meeste schrijvers zijn verstokte critici van hun medemensen en de maatschappij, een houding die voortkomt uit hun veelvoudige visie, hun natuurlijke scepsis en individualiteit. Schrijvers zijn geen voorlichtingsambtenaren van de regering of publiciteitsmedewerkers. Toon een schrijver de glinsterende skyline van een groeiende stad en hij zal naar beneden kijken, naar de overlopende, smerig stinkende open riolen. Verwijs hem naar de sierlijke lijn van de betonnen en aluminium constructie van over elkaar heen glijdende wegen en hij zal de bedelaar ontdekken die op prehistorische wijze onder de brug slaapt. Dat is de aard van de schrijver en zijn kracht. Als men hem anders wil laten zijn, wenst men hem impotentie toe en wil met de maatschappij de volheid van zijn kritisch kreatief vermogen ontnemen. Een schrijver die met perfect aansluitende pas in de optocht blijkt mee te lopen is het aan zijn koppige karakter verplicht met slepend voetgeschuifel de mars te ontregelen. Als hij met anderen gaat dansen, zal hij geneigd zijn - met het oor van zijn gedachten - het ritme van een andere drummer te horen. Om met de schrikwekkende woorden te spreken van Joyce Gary: *De schrijver is gedoemd vrij te zijn*.

U schrijft veel over de confrontatie tussen Afrikaanse waardesystemen en het westen. Denkt u dat er vanuit een open dialoog een integer compromis tussen beide culturen gevonden kan worden?

Vanaf het moment dat men het principe van gelijkheid accepteert tussen de beide systemen kan er een dialoog ontstaan. Op dit moment is er geen sprake van enige dialoog omdat Europa het idee van bondgenootschap, dat gelijkwaardigheid met andere culturen veronderstelt, niet accepteert. Europa praat en praat maar, zonder

te luisteren. Maar er bestaat geen eenrichtings-dialoog. Als je een echte dialoog wilt, zul je moeten accepteren dat een ander ook wat te zeggen heeft. Vanaf dat moment zal er zeker een nuttige en vruchtbare dialoog tussen Europa en Afrika ontstaan. Ik ben verbijsterd dat men blijkbaar de mogelijkheden tot verrijking van beide partijen nog steeds niet inziet.

De relatie tussen Europa en Afrika is al oud en van bijzondere aard. De kusten van Noord-Afrika en Zuid-Europa beïnvloedden elkaar en creëerden het begin van de moderne Europese beschaving. Later betrok Europa Afrika op een wat minder gelukkige wijze in het tragische huwelijk van de Slavenhandel met het Kolonialisme, waarmee de basis gelegd werd voor het

moderne Europese en Amerikaanse industrialisme. Als de dichter Leopold Senghor zingt over Afrika dat met een navelstreng aan Europa vastzit, is hij misschien wat over-sentimenteel over de relatie, waardoor hij de geschiedenis van wrede vijandigheid ten onrechte zuivert door het weldadige moederkind beeld. Maar in wezen heeft hij gelijk.

De kern van het probleem is dat geen enkele definitie van bondgenootschap de idee van gelijkwaardigheid kan uitsluiten. En de Europeanen blinken nu juist opzienbarend uit in het onvermogen gelijkwaardigheid in anderen, speciaal Afrikanen, te erkennen. Natuurlijk wordt het woord ‘bondgenootschap’ als slogan te pas en te onpas in de politieke retoriek gebruikt. Maar iedereen die enigszins twijfelt aan de werkelijke betekenis, hoeft alleen maar herinnerd te worden aan de woorden van de Engelse gouverneur van voormalig Rhodesië die in de jaren vijftig het bondgenootschap tussen zwart en blank in zijn gebied definieerde als het bondgenootschap tussen het paard en zijn berijder. De brute verwoording van dit standpunt zal ongetwijfeld verstandige, blanke mensen afschrikken en ze zullen er zich verontwaardigd niet in herkennen. Toch geloof ik dat dit echt de fundamentele houding van Europa tegenover Afrika was en is, hoewel een meer beleefde formulering mogelijk is. Zelfs de uitdrukking van de metafoor in mens-dier is niet nieuw of toevallig.

Laten we er geen misverstand over laten bestaan. In de confrontatie van de blanke met de zwarte, heeft de blanke maar één simpele keus: De menselijkheid en gelijkwaardigheid van de zwarte accepteren of deze verwerpen en hem als een lastdier te beschouwen. Er is geen andere tussenweg dat die van intellectuele woordspelletjes en uitvluchten. Eeuwenlang heeft Europa gekozen voor het ‘beestachtige’ alternatief dat automatisch de mogelijkheid van dialoog uitsloot. Je kunt wel met een paard praten maar je wacht niet op een antwoord. Dankzij de mythen die door de blanken gecreëerd zijn om de neger te de-humaniseren in de loop van de laatste vierhonderd jaar - mythen die misschien een psychologisch, in ieder geval economisch comfort voor Europa hebben opgeleverd - is de blanke blijven praten en praten en heeft hij nooit geluisterd omdat hij altijd gedacht heeft tegen een sprakeloos beest gesproken te hebben. Toen Wole Soyinka (Nigeriaans auteur JKvdW) zijn inmiddels beroemd geworden poging deed de Négritude-beweging (een in de jaren dertig opgekomen culturele beweging ter bevestiging van de indentiteit van de neger JKvdW) als belachelijk van de hand te doen, door er op te wijzen dat een tijger ook niet over zijn Tigritude praat, pareerde Leopold Senghor - een van de oprichters - op adequate wijze met het antwoord dat een tijger niet praat. Waarschijnlijk ging door de eenvoud, de diepzinnigheid van dat antwoord voor veel mensen verloren. De neger praat en praten is een maatstaf voor zijn menselijkheid.

Er is één restrictie die ik graag maak, omdat zij de mogelijkheid in zich heeft het probleem van de dialoog op te lossen. Ik denk aan de zekere ambivalente nieuwsgierigheid van de blanke naar de Afrikanen. Een nieuwsgierigheid die enige hoop biedt. Laten we hopen dat de blanke zo nieuwsgierig is naar de zwarte, dat hij ooit op een dag leert te luisteren. Hoewel het gevaar groot is dat de blanke, die al zoveel uitvluchten heeft gevonden en gebruikt om de dialoog te stimuleren of te vervangen, hiermee tot in het oneindige door zal gaan. Eén van de beproefde ontwijkingen van de dialoog is het fenomeen van de deskundige of de buitenlandse correspondent. De blanken sturen er iemand op uit om het land te bezoeken, kennis te maken met de geest van de zwarte mensen en al het nieuws naar huis te brengen: Priesters, soldaten, handelaren, journalisten, wetenschappers en romanciers. Begrijp me niet verkeerd. Het zou verkeerd zijn iedereen over een kam te scheren. Veel

Europeanen hebben erg veel bijgedragen aan het begrip van Europa voor Afrika. Maar we spreken over dialoog en die kan zelfs niet vervangen worden door de meest briljante monoloog.

De in de Europese monoloog verpakte vooroordelen beïnvloeden natuurlijk ook de taal waarin het vooroordeel verwoord wordt. Bent u daar gevoelig voor? Ik denk bijvoorbeeld aan het door het vooroordeel negatief geworden woord 'inboorling'.

Ja, ik haat het woord 'stam' bijvoorbeeld. Dat woord heeft allerlei onplezierige en onsmakelijke bijbetekenissen gekregen. Een woord is tenslotte wat je ervan maakt. Europa heeft dit woord door het slijk van het misbruik gehaald. Het woord 'stam' wordt geassocieerd met irrationele wilden die schreeuwen en met speren gooien. Een stam is primitief en slecht. Als er conflicten zijn in Afrika, wordt er in de media ook meteen over stammenrivaliteit gesproken. Het woord is doorde media gemanipuleerd om een gewone groepsverbondenheid in een conflict, negatiever te laten klinken dan bijvoorbeeld de onderlinge verbondenheid van de Engelsen in conflict met de Ieren. Een ander voorbeeld van een instinctief misbruik van woorden is het verschil tussen taal en dialect. Tijdens een cultureel festival in Berlijn (Horizonte 1979), stond er in een van de Duitse kranten dat de directeur het publiek welkom heette in vier wereldtalen en drie Afrikaanse dialecten. Iemand die zoiets schrijft, associeert het begrip taal niet met Afrika. Taal is een geavanceerd Europees communicatiemiddel, maar in ongeletterd Afrika gebruiken ze een dialect. Hetzelfde geldt bijvoorbeeld ook voor het gevoelsmatige verschil tussen het woord cultuur en folklore; Europese cultuur en Afrikaanse folklore.

Over taal gesproken: U schrijft vrijwel altijd in het Engels, een taal die u volledig beheerst en plooit naar de Iboverbeeldingswereld en taaltechniek.

Vanaf het moment dat Europa honderd jaar geleden Afrika onder zichzelf verdeelde, hadden we geen keuze meer. De Engelse taal werd ons opgedrongen. Maar het Engels werd ook een taal waarin we ons weer uit de koloniale situatie hebben kunnen praten. Ik heb een dubbele taalerfenis, waar ik mijn voordeel mee doe. Mijn romans schrijf ik in het Engels, sommige gedichten en toneel in het Ibo.

Cultuur is het gevarieerde en beweeglijke totaal van de door de gemeenschap gedeelde reacties op haar omgeving, op basis waarvan het sociale verkeer geregeld de normen en waarden die aan de betreffende maatschappij ten grondslag liggen. De culturele identiteit wordt bij uitstek in de taal tot uitdrukking gebracht. Een veel en heftig besproken onderwerp is dan ook in hoeverre Afrikaanse literatuur in de eigen taal dan wel in de, inmiddels veelal als nationaal ervaren, Europese talen geschreven moet worden.

Onder de koloniale druk vielen de lokale strukturen uiteen en liep de sociale organisatie vast op de met blind geweld ingevoerde Europese culturele tradities. Vanuit de Eurocentrische kolonisatie bevoorrechtte de onderwijspolitiek natuurlijk ook de Europese taal waarin de Europese ethos besloten ligt. In de Britse koloniën werd de beheersing van het Engels een voorwaarde tot bestijging van de nieuwe sociale ladder. Het Engels was het instrument ter verkrijging van macht en geld (de betere banen), de beheersing van de Engelse taal gelijk aan de indentificatie met de blanke en zijn achtergrond. Kortom het Engels verwerd tot een statussymbool, superieur aan de eigen talen. Dezen erodeerden voor de klasse der Engelssprekenden tot primitief ongeletterd gemompel. De sociale verbrokkeling van de tribale culturen verliep min of meer langs de taallijn. De kloof tussen de geletterden en de anderen verbreedde zich tot de afgrond tussen de cultuurloze inboorling en de 'beschaafde' blanke.

Chinua Achebe schrijft in een artikel over zijn taak als schrijver:

> ...Het ergste dat welk volk ook kan overkomen is het verlies aan eigen waardigheid en zelfrespect. Het is de taak van de schrijver om te helpen dat terug te winnen, door in menselijke bewoordingen te laten zien wat er met hen gebeurd is, wat zij verloren hebben.

Is het nu wel mogelijk om als schrijver aan het herstel van de eigen culturele identiteit en waardigheid bij te dragen in een taal waar die specifieke cultuurkenmerkende waarden niet in opgeslagen zijn? Is het Engels, getrokken uit een vijandig wereldbeeld, in staat Afrikaanse aspiraties vast te leggen?

Chinua Achebe stelt wat hem betreft, nuchter de realiteit van de gesproken en geschreven aanwezigheid van de Engelse taal vast en wijst zakelijk op het voordeel dat de vele etnische groepen dankzij het Engels uit het isolement van hun verschillende taalgebieden kunnen komen. ‘Als het (Engels) er niet in slaagde hen een lied te geven, gaf het hen in ieder geval een taal om in te zuchten.’ Een feit is dat het Engels zich in de voor-

malige Britse West-Afrikaanse gebieden tot een lingua franca ontwikkeld heeft. De Engelse taal is, door de gebruikers gevormd naar de Afrikaanse omgeving en de nieuwe situatie, een zelfstandig leven gaan leiden.

Chinua Achebe heeft als geen ander overtuigend aangetoond dat het eigen lied wel degelijk in de Engelse taal getoonzet kan worden. Hij is erin geslaagd karakteristieke Ibofilosofieën en de typerende wijze waarop deze in de Ibotaal onder woorden gebracht worden, in het Engels te herscheppen. Lenige linguïstische transposities van ideoom, struktuur en ritme modelleren de taal tot een verrijkende variant op het reguliere Engels. De architectuur van Achebe's Engels en de verbale verbeelding, bepalend voor de bouwstijl van zijn taal, is typisch Ibo. Zelf zegt hij:

> Ik beweer dat zij die de grenzen van het Engels willen verleggen opdat het Engels aangepast wordt aan Afrikaanse gedachtenpatronen, dat vanuit een beheersing van het Engels moeten doen en niet vanuit een onkunde van het Engels. ... Dat kan leiden tot slecht Engels dat geaccepteerd en verdedigd wordt als Afrikaans of Nigeriaans.

Achebe beschouwt de Engelstalige Nigeriaanse literatuur als de nationale literatuur die de tribale grenzen doorbreekt waarbinnen zich de etnische literatuur in het Ibo, Haussa, Yoruba, enzovoort, ontwikkelt. De spanning tussen het conventionele Engels en de Afrikaanse ervaring, dwingt de schrijver de grenzen van de Engelse taal vanuit de filosofische kracht van Afrikaanse gedachtenpatronen te verleggen.

Een opvallende traditionele taaltechnische karakteristiek van de Ibotaal die Chinua Achebe in het Engels plooit, is het overvloedig gebruik van spreekwoorden tijdens de conversatie. ‘Bij de Ibo staat de kunst van het converseren erg hoog aangeschreven en spreekwoorden vormen de palmolie waarmee woorden gegeten worden.’ Het spreken is een sociaal ritueel dat zich volgens rethorische regels ontrolt. Een rijke orale traditie waarbinnen het spreekwoord een ereplaats inneemt. Voorvaderlijke ervaring en tribale tradities zijn in de spreekwoorden opgeslagen. De gezegden verwoorden in suggestieve regels de sociale normen en etnische waarden van de Ibomaatschappij en bezweren het onbekende in een bevattelijke beeldspraak.

In 1964 kwam zijn derde roman *Pijl van God* uit, die echter aansloot op zijn eerste boek *Alles valt uiteen*. De koloniale aanwezigheid heeft in *Pijl van God* inmiddels vaste grond onder de voeten gekregen, maar het wezenlijke verschil met *Alles valt uiteen* schuilt in de andere benadering van en reactie op veranderingen die zich in de directe omgeving voltrekken. Okonkwo, de hoofdpersoon van *Alles valt uiteen*, weigert deze veranderingen te accepteren. Hij breekt zijn nek op de eigen onbuigzaamheid en valt uiteen. Ezeulu, de hoofdpersoon van *Pijl van God*, evenwel ziet en erkent de waarde van verandering. Ik citeer Chinua Achebe:

> Hij is tot op zekere hoogte bereid zich met het nieuwe te verenigen, tot waar zijn waardigheid in het gedrang komt. Dat kan hij niet aanvaarden; hij is erg trots. ... De tragedie is dat beiden (Okonkwo en Ezeulu) op het zelfde uitkomen, hetzelfde rottige resultaat. Dus, er is geen ontsnapping mogelijk, of je de verandering nu accepteert of niet...

De romans *Een wereld valt uiteen* en *Pijl van God* beschrijven de desintegratie van de traditionele Nigeriaanse (Ibo-) cultuur aan het eind van de vorige en het begin

van deze eeuw. In 1960 verscheen *Weerzien met vreemden (No Longer at Ease*, 1960), Achebe's tweede roman, maar in inhoudelijke chronologie aansluitend op *Pijl van God*, waarin Chinua Achebe de meer actuele spanning tussen traditie en nieuwe normen, tussen hedendaags idealisme en door maatschappelijke veranderingen geperverteerde tradities, behandelt.

De hoofdpersoon uit *Weerzien met Vreemden* Obi Okonkwo is de kleinzoon van de roemruchte Okonkwo uit *Een wereld valt uiteen*. De oude Okonkwo dankte zijn maatschappelijke prestige aan de verworven traditionele titels en zijn onvoorstelbare moed en kracht. ('Okonkwo was vermaard in alle negen dorpen en zelfs daarbuiten. Zijn roem berustte op solide persoonlijke prestaties.') Kleinzoon Obi was op een andere manier de trots van zijn clan:

> Hij is de kleinzoon van Ogbuefi Okonkwo, die het zonder hulp tegen de blanken opnam, en stierf in het gevecht. ... Vandaag is grootheid anders. Titels hebben geen waarde meer; noch grote schuren, noch het aantal vrouwen en kinderen dat je bezit. Grootheid is tegenwoordig in de dingen van de blanken. En zo zijn ook wij anders geworden. Wij zijn de eersten geweest van al onze negen dorpen om onze zoon naar het land van de blanken te sturen.

Grootvader noch kleinzoon Okonkwo ontkomen, ieder op eigen wijze, aan een persoonlijke nederlaag in het gevecht met de veranderende maatschappij en de andere eisen aan haar bewoners. Grootvader Okonkwo bezweek omdat hij niet mee wenste te buigen onder de druk der veranderingen. De kleinzoon valt ten prooi aan zijn gebrek aan standvastigheid en zijn culturele tweeslachtigheid. Hij personifieert op tragische wijze de sociale paradox van een maatschappij die zich tussen twee werelden van ongelijk gewicht in evenwicht probeert te houden. Obi Okonkwo breekt onder de sociale druk van zijn achterban die van hem zowel loyaliteit aan zekere tradities verwacht als het imponerende gedrag van iemand die (dank zij het door de gemeenschap gespaarde geld) in Engeland gestudeerd heeft.

In het gesprek met Chinua Achebe kom ik terug op het onderwerp van een eventueel waardig compromis tussen de beide culturen:

Uw boeken, Een wereld valt uiteen *en* Pijl van God, *zijn in dat opzicht nogal pessimistisch. Okonkwo, de hoofdpersoon van het eerste boek, die zich bij voorbaat tegen de nieuwe invloeden verzet, gaat aan zichzelf te gronde. Maar ook het leven van de voor veranderingen openstaande en meer meebuigende priester Ezeulu, de hoofdfiguur van* Pijl van God, *barst en valt uiteen*.

Ook al geeft onze situatie nu niet direct aanleiding tot vrolijk optimisme, ik geloof niet dat ik een pessimist ben. Het feit alleen al dat ik schrijf, tekent mijn optimisme. Hoewel ik als optimistisch mens natuurlijk wel pessimistische romans zou kunnen schrijven, beschouw ik mijn romans ook niet als zodanig. In de boeken waar we het over hebben, gaat het om twee beschavingen die in botsing zijn met elkaar. Er wordt een beroep op de hoofdpersoon gedaan met al zijn menselijke zwakte de last van deze confrontatie te dragen. Het is een kosmisch conflict dat deze mannen door moeten maken in hun leven. De confrontatie spitst zich toe binnen de persoonlijke begrenzingen van één man. Een immense tragedie. In het licht van de geschiedenis is het verhaal van die man slechts een hoofdstuk. Maar wel een belangrijk hoofdstuk en daarom is het ook goed dat hij zich tot het uiterste schrap zet en geen compromissen sluit. De synthese tussen de twee werelden komt uiteindelijk toch wel, in ieder geval niet eerder omdat één mens nu al dan niet volgens zijn principes denkt en handelt. Misschien is het wel zo dat de sociale synthese zelfs vroeger komt, omdat er mensen zijn die geen compromissen sluiten. Mensen die vanuit de principes en waarden van hun tijd leven en ervoor vechten die te behouden. Zo'n

houding moet bewonderd worden. Daarom is het levensverhaal van zo'n man ook deel geworden van de volkswijsheid. Het verrijkt het leven van de gemeenschap, ook al is deze aan onstuitbare veranderingen onderhevig. De gemeenschap is erg belangrijk: Het individu sterft, maar de gemeenschap overleeft. Zij overleeft met de lessen van sterke individuen.

De les van Okonkwo en Ezeulu is deel van het erfgoed van de gemeenschap na hen. Terwijl de gemeenschap zich ontwikkelt naar het volgende stadium, zal hun verhaal niet in een dovemans vacuum verloren gaan. Het zou in mijn ogen pas echt tragisch zijn als Okonkwo en Ezeulu gemarcheerd hadden. Onze geschiedenis, hun nageslacht is juist verrijkt door het verhaal van hun strijd.

Naar mijn eigen gevoel van geschiedenis zijn het historische romans. Ik onderzoek in menselijke termen de geschiedenis van het Ibovolk in confrontatie met een vreemde beschaving. Het zijn geen pessimistische boeken, want ik accepteer dat het leven doorgaat. Ook het leven van de gemeenschap is altijd in veranderende beweging. Maar het wordt verrijkt als er persoonlijkheden zijn die standvastig in iets geloven en daarnaar leven.

We spreken over individualiteit en gemeenschapszin. Deze twee begrippen worden vaak als representatief beschouwd voor de tegenstelling: Europa en Afrika. Bent u het daarmee eens?

Het is een kwestie van gradatie. Ik geloof dat er geen enkele menselijke samenleving was, is of zal zijn, die niet te maken krijgt met de spanning tussen het individu en de gemeenschap. Daar draait het experiment van de samenleving toch om: Hoe behoud je de individuele identiteit binnen de gemeenschappelijke context.

Als we praten over Europa en Afrika en vermeende verschillen, moet u begrijpen dat we in relatieve termen praten. Er is gemeenschapszin in Europa en er is individualiteit in Afrika. Europa heeft zich alleen zo ontwikkeld dat men eerder het individuele belang benadrukt dan de waarde van de gemeenschap. Het individu wordt meer geplaatst in zijn vrijheidsstrijd tegen de tirannie van de gemeenschap. In Afrika kennen we dat probleem niet in die mate. Wij bechouwen de gemeenschap niet als een tegenstander, een te overwinnen vijand, maar als een creatieve mogelijkheid waardoor en waarin de individuele talenten de kans krijgen op te bloeien. Beide ideeën zijn echter, ik herhaal het, eigen aan de natuur van de mens en welke samenleving dan ook. Het gaat niet om wat goed of fout is, maar om de levensvatbaarheid van een combinatie, waar trek je de lijn. De samenleving zal voor de subtiele balans moeten zorgen, omdat niet iedereen er hetzelfde over zal denken. Het uitbalanceren, het voortdurend delicaat bijstellen, dat is de sociale alchemie van elke beschaafde samenleving: Individualiteit niet afdoen als egoïstisch en destructief en gemeenschapszin niet verwerpen als te onderdrukkend.

Cultuur is de gezamelijke poging een open plek in de jungle te kappen en er een menswaardige woonplaats van te maken. Wij leggen nu eenmaal de nadruk op de gemeenschap maar zijn ons wel bewust van de problemen. Een oude ongeletterde tante zei altijd tegen ons hoe moeilijk het wel niet is een gezinsleven te organiseren. Zo moeilijk, dat zelfs de olifant, zo groot als hij is, na één blik op de verantwoordelijkheden van het gezin meteen weer de bush invluchtte. Het is niet makkelijk. De samenleving is niet makkelijk. Vooral in Europa zijn er mensen die de samenleving niet meer zien zitten en haar de rug toedraaien. Dank zij bepaalde voordelen die de maatschappij oplevert is dat soms wel mogelijk. Omdat de dreiging van pokken niet meer bestond in Engeland, kon Bernard Shaw zeggen ‘Ik ben tegen vaccinatie’. Anders zou dat soort individualisme niet alleen absurd maar ook gevaarlijk zijn. ... Het is zo betrekkelijk. De balans valt overal anders uit. Deze variëteit van evenwichtige mogelijkheden verrijkt het menselijke bestaan.

Tijdens een interview over de levensvisie van de Ibo, die onder meer opgeslagen ligt in een rijke spreekwoordenschat, zei u: ‘Ik kan voor elk spreekwoord een spreekwoord geven dat het tegenovergestelde beweert. Zo is het leven.’ Dat klinkt mij nogal berustend in de oren, alsof je nooit een keuze hoeft te maken.

Dat is natuurlijk een overtrokken vereenvoudiging. Het is zeker niet zo fatalistisch bedoeld, dat er geen positieve actie mogelijk zou zijn, dat alles voorbestemd is. Dat zou tot het totale verval leiden. En dat druist in tegen de levensvisie van de Ibogemeenschap. De instelling van de Ibo is dat we ruwweg weten wat goed en slecht is, maar dat inzicht mag niet leiden tot een ontoelaatbaar extreem standpunt. Het is goed om sterk te zijn, kracht en mannelijkheid de waarderen. Maar maak geen religie van kracht. Maak er geen mythe van, want anders kom je in problemen waar de gemeenschap geen rekening mee gehouden heeft.

Deze principiële relativering is erg belangrijk voor het Ibovolk, dat erg energiek, ambitieus en koppig is. Okonkwo en Ezeulu hebben ook de grenzen van het mogelijke getart. Daarom is het goed dat er levende volkswijsheden, spreekwoorden

zijn die hen waarschuwen tegen al te extreme, de grens overschrijdende standpunten. Het is goed om moedig en sterk te zijn, maar ook een lafaard heeft zijn waardevolle kanten. Een opmerkelijk Ibospreekwoord luidt: ‘In het huis van de lafaard wijs je naar de plek waar een sterke man leefde’. De lafaard is er nog, de (over)moedige man is verdwenen. Het spreekwoord waarin kracht en moed geprezen wordt, krijgt tegenwicht door een ander waarin de verdiensten van de lafaard aan bod komen.

U put ook veel literaire inspiratie uit de spreekwoordenschat van uw volk, uit de traditionele literatuur in het algemeen...

Mijn belangrijkste inspiratiebron is de Ibobeschaving waarvan de orale literatuur deel uitmaakt. De gave van welsprekendheid wordt bij de Ibo hoog aangeslagen en spreekwoorden vormen de palmolie waarmee de woorden gegeten worden. Maar de mate van welsprekendheid hangt af van de individuele begaafdheid, hoeveel spreekwoorden, verhalen en vergelijkingen er ook ter beschikking staan. Ik werk vanuit de Ibobeschaving en haar culturele erfenis. De wereldvisie van het Ibovolk, zijn kosmologie is van een diepzinnige kwaliteit, zijn niet-Westerse levensfilosofie is mijn uitgangspunt.

Het werk van Chinua Achebe ontvouwt in opeenvolging de geschiedenis van zijn land en is redelijk representatief voor de ontwikkeling van de Afrikaanse literatuur. Vanuit een herstellend herscheppen van een vervalst verleden ‘om mijn maatschappij haar zelfvertrouwen te helpen herwinnen en af te rekenen met de complexen van jaren denigratie en zelfvernedering’ hekelt hij vanuit het herwonnen historisch bewustzijn het gedrag van het eigen kader na de onafhankelijkheid. Een algemene ontwikkeling in de Afrikaanse literatuur. De romans beschreven aanvankelijk hoe onder druk van het dominerende koloniale kader, de autochtone waarden in een versnelde slijtageslag ontkracht werden. Maar naarmate de in het begin van de jaren zestig snel terrein winnende ‘onafhankelijkheid’ veel Afrikaanse landen uit de koloniale context lichtte, verschoof ook de focus van de roman. De kritiek op het ontwrichtende koloniale systeem werd langzamerhand vervangen door uitgesproken twijfel aan de integriteit van het eigen kader.

De uitgave van Achebe's politieke satire *Een zoon van zijn volk* (*A Man of the People*) in 1966 markeerde duidelijk het begin van een periode van kritische bezinning op het postkoloniale gedrag van de eigen leiders. Na verschijning van dit boek oordeelde bijvoorbeeld de Oostafrikaanse (Kenia) schrijver Ngugi wa Thiong'o het onaanvaardbaar als Afrikaanse schrijvers zich in hun werk nog zouden ontrekken aan vragen van actuele politieke aard en direct maatschappelijk belang.

In 1960 droegen de Engelsen het bewind over aan een, het Brits bewind welgezind, Nigeriaans kader dat zich vervolgens voorspelbaar weinig inspande de politieke structuur te verbeteren en de nationale eenheid te bevorderen. Chinua Achebe sprak in 1968 tijdens een lezing aan de Makerere universiteit van Kampala (Uganda): ‘Binnen zes jaar onafhankelijkheid was Nigeria een beerput van corruptie en wanbestuur’.

Chinua Achebe schreef de roman *Een zoon van zijn volk* in een situatie waarin begrippen als onafhankelijkheid en vrijheid tot lege leuzen verschrompelden. In januari 1966 grepen, tot veler vreugde, de militairen de macht. Een week later verscheen het boek waarin Achebe de vervreemding en het verraad van de zwarte elite op bittere wijze veroordeelde en een staatsgreep als onvermijdelijk voorspelde!

De vreugde was van korte duur. Geplande geruchtvorming voedde de veronderstelling dat de Ibo's de totale macht aan zich wilden trekken. Een bericht dat als een bom insloeg in een land dat binnen zijn wankele federale structuur een grote etnische pluriformiteit kent en tribale rivaliteit sluimerend maar licht ontvlambaar

aanwezig is: Het begin van de beruchte Biafra-oorlog. Zes maanden na de eerste coup volgde een tweede staatsgreep. De nieuwe machthebbers wakkerden latente anti-Ibo sentimenten aan tot een ongekend bloedig dieptepunt in de Nigeriaanse onafhankelijkheid.

De burgeroorlog, die tot 1970 woedde, dwong de Nigeriaanse schrijvers tot een betrokken stellingname en het herformuleren van het moreel dat door een geperverteerde politiek voortdurend onder vuur genomen werd.

In 1967 zette Chinua Achebe samen met zijn vriend, de dichter Christopher Okigbo, de uitgeverij Citadel Books op, met de bedoeling voornamelijk kinderboeken te publiceren. Een onderneming die na uitgave van het eerste boek door de ver-

vervolg op pagina 76

August Hans den Boef
De continuing story van Mol, Rat, Das, Pad, Christopher Robin en Pooh

J.M.A. Biesheuvel laat zich niet alleen inspireren door het werk van Kafka en Beckett. Ook *The Wind in the Willows* behoort blijkens Biesheuvels *De steen der wijzen* tot zijn lievelingsboeken. Verscheidene malen noemt hij het verhaal van Grahame en éénmaal verstout hij zich tot een korte pastiche van diens stijl. *The Wind in the Willows* is voor Biesheuvel het symbool van landelijke huiselijkheid.

> Als ik Rat, Das, Mol en Pad voor me zie speelt het verhaal in mijn gedachten helemaal niet in Engeland, maar in de buurt van Maastricht, niet zo ver van de Maas.

Wat deze voorliefde betreft is Biesheuvel in ons land een uitzondering, want Grahame is hier nooit zo bekend geworden als de auteur met wie hij in Engelstalige landen altijd in één adem wordt genoemd: A.A. Milne, de schepper van *Winnie-the-Pooh*. Collega's van Biesheuvel die door het weekblad Vrij Nederland naar hun meest geliefde literaire personage werden gevraagd, noemden wel het beertje van Milne, maar geen enkel beest uit *The Wind in the Willows*. De boeken van Grahame en Milne zijn trouwens nog steeds erg populair. Iedere nieuwe generatie ontdekt er weer de eigen elementen in. Vooral in de periode van de ‘flower power’ lieten veel popmusici zich door het werk van de beide Engelsen inspireren. Er worden nog steeds boeken en artikelen aan hun werk gewijd. Vorig jaar verscheen in Engeland zowaar een ‘vervolg’ op Grahame's boek, getiteld *A Fresh Wind in the Willows*, plus een bundeling stukjes die Grahame voor uiteenlopende bladen schreef. Volgens verzamelaar Peter Haining allemaal voorstudies voor het grote werk. Ook de beer zag een vervolg in *The Tao of Pooh* van de Amerikaan Benjamin Hoff.[1.]

Ik wil wel een aantal opmerkingen over het boekje van Hoff maken, maar voor de rest concentreer ik me liever op Grahame. Niet alleen omdat ik zijn werk interessanter vind en omdat het minder bekend is, de eerlijkheid gebiedt mij te zeggen dat *Winnie-the-Pooh* en *The House at Pooh Corner* nooit erg aan mij zijn besteed. Vooral omdat er een mens in voorkomt als een van de hoofdpersonen, het vervelende jongetje Christopher Robin (in de Nederlandse vertaling Janneman Robinson - sic - zodat ik liever naar het Engelse origineel blijf verwijzen, in tegenstelling tot bij Grahame). Het beertje Pooh vind ik ook niet aardig. Voor zijn vriendjes is hij dom, egoïstisch en wreed. Christopher Robin interesseert zich trouwens ook niet voor de anderen. ‘Careless’ is het sleutelwoord van hoe hij zich voelt. En de wereld van Pooh, met de onhandige poppen uit de kinderkamer, doet toch teveel denken aan een wat verwaarloosde achtertuin, ook al heeft Christopher voor ons een landkaart getekend, met behulp van E.H. Shepard. Deze tekenaar verdient *wel* alle lof, nog na al die jaren zien zijn dieren er prachtig uit. Voor de geïnteresseerden verscheen vorig jaar ook een boek met allerlei schetsen die Shepard maakte voor hij de definitieve versie vervaardigde die we uit Milne's boeken kennen.

The Wind in the Willows

The Wind in the Willows hinkt op twee gedachten. Enerzijds beschrijft het op een subtiele manier het Victoriaanse plattelandsleven, vol comfort, plezier en

natuurschoon. De natuur neemt zelfs mythologische vormen aan wanneer Rat en Mol tijdens een nachtelijke boottocht de god Pan aanschouwen. Daarnaast spelen de avonturen van Pad, een rijke parvenu die aan autorijden verslaafd raakt. Deze opschepper veroorzaakt niet alleen een groot aantal ongelukken, hij belandt ten slotte achter de tralies.

Aanvankelijk is het verhaal rond Mol geconcentreerd. Het dier krijgt genoeg van zijn voorjaarsschoonmaak en huppelt naar de rivier waar hij Rat ontmoet. Een vrolijk baasje dat liedjes en gedichten maakt en al snel Mol weet over te halen bij hem te blijven logeren. Rat wijdt zijn vriend in; Mol krijgt van alles te horen over de rivier en de oeverbewoners, en over het Wilde Woud, waar onbetrouwbare hermelijnen, wezels en fretten huizen. Ten slotte is er Meneer Das, een voortreffelijke figuur, ruwe bolster, blanke pit. Mol raakt spoedig met hem bevriend. Gaandeweg krijgt de humor in *The Wind in the Willows* de overhand. Pad is in de gevangenis terechtgekomen en hij boft. De cipiersdochter heeft medelijden met hem en zij helpt hem ontsnappen door Pad uit te dossen als wasvrouw. Na allerlei verwikkelingen komt Pad thuis, om te constateren dat de wrede bewoners van het Wilde Woud bezit hebben genomen van zijn 'Toad Hall'. Gelukkig helpen Das, Mol en Rat hem zijn kasteeltje terug te veroveren en ze weten hem er ook met veel moeite van te weerhouden om zijn glorieuze 'thuiskomstfeest' met zelfgemaakte liederen, speeches en wat dies meer zij op te luisteren. Pad wilde natuurlijk weer het stralende en opschepperige middelpunt zijn, maar tot zijn verrassing merkt hij dat hij nog meer indruk maakt door de hem opgedrongen, bescheiden rol, die hij perfect speelt.

Illustratie: Carolyn Beresford.

Dit is in het kort het verhaal; wat buiten beschouwing bleef zijn de soms ontroerende passages waarin de liefde en vriendschap worden beschreven die de dieren elkaar toedragen (of die waarin Rat zich bijna door een zwerver laat overhalen om naar het magische Zuiden te vertrekken) en de lucide natuurbeschrijvingen. Toch blijft *The Wind in the Willows* een metafoor van het ideale landleven waaraan de gegoede milieus, even buiten Oxford, niet zo ver van de Thames, zich overgaven.

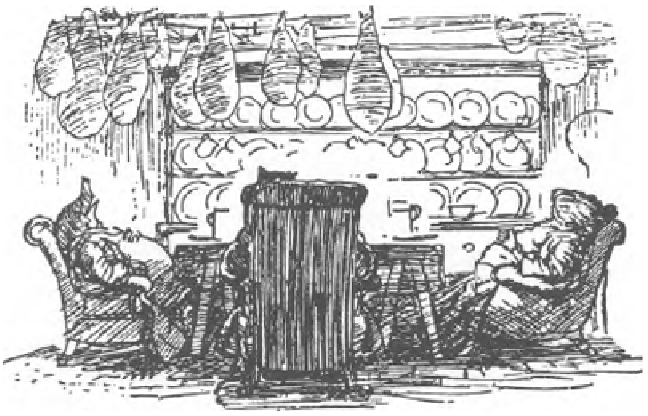
Grahame had iets dergelijks al in oudere boeken gedaan. In 1896 en 1898 verschenen respectievelijk *The Golden Age* en *Dream Days*, boeken waarin Grahame door meer of minder met elkaar samenhangende verhaaltjes een beeld geeft van zijn jeugd. Hij vertelt over de onbezorgde jaren van een groepje kinderen dat in de boomgaard en rond de vijver indiaan-

tje of piraatje speelt. Ook spelen ze wapenfeiten uit de Engelse en de Klassieke geschiedenis, want de kinderen zijn niet van de straat. Daarnaast bespreken ze het gedrag van de onbegrijpelijke volwassenen om hen heen, de boeken die ze lezen en verder fantaseren ze heel wat af. In het tweede boek, *Dream Days*, is de wereld meegegroeid met de kinderen en wordt die fantasie belangrijker. Eén van de kleinen, Harold, gelooft dat konijnen kunnen praten, maar dieren komen in dit boek nog niet voor, op één verhaal na: 'The Reluctant Dragon'.[2.]

Inmiddels was Grahame een hoge piet geworden bij de Bank of England en had hij geen tijd meer voor werk van wat langere adem. Pas toen hij zijn zoontje Alastair zelfverzonnen verhaaltjes over een mol en een rat, en vooral over een pad, vertelde, kreeg hij weer zin in het schrijven. Toen Mouse, zoals Alastair door zijn vader werd genoemd, met vakantie ging, stuurde Grahame de jongen brieven waarin de avonturen van Pad werden uitgesponnen en zo is *The Wind in the Willows* gegroeid. Ondanks het feit dat Grahame's twee vorige boeken erg geliefd waren, aan beide zijden van de oceaan, ging het met *The Wind in the Willows* niet zo goed. Zowel de uitgevers die het manuscript terugstuurden als de critici die het boek in 1908 toen een uitgever zo gek was om het uit te brengen, kraakten, vonden *The Golden Age* en *Dream Days* veel beter. Het is pas gaan lopen, zo verzekeren ons de biografen, nadat de Amerikaanse president Teddy Roosevelt en A.A. Milne (de man van die andere teddybeer) openlijk de loftrompet voor *The Wind in the Willows* staken. Ik denk dat het na een tijdje ook geholpen heeft dat Grahame's boeken werden herdrukt met tekeningen van E.H. Shepard, die niet onderdeden voor het niveau dat deze met *Winnie-the-Pooh* had bereikt en tegelijkertijd van een weer heel andere aanpak getuigden.

Voorstudies

De bloemlezing die Peter Haining van Grahame's verspreide stukken heeft gemaakt, kan inderdaad worden opgevat als een voorstudie voor *The Wind in the Willows*. Een groot deel ervan zou men echter evengoed als een reflectie op de twee eerdere boeken kunnen beschouwen. Veel van Grahame's ideeën over de kindertijd, over de natuur en over de klassieke voorbeelden waar hij van uitging, worden voor het eerst toegankelijk gemaakt. Daarom is het extra jammer dat Haining niet alleen in de titel (*Paths to the River Bank*) maar ook in een tendentieuze rubricering van Grahame's artikelen (verzameltitels ontleend aan het grote werk) een geforceerd verband met *The Wind in the Willows* probeert aan te brengen.



Illustratie: Ernest H. Shepard.

Aardig is wel dat hij 'The Mole's Char-Mouse' heeft opgenomen. Toen de één of andere professor een keer opperde wie er dan wel voor Mols huisje zorgde, antwoordde Grahame hierop in een brief dat het dier uiteraard tweemaal in de week een werkster had, net als Rat een butler en een kokkin en dat Pads kasteeltje barstte van de bedienden, maar dat hij nooit over deze personages heeft gerept vanwege het economisch gebruik van karakters dat hij nastreefde. Onbegrijpelijk is dat Haining één zeer belangrijke publikatie over het hoofd heeft gezien. Grahame's echtgenote stelde namelijk in 1944 een boekje samen onder de titel *First Whisper of 'The Wind in the Willows'*, een must voor Grahame-vorsers. Hierin staat bijvoorbeeld het verhaal 'Bertie's Escapade'. Het gaat over een varkentje dat met zijn twee konijnenvriendjes wil gaan zingen bij ene Mr. Stone. Getergd door het lawaai laat deze zijn honden op hen los. Eind goed, al goed, met gestolen lekkernijen richten de beestjes een feestmaal aan dat tot diep in de nacht duurt. Aan de dis zit ook een mol. Nog veel belangrijker in dit veertig jaar oude boekje zijn de brieven over de avonturen van Pad die de kleine Alastair van zijn vader ontving. Het is leuk om ze met de definitieve versie te vergelijken. De stijl is wat verzorgder geworden, er is het een en ander aan toegevoegd en de vaderlijke vermaningen zijn grotendeels uit het boek weggelaten. Deze brieven leren ons in ieder geval dat één observatie van Grahame's biografen, waaronder Haining, onjuist is. Zij stellen dat Grahame pas aan het maken van een boekje dacht toen hij het hele pakket brieven weer eens onder ogen kreeg. Inderdaad beginnen de eerste brieven met zinnetjes als 'Herinner je je nog hoe de pad...' Doch naarmate de correspondentie vordert laat Grahame deze plichtplegingen vallen en begint hij direct met het verhaal, daar waar hij de vorige keer is opgehouden. Het laatste deel heeft in de definitieve bewerking dan ook de minste wijzigingen ondergaan. We hebben bij deze brieven dus gewoon te maken met stukjes uit een manuscript. Het was kennelijk niet alleen vaderliefde die Grahame dreef.

Illustratie: Ernest H. Shepard.

Kind

Eén van de redenen dat ik *The Wind in the Willows* hoger schat dan *Winnie-the-Pooh* is dat Grahame, in tegenstelling tot Milne, zijn zoontje buiten het boek heeft gehouden. Wat jammer dat het nu juist Milne moest zijn die, na het succes van zijn

Pooh-boekjes *The Wind in the Willows* tot een toneelstuk mocht omwerken. *Toad of Toad Hall* noemde Milne het resultaat van zijn geflans en Grahame heeft het nog moeten meemaken, want het kwam in 1929 uit, drie jaar voor zijn dood. Milne's nieuwe titel geeft al aan dat het hem vooral om de humoristische kant van *The Wind in the Willows* ging en hij heeft er dan ook heel wat 'grappigs' bijverzonnen. Liedjes, natuurlijk, want daar was Milne gek op. Zijn toneelstuk eindigt niet zoals het hoort, met Pad die stilletjes zijn triomflied zingt en later onder de gasten alle denkbare bescheidenheid tentoonspreidt. Nee, Milne heeft een grote finale bedacht waarin werkelijk alle personages, niet alleen Rat, Mol, Das, de overwonnen wezels, maar ook de rechter die Pad veroordeelde, de politieman die hem achternazat en de dochter van de cipier, meezingen. Die cipiersdochter heeft opeens een naam: Phoebe. Omdat het nog niet lollig genoeg was heeft Milne er een droogstoppelachtig paard bij verzonnen dat ook een naam heeft: Alfred. Het ergste is dat er ook een kind bijgekomen is, Marigold, dat het hele verhaal droomt.

Vervolg

Dixon Scott, die vorig jaar een vervolg op *The Wind in the Willows* publiceerde, is heel wat zorgvuldiger te werk gegaan. Het schema is vergelijkbaar met het origineel van Grahame: Mol verveelt zich, zelfs dat varen gaat tegenstaan, maar het is Pad die veel leven in de brouwerij brengt. Pad provoceert de Wilde Wouders, krijgt de vliegmanie en steelt uiteindelijk een vliegtuig en is daarmee naar eigen zeggen de eerste Kanaalvlieger. Het tweede deel van Scotts boekje gaat over een grote overstroming die Rat voorvoelt, hij weet zijn mededieren met moeite van de dreiging te overtuigen en zij worden gered. Toch is het Pad die met de eer gaat strijken. Deze watersnood is een duidelijke verwijzing naar de berenboekjes van Milne, maar voor het overige sluit Scott in stijl en sfeer uitstekend bij die van Grahame's origineel aan.

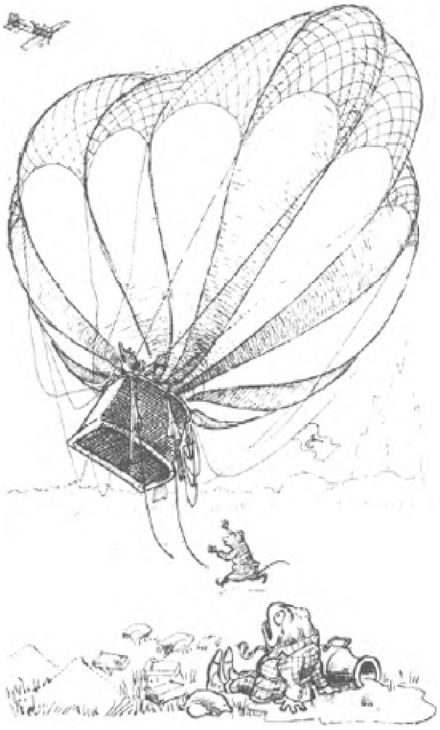
Illustratie: Ernest H. Shepard.

Grappig is ook dat Dixon Scott de vaagheid over de afmetingen van de dieren heeft overgenomen. Pad is bijvoorbeeld een stuk kleiner dan de vervaarlijke Das, maar toch weer groot genoeg om een auto te besturen en voor wasvrouw te kunnen doorgaan.[3.]

Winnie de Goeroe

Is *A Fresh Wind in the Willows* een waardig vervolg, *The Tao of Pooh* is een uiterst flauw en overbodig werkje. Benjamin Hoff had al een boekje over het Taoïsme gepubliceerd en blijkbaar had hij zo de smaak van het evangeliseren te pakken gekregen dat hij de kleine beer tot Taoïst bombardeerde om een massapubliek te kunnen bereiken. Nu had hij het niet moeilijk, Pooh is zo dom en naïef dat diens onschuld gemakkelijk voor kosmische wijsheid kan doorgaan. Op deze manier kunnen heel wat kinderboekenhelden voor Tao-meesters doorgaan. Toevallig las ik in deze tijd L. Frank Baums *The Wizard of Oz*. In dit boekje komt een tot leven gewekte vogelverschrikker voor die slechts zaagsel in zijn hoofd heeft. Van de tovenaar in Oz hoopt hij echte hersenen te krijgen en alle verwijzingen die hij naar het bezitten en ontbreken van de grijze cellen maakt, krijgen dezelfde lading van

wijsheden als die van Pooh. Vervelend is Hoff ook in de cliché's die hij gebruikt, zoals de Chinese Steenhouwer, en in de dialogen die hijzelf Pooh in de mond legt. Dan nog liever het origineel van Milne. Als ik een Taoïst was zou ik Hoff aanklagen, want didactisch deugt de manier waarop hij Pooh's uitspraken van een inleiding en een commentaar voorziet en de lezer enige basiskennis over het Taoïsme verschaft, van geen kant.[4.] De eclectische manier waarop Hoff met het werk van Milne omspringt doet trouwens sterk denken aan de bundel *The Pooh Perplex* van Frederic C. Crews. In dit boekje, dat in 1964 voor het eerst verscheen, staan parodieën op diverse literatuurwetenschappelijke benaderingen en opvattingen, geïllustreerd aan de hand van Pooh. Crews' pseudo-kritieken zien de beer respectievelijk als een marxistische, existentialistische, christelijke of humanistische held, al naar gelang hun eigen opvattingen.



Illustratie: Jonathan Coudrille.

De Engelstalige kinderboekenindustrie, dat leert niet alleen het voorbeeld van Benjamin Hoff, probeert werkelijk alles uit te melken wat met de boeken van Grahame en Milne te maken heeft. Een waarschuwing in dit kader voor Christopher Robin die onder de naam Christopher Milne - still alive and well - boekjes schrijft. Niets hebben ze met *Winnie-the-Pooh* te maken al ging zijn eerste pennevrucht over de 'betoverde plaatsen' waar de jongen en zijn beer eeuwig dansen en vrolijk zijn, beschreven aan het eind van *The House at Pooh Corner* zoals de afficionado weet. Langdradige en oninteressante natuurfilosofietjes zijn het, anders niet.

Kenneth Grahame heeft daarentegen zijn Mouse overleefd: op zijn twintigste raakte Alastair in Oxford onder een trein.

Eindnoten:

1. Kenneth Grahame: *Paths to River Bank*. Uitgeverij Souvenir Press, Importeur Nilsson & Lamm.
   A.A. Milne: *Toad of Toad Hall*. Uitgeverij Avon Books, Importeur Van Ditmar.
   Dixon Scott: *A Fresh Wind in the Willows*. Uitgeverij Heinemann, Importeur Nilsson & Lamm.

Benjamin Hoff: *The Tao of Pooh*. Uitgeverij Methuen, Importeur Keesing. E.H. Shepard: *The Winnie-the-Pooh Sketch-book*. Uitgeverij Methuen, Importeur Keesing.

2. Dit verhaal is een stijlbreuk. Het wordt niet door maar aan de kinderen verteld. Tegelijk is het het beste dat de twee bundels bevatten. Een draak die zich het liefst met poëzie en filosofie bezighoudt, heeft geen zin om op leven en dood met de geduchte Sint Joris te vechten. Een jongetje dat met hem bevriend is weet de drakendoder tot een gesprek met de draak te bewegen waarin de heilige en het monster overeenkomen een fake-gevecht te houden, waarna Sint Joris de draak in de menselijke samenleving zal introduceren. Terecht heeft uitgeverij Leopold dit verhaaltje enige jaren geleden in een Nederlandse vertaling uitgebracht.
3. De tekeningen van Jonathon Goudrille lijken minder op die van Shepard bij het origineel. De belangrijkste figuren heeft hij overgenomen (al draagt Mol nu een bril - een onnodige conventie), maar de stijl is anders, niet slechter.
4. Zo ziet Hoff als één van de basisprincipes in *Winnie-the-Pooh* het ‘caring’, dan heeft hij zeker over al de keren heengelezen dat Christopher Robin ‘careless’ wordt genoemd.

Jozef Eijckmans
5 gedichten

oefening in piëteit

kijk
niemand

maar ook anders niet
tegen doodsleeftijdsgenoot wordt het
verzwegen:

je gaat al lang niet meer zo snel of
je doet alsof

goed

het dommelen van de stoel schrikt op
het wegzakken zo ongemerkt
beslopen

kijk
hoe er niemand
luistert

allen kozen reeds lang voor wat hen
het minst erg
toescheen:

zonder afscheid te nemen behielden zij
hun stem

stoïsch

verbijstering

een effen gezicht bij deze
ontwaarding

hoewel
een gulzig volk neemt dat niet
zich in allerlei bochten
wringend

maar hij
reeds aangekomen op een ver verwijderde
plaats

zijn onleesbaar gezicht veranderde
in een veldweg

kennend
al lang niet meer

dat doodgevaarlijke
woord

naklank uit het theater

beschrijf een man
in zijn gevoelens halverwege

genadig de glimlach (altijd van
een ander) er tegenover
gesteld

zo en niet anders daagt afwijzing
voltrekt zich
ondergang

en niemand die een week hart
vertoont voor een die zijn rol
voortijds heeft
uitgespeeld

daar
in dat theaterstuk van
halverwege

de ondertekening

de strakke gebeurtenissen van de
dingen dragen het komfort

het is de moederrust van een kind
dat niets aan zijn hoofd heeft
uiteindelijk

het is geen vaderrumoer: zorg
verdriet ondergang er staat een
gestalte in de kamer

als een zacht vierkant een zwaar
gordijn een reeds lang buiten
gesloten kwestie

zonder die tekst nader te bezien
ondertekent hij alle aktes van het
verlorene

en waar hier de lampen nog schijnen
antwoordt niemand meer

opdracht

en zo dan
waar toch niet uit te komen is
hanteer de taal doodvermoeid op alle
wegen

ontsla het weleer
kies wit
en

vervolg het geschrevene zoek er
geen leven meer
in

geen
zwart

hoe dit dan bedenkelijk noch ramp
zalig is

saamgevat de stemmen uitgeteld hen
overdragend aan de stilte

te weten
het overbodige
zelf

Hans van de Waarsenburg
2 gedichten

voor Bernard en René Olsthoorn

Constructivistische ontmoeting op Corsica

Schrijvend over beelden, spookt het water mee.
   Of tijd daarin een handreiking is,
waardoor verwijdering ontstaat.
   Of tijd daarin een vernauwing is,
waardoor het beeld vergaat.

   Het beeld schuift de tijd en niet
de tijd het beeld. Noem het een spel,
   dat er buiten speelt. Lijnen, fictief,
verbeeld. Een hoekige rondgang van aluminium.

   Tekens zonder wand. Een gebaar in lucht.
Kluchtig stoeit de tijd je buitengaats. Zee zonder
   rand. Terugkerende amazone, hoe je die
buigt en bidt. Tot lippendienst beweegt. Strand.

's Avonds nog de molens. Bewogen en vol oude moed.
   Een krekel in de kop. Wie meet dan nog
de muze of lijnt haar aan? Schip verlaat de haven.
   Kortstondiger kan een lijn niet bestaan.

Het eiland

I

Een licht en luchtig evenwicht
stelde ik me voor, vol dobberende dagen
Een snel bewegende hand
onder een propeller vol koelte

Het glas gemeerd aan de lippen
hagedissen en hitte
Waarin de stem van de krekel schroeit,
een pijnboom van droogte kraakt

II

Binnen het verband
de rusteloze jaren
In een wereld van
zwijgen en geheimen

Waar je bewoog
waaide wind, nooit terug

Verzwegen werd de tijd,
de mensen, wit in hun gebaren

III

En over alles de kleur blauw
transparant, pruisisch, glazuur
in de vergiet van het vergeten:

Muizenissen, dode vaders, kogelgaten
Nomade, altijd vliegend in het rond,
verschuivende beweging boven grond

IV

Waar je nu beweegt
heerst de stilte
Waar nog zon schijnt
doodt de hitte

Wat ver weg is
blijft ver weg
Wat dichtbij is
komt niet nader

V

Lampen, beverige handen
Schijnsel van houvast
Weerkaatst in brood en lichaam

Water tokkelt vochtige druppels
De snaren van de dorst slaan niet aan
Schroeiplekken, te laat dit verstaan.

Maurits Mok
4 gedichten

Late winter

Haast geen winter meer. Overal
doorwaaide stilte. Op de morgenzee
glinstert bleek vuur.
Vogels spreken en zwijgen.

Ook deze winter raakt bedolven
onder bloeisel dat de borst beklemt.

Misschien gaat ergens nog een mens
de dood te lijf, zendt woorden uit,
wacht op weerklank en vergeet
wat hij gezegd heeft.

Dorp in een dal

Dorp in een dal.
Een handvol huizen leunt
aan het onderlichaam van de aarde.

Boven knoestige bergen
staat een onbeschreven uitspansel,
een zwijgende zee.

Er is van tijd tot tijd geritsel
van dieren en daarna weer
aanwezigheid die niets meer
dan zichzelf kan zijn,
verbijsterend gewoon.

Najaarswereld

Oktoberwarmte hing tegen de bergen.
Er kwam goud bloot, kleurigheid
die bloei in alle kieren zaaide,
oude beloften nieuw maakte, het najaar
deed tintelen en onze ogen vulde
met duizend ongeboren dagen.

In de diepte dreef rook
op de aarzelende wind,
maakten koeien donkere geluiden,
sloeg een kerkklok een vergeten uur.

Mensen klommen en daalden,
hielden elkander met een woord
in evenwicht en raakten

bij een hoek uit het gezicht.

Vreemdelingen

Tegen de avond ontwaakten
de dieren die geen dag verdroegen.
Uit spleten kropen zij omhoog
en werden plotseling vliegende lichtjes
of stemmen in de ondergroei
van het gebergte.

Ver weg gingen de laatste toppen
verloren. Men kon overal
het donker betasten, met de aarde
een morgenwereld tegemoet gaan
of meedwalen met zijn gedachten.
Er bleef niets over dan een nacht
waarin geen schepsel zich herkende.
Vreemdelingen zonder huis of have
bewogen langs elkanders oogopslag.

Sjoerd Kuyper
De Sporen die Hij Uitwist

Een man zit op een stoel aan een raam. Hij rookt. Op het met onregelmatig gelegde keitjes geplaveide wegdek drie meter onder hem liggen de filters van wekenlang ochtendlijk roken bijeen. Alsof de chauffeur van een touringcar daar alle asbakjes geleegd heeft. De buren zwijgen en regen blijft uit. De radio spreekt van grote droogte. De steden in het binnenland worden alleen tussen vijf en zeven uur in de ochtend van stromend water voorzien. En opnieuw stijgt de zon uit de nevel boven de landtong; een koele rode winterzon die niets doet trillen boven wegen en zand. De eerste trein glijdt geluidloos langs de baai, rondt de landtong bij de vuurtoren en volgt de rivier landinwaarts. Naar de hoofdstad.

De man bewoont een huis in de Zeevaardersstraat, in een oude wijk van een aan zee gelegen dorp. De wijk is gebouwd op een heuvel die vanaf de haven vrij steil naar het westen stijgt en gelijkt een doolhof; een slakkehuis van smalle, kronkelende, sterk stijgende en dalende straatjes, afgezet met witte huizen. Als ze door de zon beschenen worden benadrukken blauw geschilderd houtwerk en geel-blauwe mozaïeken de blankheid van het pleisterwerk. De dichte bebouwing laat het zonlicht echter zelden toe. Een half uur per dag, een uur... sommige huizen blijven altijd in de schaduw.

Het raam waaraan de man zit geeft uitzicht op de smalle Collegesteeg, die haaks staat op de Zeevaardersstraat. De steeg is honderd meter lang en leeg. De deuren zijn gesloten, de houtskoolvuurtjes voor de vis tussen de middag zijn grijs en koud. Aan het einde van de steeg ligt een onbestraat plein, de aangestampte gele leem is al eeuwenlang harder dan steen. Hoe er ooit een boom kon groeien is een raadsel, maar hij staat er en steekt hoog boven de huizen uit.

Een geschilderde stilte. Het huis schuin aan de overkant, links van de steeg, staat met nog blinde ramen in de schaduw van het huis waarin de man op de stoel aan het raam zit en rookt. Waar is de wind die geluiden aandraagt van water en treinen? Was het ooit zo stil? De top van de boom vangt het licht van de zon in zijn stoffige groen. De bladeren staan stil naast elkaar, als gesteven. Deze stilte, deze droom:

Vijf mannen staan in een kleine kring achter een groot landhuis, in een tuin die de man nooit eerder zag. Het seizoen heet herfst, de mannen zijn grijs. Hij staat bij de hoek van het huis op het grind en werpt de mannen iets toe. Wat is het toch? Bij de aanvang van de droom hield hij het, gereed voor de worp, onzichtbaar achter zijn rug. Nu het een boog door de lucht beschrijft kan hij het niet herkennen. Het voorwerp komt midden in de kring van mannen neer. Zij hebben geen benen, geen armen, zij buigen zich naar elkaar toe en vangen het op tussen hun hoofden. Het zijn geen mannen, het zijn de vingers van een hand; een grijze hand die nu het voorwerp is gevangen wegzinkt in de aarde. Met wat? Het voorwerp. Welk voorwerp? In de tuin hangt een licht dat zowel dood als dageraad voorspellen kan.

De man zit aan het raam en rookt. Hij kijkt naar de boom, naar het zonlicht dat zich langs de bladeren omlaag laat glijden en plotseling langs de bovenkant van het huis aan de overkant strijkt. Nu weet de man hoe laat het is, heel precies, en ook hoe lang het nog zal duren voor de schaduw van de punt van zijn dak tussen de beide ramen op de eerste verdieping zal staan. Dan zal hij opstaan uit zijn stoel, de luiken voor zijn ramen neerlaten, zijn sokken en schoenen en jasje aandoen, op weg gaan naar het station. Altijd dezelfde weg naar de trein, de trein naar de hoofdstad.

Stilte, volmaakte stilte, nog nooit is het zo stil geweest. Waar zijn de radio's? Waar is de wind? De zee? Waar zijn de vliegtuigen, de auto's op de weg langs de haven,

de huilende en spelende kinderen, de omroepers? Waar is de stuiverfluit van de scharenslijper? Niets. Overal in het dorp wordt gebouwd en verbouwd voor een nieuw seizoen; het is een drukte van belang op steigers en stellages... De sirene voor de middagpauze, de halsstarrig door de siësta klossende toeristen, de weduwe van de Collegesteeg die de roosters op de vuurtjes voorziet van verse vis, schuifelend met haar sleep van zwarte veren, de honden - waar zijn de honden? Stilte, stilte en hij zelf zwijgt ook. Stappen in de nacht, muziek uit cafe's, geschreeuw dat eindigt in lachen of slaan - het geschreeuw is hetzelfde - de geheimtaal van klokken die vlak na elkaar en zonder enig overleg verkondigen dat er alweer een uur verstreken is en er goddank een nieuw begint... Zoiets geeft moed - alsof de tijd aan jou denkt, in plaats van steeds weer andersom. Maar ook de klokken zwijgen.

Dan klinkt van heel ver weg een ijle fluittoon. Uit welke richting hij komt is niet vast te stellen; wat in de doolhof van straten en steegjes geblazen wordt komt overal tastend langs tot het de uitgang weer gevonden heeft. Dan pas sterft het weg, de buitenwereld in. Het is te vroeg voor de scharenslijper. De toon gaat rond, daalt en stijgt, op zoek naar een melodie in de slapende huizen, golvend door de straten op zoek naar een tekst. De man luistert scherp en hoort hoe de melodie een vorm aanneemt; hij ontdekt een systeem in de opeenvolging van noten, maar kent het wijsje niet. Het is simpel, de verre muzikant herhaalt het eindeloos en zonder variaties. Een in gedachten verzonken wandelaar die denkt voorwaarts te gaan maar onbewust terugkeert op zijn schreden naar de liedjes die hij zong als kind. Op de gevel van het huis schuin aan de overkant, links van de steeg, staat rechts een royale driehoek van licht. De schaduw op de stenen is nog zacht, als van mos - als trilden er kleine haartjes op de grens tussen licht en duisternis.

Kleine snelle voetstappen in de straat. Het wijsje klinkt plotseling van heel dichtbij. Van links. De man buigt zich uit het raam, vijf vingers zinken weg in de aarde, het geluid komt naderbij maar de straat blijft leeg. Vergist hij zich, of heeft de ongewoon lange en intense stilte de verhouding tussen geluiden en afstand verstoord? De muzikant bevindt zich nog buiten zijn gezichtsveld, voorbij het kleine restaurant dat dertig meter verderop aan een flauwe bocht in de straat staat. De eerste trein keert terug uit de hoofdstad, leeg als het dode seizoen. Het licht van de klimmende zon daalt neer in de straat.

Voor het restaurant verscheen een kind, een meisje met steil blond haar dat net tot op haar schouders hing. Ze droeg een zwarte muts, de zeker veertig centimeter lange punt reikte tot op haar rug. Het was het soort muts dat vroeger door vissers gedragen werd op zee en nu alleen nog als souvenir bestond, duur tussen blauw-geel aardewerk en grammofoonplaten met folkloristische muziek. Het hoofddeksel drukte zwaar op haar oortjes en scheidde het haar: twee dunne strengen vielen aan weerszijden van haar hoofd langs de slapen, het overige haar boog zich achterlangs de oorschelpen. Een jonge toeriste, te blond voor deze streken. Ze kon niet veel ouder zijn dan acht of negen jaar - klein meisje verdwaald in een vreemd land. Ze droeg zwarte sportschoenen met witte strepen, een nieuwe spijkerbroek en een strak donkerblauw overhemd waarover een jack met brede horizontale witte en rode banen. Ze floot nog steeds dezelfde melodie, maar bedachtzamer, en bestudeerde een opengeslagen boekje in haar handen.

Kort nadat ze in beeld gekomen was hield ze stil om het straatnaambordje op de gevel van het restaurant te lezen. Hoewel het straatje daar slechts een flauwe bocht maakte veranderde het toch van naam. Het kind keek nog een maal aandachtig in haar boekje en sloot het toen. Ze liep door en las de nummers van de huizen waar ze langs kwam. Ze was nu vlak onder zijn raam en de man groette haar. Toen het kind naar hem opkeek zag de man dat het een jongen was.

'Meneer Kubik?' vroeg hij.

Het tengere lijf, het gezicht van tere botten - alsof de huid er

eerst geweest was en de botten later uiterst secuur in de zachte glooiingen geplaatst waren - de lange wimpers, de eeuwige vraag in de ogen van vrouwen... Maar het was een jongen. Hij stond in de schaduw beneden en kende de naam van de man aan het raam.

'Meneer Kubik?'

'Dat ben ik,' zei de man.

De jongen keek hem niet begrijpend aan.

'Ik ben Kubik,' zei de man, duidelijk articulerend nu.

De jongen sloeg het boekje open, vond wat hij zocht en keek vervolgens naar het huisnummer. Hij knikte.

'Kubik,' zei hij.

'Ja,' zei Kubik, 'wat wil je?'

'Meneer Kubik,' zei de jongen.

'Wacht.'

Kubik stond op uit zijn stoel, liep door de kamer en drukte zijn sigaret uit in een met de filters van de avond haast tot de rand gevulde asbak. Hij daalde de trap af naar de binnenplaats, liep de gang door, maakte de ketting los en opende de buitendeur. Daar stond de jongen. Hij glimlachte breed en zeker, van welke zaak dan ook, en zei:

'Kubik.'

Hij stak zijn rechterhand uit, de palm naar beneden gekeerd, de duim gestrekt.

'Precies,' zei Kubik.

Hij nam de kleine hand in de zijne, zijn rechter. Hij bewoog de beide handen op en neer. De jongen lachte nu hardop.

'Niet,' zei hij.

Hij wees met zijn linkerhand, waarin hij het kleine boek droeg, naar de linkerhand van Kubik en maakte zich los uit hun begroeting. Hij stak de nu vrijgekomen hand opnieuw uit, de palm nog steeds naar beneden, en aarzelend nam Kubik de uitnodiging aan. Hij legde zijn linkerhand op de rechter van de jongen en sloot zijn vingers.

'Ja,' zei de jongen.

Hij boog zich achter Kubik langs en trok de deur in het slot. Kubik draaide zich snel om, alsof hij hoopte dat de deur zich door die abrupte beweging spontaan weer openen zou. Zijn sleutel lag boven. De greep van de jongen werd steviger.

'Wat moet je toch?'

De jongen deed een paar stappen voorwaarts en trachtte de man met zich mee te trekken. De schaduwpunt was nog slechts de denkbeeldige uitkomst van een hoekenberekening boven het huis aan de overkant. Zijn trein vertrok pas over een paar uur. Kubik liet zich door de jongen leiden. De Collegesteeg in, de schaduwsteeg, houtskool van gisteren, geen honden. Op het lemen plein onder de boom keek hij om. De ramen van zijn huis stonden open, de rolluiken omhoog.

'Niet,' zei de jongen.

'Niet,' zei de man en begreep; het enige wat hem hinderde was dat hij op blote voeten liep.

Ze staken het plein over en volgden een straat die in het verlengde van de Collegesteeg lag. Enkele van de in deze wijk royaal uitgezaaide kruideniers- en groentenwinkels waren al open. Hier en daar stonden de kisten met fruit buiten, elders waren de metalen stellages half opgebouwd, maar noch op straat noch in de schemerige winkelruimten was een mens te bekennen. Kubik kneep zacht in de hand van de jongen en beduidde hem halt te houden. De jongen keek hem vragend aan. Kubik knikte naar een openstaande winkeldeur.

‘Wil je iets lekkers?’ vroeg hij, en vertaalde de vraag onmiddellijk in: ‘Wil-je-iets-lèkkers?’

De jongen keek van Kubik naar de winkeldeur en bestudeerde de kleine witte en blauwe tegeltjes erboven, die tezamen een tekst vormden. Hij schudde zijn hoofd. Kubik maakte zijn hand los.

‘Niet!’

Maar Kubik stond al binnen. Hij keek om zich heen. De winkel lag in schemering; een kleine supermarkt met volgestouwde schappen en stellages en achterin, verborgen voor het oog van voorbijgangers, de kleine bar waaraan de hele dag de werklozen dronken. De jongen was op de drempel blijven staan. De duisternis in de winkel was zo hecht, dat het tengere lichaam een silhouet geleek, geplakt op het licht van de toch in schaduw gevangen straat. De jongen hield zijn hoofd schuin en schudde van nee. Kubik besefte dat hij geen geld bij zich had. Hij maakte zich los van het beeld van de jongen en liep met grote stappen naar achteren, naar de toonbank met de flessen. Daar was een deur die openstond naar het achterhuis. Kubik liet zijn vuist zwaar neerkomen op het formica van de toonbank.

‘Hallo!’

Maar hoewel hij een tweede keer riep en nogmaals met zijn vuist sloeg kwam er geen reactie. Niet uit het achterhuis, niet uit verborgen hoeken in de winkel, niet van de straat. Hij schrok van een geluid naast hem aan de toonbank. De jongen scheurde een bladzijde uit zijn boekje. Een blanco bladzijde. Uit de rechterzak van zijn jack nam hij een pen, uit de linker lucifers en een doosje sigaretten van het merk dat Kubik rookte. Hij legde de rookartikelen op de bar, bestudeerde de verpakkingen nauwlettend en schreef in een ouwelijk cursief handschrift de merknamen op het papiertje. Daarachter noteerde hij de prijzen. Hij telde de twee bedragen correct op en viste een handvol kleingeld uit zijn broekzak, waarna hij het te betalen bedrag in stapeltjes van de kleinste munteenheid op de vier hoeken van de berekening plaatste. De rest van het geld goot hij terug in zijn zak.

De jongen nam het doosje sigaretten op, verwijderde het cellofaan van de bovenkant, verbrak het zegel, opende het deksel en haalde het zilverpapier weg. Routineus sloeg hij een sigaret omhoog en presenteerde. Kubik nam de sigaret aan, stak hem tussen zijn lippen. De jongen streek een lucifer af. Kubik boog zich voorover, sloeg de brandende lucifer uit de hand van de jongen en griste sigaretten en notitieboekje van de toonbank. Hij stak de sigaretten in zijn zak, accepteerde de lucifers die de jongen hem voorhield, leunde met zijn rug tegen de bar en sloeg het boekje open.

Het was een klein rood boekje met gelinieerd papier waarin slechts de eerste pagina's beschreven waren. Op de eerste bladzijde stond Kubiks naam: *Meneer Kubik*, gevolgd door zijn adres en woonplaats. Het handschrift was cursief als dat waarin de jongen zojuist de rekening had opgemaakt. Op de tweede pagina stonden twee woorden in een taal die Kubik niet kende, beide gevolgd door het ‘=’ -teken. Achter het eerste woord stond = *ja*, achter het tweede = *nee*.

‘Ha!’ zei Kubik tegen de jongen, die aandachtig naar hem opkeek, ‘je hebt je les niet goed geleerd. Het is niet "niet", het is “nee”. Zie je wel?’

Hij hield de jongen de pagina voor. De jongen las en lachte breed.

‘Niet niet,’ zei hij.

‘Nee,’ legde Kubik uit, ‘niet niet, nee...’

Hij schrok van de kracht waarmee de jongen zijn vuist op de bar liet neerkomen.

‘Hallo!’ riep de jongen.

Hij ontnam Kubik het boekje en schreef onder de twee vreemde woorden en hun vertaling: *hallo=hallo*. Kubik lachte. Hij nam het boekje weer over en sloeg de bladzijde om. Daar stond een enkele zin: *De dader verraadt zich door de sporen die hij uitwist.*

Kubik keek de jongen scherp aan, maar op diens gezicht was niets dan milde behulpzaamheid af te lezen. Hij stak zijn hand in Kubiks broekzak, haalde sigaretten en lucifers omhoog, presenteerde en gaf vuur. Kubik inhaleerde diep, hoestte en bladerde verder.

Naar de hoofdstad stond op de vierde pagina en de vijfde en zesde bevatten een lang verhaal dat Kubik aanvankelijk met enige aandacht las, maar na een aantal regels vanwege de veelvuldig voorkomende medische termen ongelezen liet. De laatste beschreven bladzijde toonde een korte drie-regelige tekst die enigszins aan een gedicht deed denken:

Het kleine raam,
de witte duiven
- ik woon daar.

De overige pagina's waren blanco gebleven. Kubik keek weer naar de jongen, die op zijn beurt niet afliet zijn metgezel vol aandacht te bestuderen. De mond van het kind stond half open, de volle onderlip glom vochtig in de schemering van de winkel. Kubik keek over het hoofd van de jongen heen naarde deur die toegang gaf tot het achterhuis.

'Het kleine raam,' mompelde hij, 'de...'

'Hut kleene raim,' zei de jongen.

'Nee,' sprak Kubik streng, 'het klei-ne raam... De wit-te duiven... Ik woon daar...'

Hij sprak de woorden langzaam en articuleerde scherp. Terwijl de jongen ze proevend herhaalde keek hij naar de bewegingen van zijn lippen. Ze oefenden de tekst nog vier keer voor Kubik tevreden was over de uitspraak van de jongen. Hij duwde zich van de toonbank los en stak zijn hand uit.

'Kom,' zei hij.

Alvorens de hand vast te pakken sloeg de jongen een laatste keer op de toonbank en riep luidkeels:

'Hallo!'

Hij lachte, twee korte klanken waarvan de laatste de hoogste was. Hand in hand met de glimlachend rokende Kubik verliet hij de winkel.

Buiten klonken stemmen op uit het doolhof, er ratelde een kar en van ver af kwam het loom bonkende ritme van een trein die uit de hoofdstad kwam of richting hoofdstad reed. Kubik nam de sigaret uit zijn mondhoek en wierp die in de goot langs de straat. Een kleine hand lag warm in de zijne. Hij keek naar de voortstappende voeten van de jongen, naar de lange punt van de mallotige muts die danste op zijn schouders, naar de ernstige van voortgang bezeten uitdrukking op zijn gezicht. Ze liepen naar het westen, door een straat die lui kronkelend afliep naar een klein park. In zomertijd werd ieder onbegroeid stukje grond daar ingenomen door kraampjes van de kleine middenstand en dekens van de nog bescheidener handelaren; nu was het er leeg als een koekoeksnest.

Het park was gegraven uit de eerste heuvel van een reeks die in het noordwesten, zo'n twintig kilometer verderop, tot bergen werd. Alsof er ooit een enorme paardehoef op de glooiing neergekomen was - de afdruk was het park. Kubik en de jongen daalden langzaam. Aan het einde van de straat rees een palmboom uit de diepte van het park. Alleen de enorme bladeren waren zichtbaar, ze gloeiden op in het zonlicht en alle inkepingen, alle nerven lagen haarscherp op rij. Bij de boom bleven ze staan. Ze keken langs de stam naar beneden. Kubik stak een sigaret op. Hij inhaleerde diep en blies de rook uit over het verlaten park.

'Hallo,' zei hij.

De jongen keek hem aan. Kubik wees op zijn borst en noemde de naam van zijn land.

'Ja,' zei de jongen.

Daarna wees Kubik naar de jongen en keek daarbij zo vragend als hij kon.

'Nee,' zei de jongen.

Kubik lachte.

'Kijk,' zei hij.

Hij wees naar de draaimolen die aan het begin van het park stond. Het pleziertuig was rondom afgedekt met groen zeildoek, maar de naïeve schilderingen die op de kap waren aangebracht bleven zichtbaar. Landschapjes waren het, de kleuren zo uit de tube. Slanke witte molens op bruine rots begroeid met al wat de schilder aan flora te binnen was geschoten tegen een achtergrond van een helblauwe hemel. Een aantal jaren geleden had de baas van het spul aan zijn neef de opdracht gegeven de afbeeldingen aan te passen aan de eisen van de tijd.

'Donald Duck,' zei Kubik, 'Donald Duck.'

De jongen keek in de gewezen richting maar reageerde niet. 'Micky Mouse!'

De stripfiguren denderden overal waar nog ruimte was op de oorspronkelijke schilderijen als een wals over het perspectief. 'Donald Duck,' probeerde Kubik nogmaals.

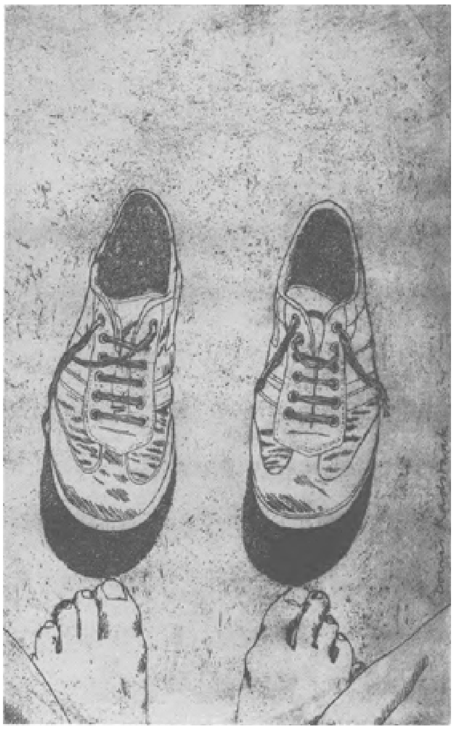
'Ja,' zei de jongen en nam zijn hand.

Kubik drukte zijn sigaret uit op de betonnen balustrade die boven langs het park liep. De jongen wendde zich naar rechts, dus wendde Kubik zich naar rechts. De jongen liep en Kubik volgde. Het was nog vroeg, de zon had nog niet eens de hele punt van zijn dak op de gevel van het huis aan de overkant getekend; de schaduw moest nog meer dan een meter dalen. Zij lieten het park achter zich en volgden een straat die net zo traag steeg als de vorige daalde. Zo kwamen ze aan het begin van een straat die niet voor niets die van het Schone Uitzicht genoemd werd. Kubik hield stil en keek over het park, de palm, de daken, de baai naar de overkant: de hoge blinkend witte hotels waarlangs de trein gleed, naar de vuurtoren om daar de bocht te ronden en uit het gezicht te verdwijnen. Naar de hoofdstad.

Hij draaide het uitzicht de rug toe en liep de straat in, los van de jongen, twee meter voor hem uit. Hij stak een sigaret in zijn linker mondhoek, trok zijn lippen naar binnen en beet op het filter - een smaak van watten in zijn mond. De jongen haalde hem in en kwam naast hem lopen. Hij las in zijn boekje. De huizen kleurden de straat somber. Blauw was herinnering aan blauw, geel een verhaal van oude verf, een samenzwering van tijd en klimaat had de witte pleisterlaag afgekrabd. Wasgoed hing uit de ramen, altijd hetzelfde wasgoed. Kubik bracht zijn wijsvinger voor de deurbel. Hij sloot zijn ogen en drukte. Krakend kwam een stem uit het doosje naast de bel.

'Ja?'

Kubik gaf geen antwoord.



Ets: Louis Radstaak.

'Wie daar?'

Kubik wachtte. Het gordijn voor het linkerraam op de begane grond bewoog. Het luidsprekertje kreet zijn naam:

'Kubik!'

Kubik keek naar de jongen die naast hem stond. Zijn kleine vinger gleed steeds opnieuw langs de eenzame regel op pagina drie van zijn boekje. De deur zwaaide naar binnen open. De vrouw legde haar hand in Kubiks hals, trok hem de donkere gang in en drukte haar lijf tegen het zijne. Toen ze met haar voet de deur dicht trapte voelde hij heel even haar bekken langs zijn heup schuiven. Hij vleide zijn gezicht

in de hals van de vrouw. Ze had haar haren nog niet opgestoken, had zich nog niet gewassen - die geur.

'Is ze dood?'

Hij antwoordde door haar onderlip tussen zijn tanden te nemen. Zijn sigaret schroeide de vingers van zijn linkerhand. 'Oh godverdomme,' zei de vrouw, 'kom...'

Ze maakte zich behoedzaam los uit hun omhelzing en nam zijn hand.

'Je zweet,' zei ze.

Ze verhevigde de greep rond zijn vingers, rond het zweet van de jongen. Ze leidde hem de gang door, de binnenplaats over naar de deur van haar appartement. De buitenthermometer wees twintig graden. Het was winter. Kubik wierp zijn sigaret weg en volgde de vrouw naar binnen.

Haar leeftijd had geen bezit van haar genomen, maar had zich aan haar gehecht: haar fijn meisjesgezicht was ongeschonden gebleven, slechts in het later toegevoegde vlees rondom stond het geheimschrift van de tijd gegrift. Ze stond in de deuropening naar haar kamer, loshangend haar en een wijd vallende nachtjapon.

'Wil je een glas wijn?'

Kubik knikte. De vrouw draaide zich om en liep de kamer in. Kubik volgde haar, hij betrad een vierkant vertrek. In de muur tegenover de deur waardoor hij binnenkwam twee ramen, de gordijnen waren nog gesloten. Overal langs de wanden stonden meubels, maar in het midden was de kamer leeg. Links van de deur een reeds opgemaakt tweepersoonsbed, rechts liet de vrouw de klep van het dressoir neer; ze zette twee glazen op hun voet en schroefde de dop van een fles.

'Ga zitten,' zei ze.

Maar Kubik stond aan het raam. Hij schoof het gordijn een stukje open en keek naar buiten. Niemand op straat. De vrouw kwam naast hem staan. Ze gaf hem een glas, hief het hare hoog, aarzelde in die houding en bracht het toen snel naar haar lippen. Kubik glimlachte. Hij sloot het gordijn en bracht de glazen samen in een tinkelend duet.

Op het dressoir stond een foto: de jonge Kubik, één oog dichtgeknepen, het geweer in aanslag, treft de roos. Zij staat naast hem. Ze kijkt opzij, maar niet naar hem. Kubik nam de foto in zijn handen. Ze droeg haar haren los en lang en zwart, als nu, maar toen was het omdat ze nog nooit met een man geslapen had.

'Is ze...' vroeg de vrouw, 'is het vannacht gebeurd?'

Kubik zette de foto terug. Hij nam zijn sigaretten uit zijn broekzak, klopte er een uit het doosje, stak die aan en schoof de lucifer, nadat hij rondgekeken had maar nergens een asbak kon ontdekken, terug. De vrouw stond niet op om een asbak te halen. Ze zat aan de tafel en huilde. Kubik trok opnieuw zijn sigaretten en presenteerde. Ze schudde haar hoofd.

'Het is zo vroeg,' fluisterde ze.

Ze stond snel op en liet zich voor hem op haar knieën vallen. 'Ik heb zo lang gewacht!'

Ze sloeg haar armen om zijn lichaam en drukte haar wang stevig tegen zijn buik. Ze zat bewegingloos, haar tranen vielen op Kubiks voeten. Hij tikte de as van de sigaret in zijn linkerhand, vijf vingers. Hij balde de hand tot een vuist en vermaalde het kegeltje as. Hij opende zijn hand en keek naar de over palm en de toppen van middel- en ringvinger verspreide grijze stof. Hij veegde de hand schoon aan zijn broek, doofde de nog niet voor de helft gerookte sigaret op de bovenkant van het lucifersdoosje en legde het restant op het dressoir, naast de kermisfoto. Vervolgens legde hij zijn beide handen behoedzaam op het hoofd van de vrouw.

Ze schrok van zijn gebaar, haar hoofd nam afstand van zijn lichaam. Ze hield haar ogen gesloten maar huilde niet meer. Kubiks ene hand streelde het haar, zijn andere gleed langs haar oorschelp. De vrouw bracht haar hoofd terug naar Kubiks buik, haar lippen zochten door de dunne stof van de broek naar zijn geslacht.

Kubik legde zijn beide handen op haar achterhoofd en duwde haar mond hard tegen zich aan. Hij keek neer in de ogen van de vrouw, die bezig was zijn kleding los te maken. Ze bleef hem aankijken en hij voelde dat zijn geslacht hard werd in

haar mond. Traag begon ze te bewegen. Kubik deed een stap achterwaarts, stak zijn hand uit, trok haar omhoog.

Ze trok haar nachthemd uit en ging op de rand van het bed zitten. Ook in haar lichaam waren nog overal de sporen van het meisje terug te vinden: de kleine roze tepels op de grote weke borsten; de kleine voeten met de fijne enkels; en net zoals haar gezicht jong was temidden van het later toegevoegde vlees, zo was haar buik strak gebleven van kinderloosheid, zij het dan omsloten door de opgezette maag, de al te forse dijen.

Ze lag nu languit op het bed, haar handen open, hulpeloos de palm naar boven naast haar heupen. Haar ogen staarden naar het plafond, alsof ze zich iets probeerde te herinneren waarvan ze niet meer wist of het belangrijk was.

Kubik trok zijn broek uit, hield zijn overhemd aan, schoof bij haar naar binnen en bewoog. Hij keek naar het vocht onder de kleine donkere snorhaartjes, het dikke witte speeksel in de mondhoeken, de rimpels die door de emotie leken te worden glad gestreken. De vrouw klauwde haar nagels in zijn vlees, stootte haar bekken omhoog en kwam tergend lang.

Kubik ontdeed zich van haar omhelzing, plaatste zijn handen plat naast haar schouders en richtte zich op. Zo zat hij op zijn knieën tussen haar gespreide benen.

'Kubik,' fluisterde ze met gesloten ogen.

Kubik keek naar hoe ze glimlachte, hoe ze haar rechterarm naar hem uitstrekte, de vingers van de hand gespreid; naar hoe de jongen naast het bed verscheen, het lange mes in de hand van de vrouw legde, de vingers er omheen boog, zó dat het lemmet tussen duim en wijsvinger uitstak; naar hoe de jongen de hand van de vrouw omvatte en die een zuivere boog beschrijven liet die eindigde in de linkerborst van de vrouw die slap onder haar oksel lag en niet bij machte was het hart voor doorboring te behoeden; naar hoe het bloed niet uit de wond, maar onder de borst vandaan kwam, tien centimeter naast het mes... De jongen trok zijn handschoenen uit.

Een volle minuut was het stil in de kamer, toen schreeuwde Kubik. Hij stak zijn hand uit naar het mes, de jongen greep hem bij de pols.

'De dader,' zei hij, 'verraadt zich door de sporen die hij uitwist.'

'Maar ik ben godverdomme de dader niet!' riep Kubik.

'Kubik,' zei de jongen.

Er lag tederheid in zijn stem.

'Kubik is de dader niet,' zei Kubik.

Hij stond op van het bed en maakte zijn kleding in orde. De jongen greep zijn hand en trok hem naar de buitendeur, zó dwingend dat Kubik nog maar net kans zag om de lucifers en de nog niet voor de helft gerookte sigaret van het dressoir te nemen.

In de korte tijd die Kubik bij de vrouw had doorgebracht waren alle deuren in de straat open gegaan. Menselijke schimmen bewogen zich snel door de huizen. Kubik kneep in de hand van de jongen.

'Als ik jou was,' zei hij, 'zou ik maken dat ik weg kwam. Ik verraad je waar je bij staat, reken daar maar op.'

De jongen keek glimlachend naar hem op en Kubik glimlachte terug. Ze versnelden hun schreden zonder zich te haasten. Aan het einde van de Straat van het Schone Uitzicht liepen ze rechtdoor, daalden ze af naar de hoofdstraat van het dorp, die van haven naar treinstation leidde. Het was druk op straat, Kubik kwam geregeld bekenden tegen die hem echter niet schenen op te merken.

Ze kwamen bij een kleine rotonde. Aan de overkant stond het stationsgebouw. Kubik nam de hand van de jongen steviger vast en samen renden zij, zonder op het kleine grasperk in het midden halt te houden, diagonaal over het pleintje. Hijgend stonden ze naast elkaar op de treden die naar de ingang van het station leidden.

‘Hallo,’ grijnsde Kubik.

‘Hallo,’ lachte de jongen.

Hun woorden waren nauwelijks te verstaan in de verontwaardiging van claxons die zij met hun onverantwoorde sprint hadden opgeroepen. Ze beklommen de twee treden die hen nog scheidden van de stationshal en Kubik had geen geld bij zich. De jongen liet zijn hand los en liep naar de loketten. Hij hield zijn boekje geopend omhoog, de man achter het glas las, incasseerde het geld dat de jongen hem toeschoof en overhandigde hem een kaartje. De jongen wenkte, Kubik liep naar hem toe. Ze gingen onder de grote poort aan de achterzijde van het station door naar buiten. In de schaduw van de brede kruinen van de bomen die uit het harde leem van de perrons groeiden bleef de jongen stilstaan bij de tabellen van vertrek en aankomst.

‘Kom,’ zei Kubik.

Hij leidde de jongen naar de trein die langs het achterste perron gereed stond, hij kende de tabellen uit zijn hoofd, ze hadden nog zes minuten. Hoewel de trein vrijwel leeg was, namen ze plaats in het halletje bij de deur waardoor zij binnen gekomen waren. Alleen daar was het toegestaan te roken.

Ze brachten de ruim een half uur durende reis op aangename wijze door. Kubik noemde de namen van de stations die zij aandeden en de jongen herhaalde de woorden enkele malen. Hij leerde snel, zijn accent nam af per station. De jongen overhandigde de controleur de reisbiljetten, voor Kubik een enkele reis, hij zelf had een retour. Kubik wees hem op historische monumenten, plaatsen en gebouwen waaraan een verhaal verbonden was. Hij vertelde de verhalen en de jongen luisterde aandachtig. Hij keek als Kubik wees en lachte als Kubik lachte.

Zo reisden zij langs de rivier. Kubik gebaarde naar de beroemde Toren van het Afscheid, wees het Monument van de Zeevaarders, noemde de namen van de dichters en maakte de jongen attent op de brug. De jongen knikte enthousiast en beschreef met zijn vinger de gigantische over het water gespannen boog, waarbij hij een woord uitsprak waarvan de eerste twee letters dezelfde waren als die van het woord ‘groot’ in Kubiks taal. Hij herhaalde het woord toen hij het standbeeld aan de overkant van het water zag, dat haast nog groter was dan het geloof in de gebeitelde.

In het eindstation was het druk als altijd: de haast van reizigers. Kubik en de jongen liepen langzaam en verstoorden daarmee het ritme van de massa. Soms moesten ze opzij springen voor een nerveuze reiziger en kwamen daardoor in botsing met een andere. Vooral hun ineen geslagen handen leken het doelwit van de mensenschaar, en uiteindelijk verlieten zij net zo gejaagd als alle anderen het station. ‘Nee,’ zei Kubik.

Maar de jongen trok hem mee, de drukke snelweg voor het station over. Kubik wees naar rechts, de jongen zag het niet. Hij leidde Kubik een smalle winkelstraat in die onmiddellijk snel begon te stijgen. Kubik klom langzaam. De jongen kende de verdeling van krachten niet, die iedereen in dit heuvelrijke land was aangeboren als het evenwichtsgevoel. Kubik klom in het tempo van de oude vrouwen. Zo had hij al geklommen toen hij een jongeman was, omdat hij net zo wilde klimmen als hij oud was. De jongen begreep niets van dat ritme, wilde als een jonge hinde omhoog dartelen. Kubik weerhield hem, zoals hij hem zojuist bij het station had willen weerhouden de kortste weg op de plattegrond te kiezen. In steden die op heuvels zijn gebouwd is de kortste weg vaak de duivel voor je zolen.

Zo beklommen ze de winkelstraat. Van ieder pand was de benedenverdieping ingericht als winkel, koffiezaak, eethuis of reisbureau, en hoewel je zelden iemand een zaak zag binnengaan of uitkomen, scheen de straat toch een grote aantrekkingskracht op het publiek uit te oefenen. In dichte massa's bewogen de mensen zich voort over de trottoirs en zelfs over gedeelten van de rijbaan. De jongen transpireerde hevig, de strengen haar langs zijn slapen kleefden donker aan de huid, hij hijgde licht en zijn handje gloeide in de hand van Kubik.

‘Dit is niks zo,’ zei Kubik luid.

De jongen keek hem aan. Kubik hief zijn wijsvinger, let op!, en trok de jongen de muts van het hoofd. De jongen leek te schrikken, maar herstelde zich snel. Kubik streek met zijn wijsvinger het natte haar achter de oren, de jongen schudde woest zijn hoofd. Het haar viel nu uitbundig langs zijn wangen. Kubik rolde de muts op en stak hem in de ruime zak van zijn broek. De jongen lachte, greep Kubiks arm, rammelde met de muntstukken in zijn zak en maakte een gebaar van drinken. Koffie - hij hield het oortje tussen zijn vingers. Kubik keek om zich heen. Ze waren boven op de heuvel gekomen, bij een klein vierkant plein dat naar een dichter was genoemd. Het werd door bomen omzoomd en tientallen duiven omschreven het standbeeld van de dichter. Zijn leven werd gesymboliseerd door een ganzeveer en een zwaard die elkaar kruisten als beenderen onder een doodshoofd. Deze afbeelding op de

plaquette onder het beeld, hoe angstaanjagend ze in de ogen van vogels ook mocht zijn, wist de duiven niet te verdrijven.

'Duiven,' zei de jongen.

'Ja, duiven,' antwoordde Kubik.

Ze speurden de talloze terrasjes af naar twee lege stoelen maar vonden die niet, het was lunchpauze. Ze verlieten het plein, volgden een met schaduw volgelopen straat waarin zich tientallen tweedehands boek- en prentenwinkels bevonden, en kwamen aan een lange trap die steil naar beneden zigzagde, de heuvel af.

'Ja,' zei de jongen.

Hij wees opgetogen de diepte in. Ze denderden de trappen af. 'Hier dan maar,' hijgde Kubik.

Ze bevonden zich op een zeer brede avenue die uit drie wegen bestond. Een brede vierbaansweg in het midden met links en rechts daarvan een smallere weg voor eenrichtingsverkeer die echter meer als promenade werden gebruikt. Dure bontwinkels en reisbureaus hadden zich aan deze kant van de avenue gevestigd. Er was slechts één terras, daarop namen Kubik en de jongen plaats.

Ze bestelden warme chocolademelk en koffie en de jongen was zo voorkomend Kubik onder tafel een handvol kleingeld toe te steken, ruimschoots voldoende om beide consumpties te kunnen betalen. Ze zwegen. De jongen scheen zich te amuseren met wat hij op de avenue gebeuren zag. Hij dronk voorzichtig van zijn hete koffie en keek naar de brede stroken gras die de rijbanen scheidden, de altijd groene bomen die daar groeiden, de vijvers vol goudvissen en de gekunsteld ogende rotstuintjes. Kubik staarde neer in zijn lege kopje en bestelde een glas cognac. De jongen verlangde niets meer te drinken en betaalde, met een zekere wrevel in zijn gebaren, het geld dat Kubik tekort kwam. Hij zei niets, stond niet op, maar aan alles was te merken dat het hem te lang duurde. Het terras liep snel leeg, de lunchpauze was voorbij, de jongen had gelijk - het was tijd om te gaan.

'Kom,' zei Kubik.

De jongen stond als eerste op. Kubik leegde zijn glas en kwam langzaam overeind. Ze staken de avenue over en volgden die aan de overkant. Hier stonden vele dure auto's geparkeerd en het weinige verkeer dat langskwam bestond uit felgekleurde busjes waarop in opzichtige letters de namen van dag- of weekbladen geschilderd waren. Diezelfde namen stonden in gedoofd neon op de hoge flatgebouwen aan deze zijde van de avenue, die redacties, zetterijen en drukkerijen vàn de gehele landelijke pers herbergden.

Kubik had vanuit het station komend langs de rivier willen lopen tot waar deze avenue begon. Daar pas had hij met klimmen willen beginnen, nauwelijks merkbare stijging onder de bomen, naar het park waarvan de boomtoppen als donkergroen mos op de top van de heuvel leken te liggen. Op de heuvel stond een monument helwit in de zon, een monument voor hen die ooit hadden gestreden. Maar nooit voor een monument.

Vlak voor zij de top van de heuvel bereikten sloegen Kubik en de jongen rechtsaf, een drukke rijbaan over, het park in. Vandaar bracht een wandeling van nog geen vijf minuten hen aan de achterzijde van een uit glas, beton en staal opgetrokken ziekenhuis; de tocht naar de oprijlaan en de hoofdingang aan de voorkant van het gebouw nam twee maal zoveel tijd. Was de achterkant een aanbouw uit de van progressie naar adem snakkende jaren zestig, de voorkant werd aan het begin van deze eeuw, of mogelijk nog iets eerder, gebouwd en hield meer rekening met een mogelijke dood van al wie binnentrad dan met de heldere verlichting daarvan. De moderne glazen deur in de oude voorgevel leek op een per abuis midden op een voorhoofd aangebracht glazen oog. Hij schoof open net voor Kubik en de jongen hun pas wilden inhouden.

Hoge gewelfde gangen. Een brede trap leidde naar een religieuze voorstelling op glas in lood: Lazarus die uit de dood herrijst. De kleuren renden, tot op de bodem gevuld met zonlicht, langs de treden naar beneden. Onderaan de trap zat de portier aan zijn balie. Hij keek de mensen die hem passeerden aan, knikte en groette, hij hoefde zelden iemand te helpen. Ook Kubik werd herkend en gegroet. Achter de rug van de portier bood een tiental monitoren uitzicht op evenzovele gangen.

Kubik sloeg vlak voor de trap linksaf en liep de kapel binnen. Geen geld, wel lucifers. Hij nam een kaars uit een aan de muur bevestigde bak. De jongen scheen zich niet op te winden over de kleine diefstal, misschien ook wist hij niets van dit geloof. Hij maakte in ieder geval geen aanstalten geld op te diepen uit zijn zakken en keek nieuwsgierig toe hoe Kubik de smalle witte kaars op een der lege pennen stak, de vlam bij de lont hield en vervolgens kort voor het beeld van de maagd knielde. Zij bestegen de trappen, liepen de gangen door en betraden de kamer waarin Kubiks vrouw lag; klauwend naar herinnerin-

gen, malend met haar rose tandvlees, hakend naar de dood die zelf wel toeslaat maar zich nooit laat enteren. Ze sliep. Ze lag op haar zij, haar mond een stukje open, het vlees van haar wang hing neer tussen haar tandeloze kaken. Ze snurkte onregelmatig.

Kubik ging op de rand van haar bed zitten. Hij streek het natte haar weg, legde het achter haar oor. Ze reageerde niet, ze blies een korte ademtocht hoorbaar naar buiten, toen heel lang niets, geen zucht, geen leven... Kubik verplaatste zijn hand naar haar wang en voelde hoe ze opnieuw haar adem ververste. Haar ogen waren niet geheel gesloten, de leden lieten een smalle ruimte vrij waarin niets dan oogwit schemerde.

'Ik ben het, meisje,' zei hij zacht en legde de palm van zijn hand, nog warm van de hand van de jongen, op haar voorhoofd. 'Ik ben het, hoor maar, kijk dan... voel maar.'

Er trad een verandering op in het gezicht op het kussen. Nee, zag Kubik, het gezicht zelf veranderde niet, het was het licht dat er op viel. Het was alsof een schaduw er bezit van nam, even aarzelde, en zich toen weer terugtrok, het gezicht net zo achterlatend als toen het nog leefde.

Zijn vrouw was dood. Kubik wist het al voor hij merkte dat ze niet meer ademde. Volkomen stilte daalde neer in het vertrek; een stilte die nog verhevigd werd door stemmen, rammelende karretjes en voetstappen in het gangenstelsel van een ander heelal. Nog hield Kubik haar hand in de zijne. De dood zelf was alweer verdwenen; hij had zijn zeis als een schaduw over haar gezicht gemaaid en liet Kubik achter bij een lijk. Hij hoorde kleine voetstappen achter zich, helder als in een ochtendlijke straat. Kubik keek om en zag de jongen op een knop drukken. Op een van de knoppen van de apparatuur die een leven had gerekt tot dit moment.

Kubik sprong op, zijn mond viel open maar bracht geen geluid voort. Hij rende naar het apparaat en drukte op de knop die de jongen zojuist beroerd had. Kon deze grijze kast zijn vrouw nog opwekken tot een laatste woord, een laatste gebaar van afscheid? Kubik keek. Geen lampje brandde, geen metertje sloeg uit, geen hartslag... Kubik begreep dat hij de apparatuur zojuist had uitgeschakeld.

Dat betekende dat de jongen... en dàt betekende weer dat de jongen direct na hun binnenkomst... De jongen knikte hem toe en schakelde de machinerie weer in. Hij reinigde de knop grondig met zijn gehandschoende wijsvinger.

Kubik liep langs hem heen naar het raam en schoof de gordijnen opzij. Hij opende de dubbele deuren naar het balkon. Een decemberdag vol zon, groene grasperken. Hij legde zijn handen op de balustrade en keek lang naar de bomen van het park die hem het uitzicht op de stad ontnamen. Hij wilde roken, hij draaide zich om. De jongen stond te wachten in de deuropening naar de gang, de gangen, de lange weg naar buiten. Kubik liep naar hem toe en gaf hem een hand. Samen liepen ze door het ziekenhuis.

'Zullen we de kaars gaan uitblazen?' vroeg Kubik.

De jongen schudde zijn hoofd. Kubik werd gegroet door verplegend personeel en ook door enkele patiënten die hij herkende als ex-zaalgenoten van zijn vrouw. Kubik groette terug, informeerde naar hun gezondheid, zei dat het hem genoegen deed hen alweer zo goed ter been te zien en vroeg hen wanneer ze naar huis mochten.

Niemand vroeg naar de toestand van zijn vrouw, die was aan allen bekend. Niemand kon de verleiding weerstaan de jongen vertederd toe te knikken, even een hand troostend op zijn haar te leggen. De jongen speelde zijn rol uitstekend. Hij

sloeg zijn grote heldere ogen neer in een niet te doorgronden verdriet, dat eigenlijk te groot was voor zijn leeftijd.

Het ziekenhuis ligt bovenop een heuvel aan de voet van een berg. Op de top van de berg staan de overblijfselen van een burcht, die gedurende vele eeuwen werd gebouwd, vernietigd, herbouwd, vernietigd en vervolgens voor toeristen open werd gesteld. Er staan bankjes nu en verrekijkers die na inworp van een muntstuk korte tijd het panorama aan uitvergrote fragmenten snijden. De dikke muren worden nog onderhouden, maar van een volledige restauratie zal nooit meer sprake zijn. De burcht is als een kroon - de edelstenen werden gestolen door de eksters van de geschiedenis, de luister gesloopt door de tijd, maar de burcht blijft een kroon op de oude stad.

De oude stad is niet meer dan een op de berg gelegen achterbuurt van de hoofdstad. Ze is als een haarnet van trappen, steegjes, kronkelend, stijgend en dalend, over de berg getrokken. Een horizontaal stuk wegdek wordt nergens aangetroffen, of het moeten de treden van de honderden trappen zijn, en plattegronden zijn niet meer dan benaderingen. De straten zijn veelal niet meer dan een meter breed, terwijl de nieuwsgierige die zich in de doolhof waagt zijn pad ook nog voortdurend versperd ziet door stellages van winkeliers die in hun zaak geen ruimte hebben om al hun spullen uit te stallen. Fruit en groenten zijn het vooral die in zakken en kisten te koop worden aangeboden. Ander verkeer dan dat van wandelaars is niet mogelijk. Auto's komen niet verder dan de weg langs de rivier, die zich slechts een kort stuk heuvelopwaarts waagt om daar een pleintje met een kathedraal te ontmoeten en zich vervolgens gelouterd terug laat vallen naar de oever van de stroom, langs welke hij verder het binnenland in voert.

De oude stad wordt voornamelijk bewoond door de zeer armen. Ze is weliswaar in trek bij toeristen, die elkaar aan de hand van dikke reisgidsen wijzen op de nog zichtbare overblijfselen van een vreemde overheersing in vroeger eeuwen of zich langs de snelste route omhoog reppen, naar het beloofde panorama, maar nu hun vertederde rondgang besluiten zij toch steevast hun prentbriefkaarten en souvenirs te gaan kopen in de grote warenhuizen beneden en hun avondmaal te gebruiken op de veilig verlichte terrassen van de binnenstad. In de labyrint kende de jongen de weg niet, hij leek zich er ook niet om te bekommeren. Hij had zijn kleine rode boekje tevoorschijn gehaald en nam binnensmonds de lange tekst tot zich die Kubik die ochtend ongelezen had gelaten.

En Kubik?

Kubik beklom de berg. Hij zag de oude vrouwen en groette hen. Hun korte gedrongen lichamen waren mollig. Ze droegen hun bagage op hun hoofd, zoals ze dat al eeuwen gewend waren te doen, maar nu verpakt in plastic wasmanden en vuilniszakken. Naast hen liepen hun kleindochters in felgekleurde kledij; ze deden grootmoeder een plezier door hun dikke schooltassen, vol wijsheid waar de oude vrouw alleen haar hoofd om kon schudden, met onuitsprekelijke elegantie op hun hoofdjes te balanceren.

'Kubik,' zei de jongen, 'hallo!'

Verbaasd keek Kubik naar het blonde hoofd. De jongen keek niet naar hem. Zijn rechterhand hield het boekje geopend vast, de wijsvinger van de linker wees de woorden bij. Daar kwamen ze, de medische termen die Kubik niet had begrepen of niet tot zich door had willen laten dringen. Hij liet de jongen niet uitspreken.

'Het is al goed,' zei hij, 'kijk!'

Hij nam hem het boekje uit handen en wees naar een bord in de vorm van een pijl dat op de gevel van een huis bevestigd was en waarop het woord 'burcht' te lezen stond.

'Burcht.'

De jongen protesteerde niet tegen het afnemen van het boekje. Hij dacht even na en knikte toen.

‘Burcht,’ herhaalde hij accentloos.

Kubik stak het boekje in zijn achterzak. Nog steeds morde de jongen niet. Hij tikte slechts zachtjes tegen de broekzak waarin Kubik de muts had weggestoken. Alsof hij een ruil voorstelde. Kubik trok het langgepunte hoofddeksel tevoorschijn en wilde het op het hoofd van de jongen zetten. De jongen weigerde zijn hulp, nam de muts over en schoof haar behoedzaam over zijn schedel.

Schemering daalde over de doolhof. De straat die ze volgden liep dood op een klein plein van aangestampte aarde waar kleine jongens voetbal speelden. Het pleintje werd omgeven door huizen van niet meer dan vier meter hoogte die toch uit twee verdiepingen bestonden. Uit een open raam op de eerste verdieping hing een bejaard echtpaar en volgde het spel van de jongens. Kubik en de jongen betraden het plein, ze trokken daarmee aller aandacht. Het spel viel stil, de oude toeschouwers knikten hen vriendelijk toe.

‘De burcht?’ vroeg de vrouw.

‘Ja,’ antwoordde de jongen.

Hij deed een stap naar voren. De vrouw beschreef de te volgen route uitbundig. De jongen luisterde en knikte bedachtzaam

tijdens de adempauzes in haar betoog.

'En dan,' besloot de vrouw, 'ben je bij de burcht.'

'De burcht,' echode de jongen.

Hij maakte een beleefde buiging en ze verlieten het plein in de richting waaruit ze gekomen waren. Ze liepen gescheiden van elkaar, beiden met hun handen diep in hun broekzakken. Eenmaal buiten het gezichtsveld van het oude paar keek de jongen Kubik vragend aan. Kom maar, wenkte deze zijdelings met zijn hoofd. De wandeling duurde korter dan de uitleg van de vrouw.

Onder de intact gebleven poort door liepen ze de burcht binnen. De oude mannen maakten net aanstalten naar huis te gaan, hun bankjes bleven oud en verweerd achter, de ingekraste liefdes hadden spijt, de verrekijkers leken kannonnen die al net zo onbruikbaar waren als de oude, de zon stond groot boven de monding van de rivier, ver weg boven een vissersdorp aan de kust.

Kubik liep naar de buitenmuur, leunde tegen een kanon en keek uit over de stad aan zijn voeten. Hij zoog zijn longen vol lucht en tastte naar zijn sigaretten. Hij was een kind geweest, daarvan herinnerde hij zich niets. Hij was een jongeman geweest, de herinnering daaraan had hij uitgewist. Hij was een man nu en nog steeds heette hij Kubik. Altijd had hij Kubik geheten, dacht Kubik. Kubik.

'Kubik!'

Kubik draaide zich om. De jongen stond op een cirkelvormig metalen platformpje dat rond de standaard van een van de verrekijkers was aangebracht. Hij tuurde door het instrument, de handen stevig rond de koker geklemd.

'Kubik, eh...'

De jongen aarzelde. Hij zocht naar de mededeling, de woorden, de zin - verborgen in de achterzak van de man die op hem toeliep. De jongen maakte zijn vingers een voor een los van de kijker, omzichtig alsof hij fluit speelde. Zijn oog hield hij tegen het kijkgat gedrukt. Hij spreidde zijn armen zijwaarts alsof hij over een koord danste en heel behoedzaam nam zijn oog afscheid van de lens. Zijn linkervoet daalde aarzelend naar de grond onder de metalen ring. Het was duidelijk dat hij de kijker gericht hield op een fragment van de stad waarvan hij verlangde dat het ook door Kubik gezien zou worden. De jongen stond nu met beide benen op de grond, maar zijn omzichtigheid verliet hem niet. Traag hief hij zijn vinger wijzend naar de kijker, alsof hij vreesde dat zelfs die geringe verplaatsing van lucht de stand kon wijzigen. Kubik trad op de kijker toe, voegde zijn oogholte naar het kijkgat en legde zijn handen op zijn rug. Het beeld verschoof met een flinke zwaai.

Maar alleen het beeld. De verrekijker zelf kon nauwelijks bewogen hebben, anders had de jongen het zeker gezien en geprotesteerd. Nu hakkelde hij wat achter Kubiks rug en stootte plotseling een drietal korte zinnen uit, gejaagd en in een vreemde taal die ongetwijfeld de zijne was. Kubik vertaalde:

'Het kleine raam, de witte duiven - ik woon daar.'

Hij legde zijn handen om de kijker en trachtte door deze onzichtbaar te bewegen het door de jongen aangeduide beeld te pakken te krijgen. Hij zag de hoofdstad beneden en daarna heel dichtbij de oude stad, een vluchtend leger van daken. Rood, roodbruin met een toets van schemering. Duizenden kleine ramen, duizenden duiven, veelal witte... De jongen leek tevreden, liet zich niet meer horen. Kubik zag de stad, draaide door naar de rivier, omhoog naar de brug, en voor hij pijn voelde kreeg hij de cirkel van de zon in beeld. Met een klik werd alles zwart. Kubik zocht in zijn zakken en realiseerde zich voor de laatste keer die dag dat hij geen geld bij zich had; geen munten om de speurtocht naar de woonplaats van de jongen te hervatten.

Hij maakte zich los van de verrekijker en draaide zich om. Het leek of de nacht zich in de halve minuut dat Kubik haar zijn rug had toegekeerd haar kans had waargenomen om alles te bedekken: de duisternis ging rond, sluipend als een zwarte mist waarin geen enkel pad nog uitzicht bood op een uiteindelijke aankomst. De man Kubik was alleen op de berg. De jongen was verdwenen. De zon was ondergegaan. De man keek omhoog. De hemel vulde zich met kompas.

Een man slentert in cirkels rond de berg, door de doolhof, zijn handen diep in zijn zakken spelend met rookwaren en vuur. Mensen heffen hun glas als hij voorbijkomt, hij groet terug door met zijn vinger tegen zijn slaap te tikken en loopt door. Er zijn gitaristen en trekharmonikaspelers, er wordt gezongen en op straat gedanst. Soms daalt de man iets, dan stijgt hij weer, hij blijft hoog op de berg. Wie stenen werpt vanaf de muren van de burcht kan hem steeds treffen.

De man loopt en denkt niet na, hij loopt. Denken is voor gisteren. Hij loopt in cirkels, nu al herkent hij mensen die hij tijdens een eerdere rondgang gezien heeft. Een simultaanwedstrijd schaken waarin niet alleen de stukken op de borden, maar ook de tegenstanders razendsnel van plaats verwisselen.

Hier bijvoorbeeld wordt zijn weg versperd door een gezelschap waarvan hij verschillende leden eerder in een ander café zag. Ze hebben tafels uit het dranklokaal naar buiten gesleept. Er zitten zeker twintig mensen in de smalle straat. Zich verontschuldigend baant de man zich een pad tussen tafels en stoelen door.

‘Oh nee!’

Een dronken douanier springt op en houdt zijn hand bezwerend vlak voor de borst van de man.

‘Geen man komt hier voorbij zonder met ons te drinken.’

Hij staat te zwaaien op zijn benen, maar zijn lach is niet opdringerig. Hij graait een glas cognac van een tafel en reikt het de man aan. De man glimlacht en steekt zijn hand uit. Vlak, de palm naar boven, om de steel van het glas tussen middel- en ringvinger in ontvangst te nemen. Hij krijgt het glas en sluit zijn hand: vijf vingers. Hij kijkt ernaar en ziet hoe de vijf toppen elkaar naderen, rustig, vijf grijze hoofden in een zeker gebaar, tot ze elkaar raken.

Dan hoort hij vrouwenstemmen gillen en is er het getinkel van scherven op steen. Hij ziet een verbrijzeld glas en bloed dat opwelt tussen palm en vingers.

‘Wel godverdomme,’ aarzelt de douanier die hem het glas heeft aangeboden.

‘Het spijt me,’ zegt de man.

Hij glimlacht en beweegt zijn vingers een voor een, los van elkaar, er is geen pees geraakt.

‘Ik ken mijn eigen kracht niet,’ zegt hij.

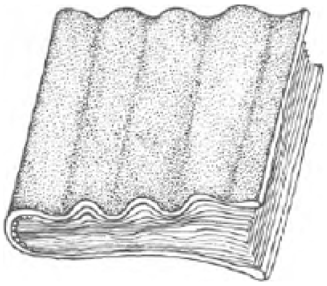
‘Goed dat het cognac is,’ zegt de douanier, ‘je hoeft niet bang te zijn voor een infectie.’

De vrouwen bevrijden zich van hun angst in een hoog en schel gelach.

‘Hier,’ zegt de douanier, ‘tegen het bloedverlies.’

De man accepteert het glas, heft het hoog en maakt een buiging naar het gezelschap. Hij drinkt het glas in één teug uit. ‘Zo kennen we je weer,’ zegt de douanier.

Hij schuift een stoel bij en de man neemt plaats. Er is geen muziek in het café, geen mechanica, geen muzikanten. Dus worden er liederen gezongen. De man zingt mee. Hij herkent alle melodieën onmiddellijk, herinnert zich ook de woorden. Het zijn kinderliedjes, die hij als jongen zo vaak gezongen heeft dat de woorden geen enkele betekenis meer in zich dragen. Wat maakt het uit. De man zingt zo luid hij kan. Liedjes hebben woorden nodig om gezongen te kunnen worden. Nergens anders om.



Tekeningen van Peter Yvon de Vries

Michel Boll

Mulisch en de onderwereld
De Orpheusmythe in het proza van Harry Mulisch

Time waits for no one[1.]

> Met een groepje vrienden hadden wij ons op een bouwterrein aan de Amstel verzameld om getuige te zijn van de poging van Harry de Tijd stil te zetten. Wij bevonden ons terzijde van een onvoltooid bouwwerk, waarachter op een vergeten landje een broeiende hoop afval lag. Deze dampende troep, wisten wij, was Mulisch' Grote Poging. Er heerste, zoals gebruikelijk om Harry, niettemin een uiterst ontspannen sfeer. Plotseling: een onbeschrijfelijke uiteenspatting van licht, golvende warmte, groot gezoem. Elf stralende zonnen verschenen aan de hemel. Het was gelukt! Het was gelukt! Verbaasd en verheugd bemerkten wij dat de Tijd bezig was uit ons weg te vloeien. Over enige tijd zou er geen Tijd meer zijn. In de tussentijd besloten wij om in het rotsblok, waarvoor de vuilnishoop had plaatsgemaakt, een papiertje te leggen met een tekst erop - ons wel bewust van de ironie van het geval, want nooit meer zou iemand de tijd hebben om het te lezen. Op het papiertje stond: *Harry heeft het gedaan!*[2.]

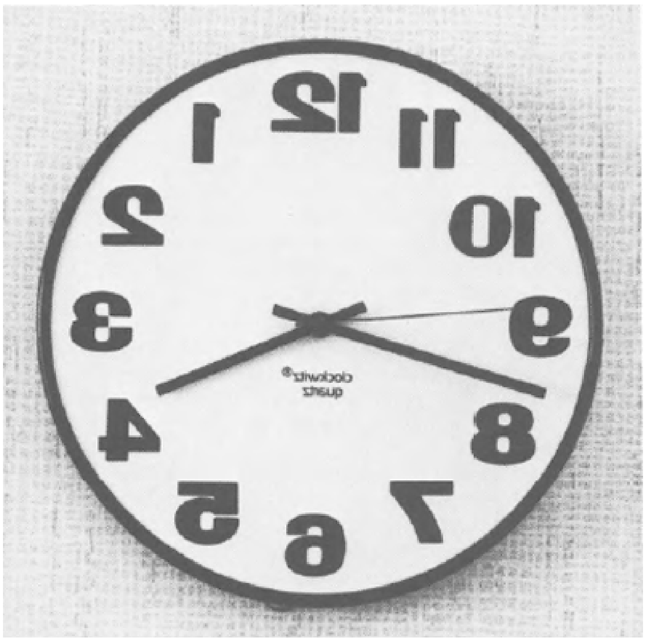
Dit droomde één van Mulisch' vrienden, de componist Peter Schat: de tijd wordt stilgezet, en op een steen blijft een briefje achter. Mulisch' grootste wens is eindelijk in vervulling gegaan, al is het dan in een droom, al is het dan op papier. Mulisch' obsessie voor de tijd heeft zulke grote proporties aangenomen dat zelfs zijn vrienden ervan dromen.

'Tijd' is één van de belangrijkste thema's in Mulisch' werk, en dan vooral het onverbiddelijke voortgaan van de tijd en de machteloosheid van de mens daar enige invloed op uit te oefenen.

Meteen al de eerste romanheld van Mulisch, Archibald Strohalm, valt met zijn neus in de boter. Hij ontmoet de dorpsgek H.W. Frets die bezeten is van tijd en zichzelf de niet geringe taak heeft opgelegd orde op zaken te stellen in het heelal. Archibald komt oog in oog te staan met Frets' wonderlijke tijdmachine, een heterogeen samenraapsel van hoogst zonderlinge onderdelen: niet alleen slangen, buizen, bellen en een röntgenbuis, ook hoeden, schoenen, een stoel, een sokophouder, een druipende vogel en talloze andere, meest alledaagse zaken. Ergens midden in dit rariteitenkabinet hangt een uit een boek gescheurde pagina met vier gouden draadjes aan een wasbord. Eén zin is onderstreept op die bladzijde: '*Die Zeit ist die formale Bedingung a priori aller Erscheinungen überhaupt.*'[3.] Een uitspraak van Kant, mogen we aannemen, een citaat dat iedere rechtgeaarde Mulischlezer boven de schoorsteenmantel zou moeten hebben hangen. H.W. Frets, die in het dagelijks leven achterstevoren over straat gaat, is onwrikbaar in zijn mening dat de tijd in de verkeerde richting loopt. 'In plaats van te sterven, zich steeds meer te verjongen en tenslotte in het moederlichaam te verdwijnen, gaat het nu omgekeerd.'[4.] Frets is van plan met behulp van zijn machine de tijd in het heelal om te schakelen, om een einde te maken aan deze misstand. Frets is echter niet het enige personage in Mulisch' debuutroman dat ontevreden is met een gewoon lineair tijdsverloop. De kunstschilder Bronislaw heeft een heilig geloof in reïncarnatie, in een cyclisch tijdsverloop. Hij poogt zijn gestorven zoontje weer in het leven terug te halen door hem opnieuw bij zijn vrouw te verwekken. En neem Strohalm zelf,

kunstenaar in wording. Na het ontvangen van een hem onwelgevallig telegram koestert hij het verlangen dat hij de macht zou hebben om de tijd terug te kunnen laten lopen:

> de besteller neemt het telegram weer aan, achteruit fietst hij naar tiet postkantoor, de morsetekens verdwijnen in het seintoestel en vliegen terug naar Leiden, zijn zuster schrijft de woorden achterstevoren van het papier weg... en er is niets gebeurd.[5.]



Er is niets gebeurd. ‘Was het maar waar,’ hoor ik de personages uit de romans en verhalen van Mulisch verzuchten. Zeer velen van hen worden geplaagd door een sterk terugverlangen naar het verleden, naar een periode van hun leven waarin de tijd niet verstreek en alles eeuwig leek. In *Oude Lucht* wordt dit terugverlangen aanschouwelijk verbeeld. Arnold's verzamelen van oude lucht, bewaard gebleven in vliegtuigbanden en oude flacons, is een metafoor voor zijn geestesgesteldheid. De oude lucht is zuiverder dan de lucht van het heden, het ozongehalte is nog onaangetast. Tegelijk lezen we over Arnolds verlangen naar het begin (van de relatie met zijn vrouw, van zijn vroege jeugd), naarde beschutting van de tijdloosheid. Andere voorbeelden te over. ‘De tands des tijds’ wordt voor Joris Sytzema in *De Verteller* tot een wel heel wrange uitdrukking: hij moet zich noodgedwongen inéén ker van al zijn tanden en kiezen laten verlossen, en wordt zo van het ene moment op het andere een oude man. Geen wonder dat hij zijn vroege, van elk tijdsbesef gespeende jeugd verheerlijkt. Ook Anton Steenwijk, de hoofdpersoon uit Mulisch' recente boreling *De Aanslag*, verlangt te ontsnappen aan de voortgang van de tijd. Hij wil gewichtloos zwevend in het middelpunt van de aarde tot stilstand komen, zo blijkt uit één van zijn overpeinzingen. Mulisch vat het hele probleem van de tijd nog eens samen in het indrukwekkende beeld van de man die de aak doet voortbewegen, in de proloog van *De Aanslag:*

> een man die naar achter liep om iets naar voren te duwen, en tegelijk op dezelfde plaats bleef. Daar was iets heel raars aan de hand, maar hij sprak er met niemand over.[6.]

Ik wil het er juist wel over hebben, over de tijd, want steeds weer duikt dit thema op in Mulisch' romans en verhalen. Neem Corinth, die in *Het stenen bruidsbed* met zijn verleden worstelt en filosofieën over tijd en geschiedenis ontwerpt. Neem *Het zwarte*

licht en ‘Een stad in de zon’, waar de lezer getuige is van niets minder dan het einde der tijden, de apocalyps, een einde dat toch weer tegelijk een nieuw begin is. Zelfs in verhalen en romans die op het eerste gezicht zoiets onschuldigs als de liefde tot onderwerp hebben (‘Paralipomena orphica’, *Twee vrouwen*) blijkt bij nadere beschouwing het thema ‘tijd’ een prominente rol op te eisen.

Mulisch is geobsedeerd door tijd, en maakt als schrijver kenbaar zich ermee te willen bemoeien. In zijn algemeenheid is het probleem als volgt te stellen. Het is voor de mens in werkelijkheid niet mogelijk af te wijken van het lineaire tijdsverloop. Voor de volwassene is de weg terug naar de beschutting van de tijdloze voorgeboortelijkheid (iets plastischer: de baarmoeder) onmogelijk af te leggen, het eeuwige (= tijdloze) leven is niet voor hem weggelegd. Eeuwigheid is hoogstens nog te bereiken in de kunst, bijvoorbeeld in het schrijven. (Mulisch heeft zijn oeuvre wel eens 'het tweede lichaam van de schrijver' genoemd). De schrijver kan de werkelijkheid naar zijn hand zetten, zich een eigen wereld creëren, waarin hij als een god over zijn personages heerst. Kortom: het woord is machtig.

De strijd met de tijd moet worden aangebonden. Het voorbijgaan der dingen en de dood zijn voor de kunstenaar onverteerbare kwesties. Het ligt voor de hand dat Mulisch zijn vete met de tijd zal willen uitvechten met de wapens waarop hij zich het sterkst acht: pen en papier. Tijdens die strijd begeeft hij zich in zijn romans en verhalen soms in het hol van de leeuw: het dodenrijk, de onderwereld. Juist op die momenten laat hij zich kennen, worden zijn opvattingen over tijd duidelijk en komen de wortels van zijn schrijverschap bloot te liggen.

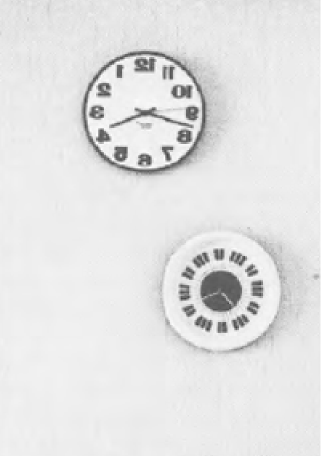
Mulisch, tijd en mythen

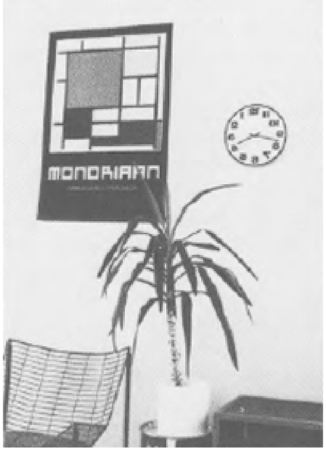
In 'Anekdoten rondom de dood' beweert Mulisch dat de wens om in de tijd in te kunnen grijpen al heel oud is, en dat die wens bovendien altijd al met literatuur en schrijven verbonden is geweest.

> Meteen in het eerste literaire produkt van de mensheid, het epos van Gilgamesh, verschijnt de mens die aan de tijd wil morrelen.[7.]

Vooral in de mythologie is 'de tijdsmorrelaar' een regelmatig terugkerende verschijning.

In het werk van Mulisch vinden we bestanddelen uit verschillende mythologieën terug. Bijvoorbeeld uit de Aztekenmythologie (in *Quauhquauhtinchan in den vreemde*), de Germaanse mythologie (*De sprong der paarden & de zoete zee*), de Egyptische (de figuur Toth duikt op vele plaatsen op), maar met name uit de Griekse mythologie. Deze speelt een belangrijke rol. De mythen van Sisyphus, Oedipus en Orpheus krijgen daarbij de meeste aandacht. Bij Mulisch is het optreden van deze mythen steeds verbonden met de thema's 'tijd' en 'kunst', 'schrijven'. Dat is niet zo verwonderlijk als we bekijken waar de mythen over gaan.





Sisyphus probeert door middel van listen uit handen te blijven van Hades, die hem naar het dodenrijk moet brengen. Na de derde, mislukte ontsnappingspoging wordt hij zwaar gestraft: hij moet tot in eeuwigen dage een rotsblok een helling opduwen, en dit rotsblok tuimelt telkens weer naar beneden. Deze mythe illustreert onder meer de onmogelijkheid de dood aan banden te leggen en zo de tijd in eigen handen te nemen. In de apotheose van *Archibald Strohalm* speelt deze mythe een belangrijke rol.

Ook de *Oedipusmythe* gaat - na een verdergaande interpretatie - over het verlangen van de mens de tijd in zijn macht te hebben en zichzelf ‘over te doen’, steeds maar weer. Oedipus doodt zijn vader en huwt zijn moeder. De kinderen die hij verwekt zijn tegelijk zijn broers en zusters. Zo raakt de lineaire tijd in de knoop. Men zou ook kunnen stellen dat een kind bij je moeder verwekken neerkomt op jezelf verwekken, jezelf overdoen. Door op deze wijze de lineaire tijd te doorbreken kan de tijdloosheid, de eeuwigheid worden bereikt. Deze ongebruikelijke interpretatie van de Oedipusmythe is vermoedelijk tot stand gekomen via de tussenstap van het door Freud beschreven Oedipuscomplex, omdat eerst daarin aan Oedipus het vervullen van een onbewust verlangen werd toegeschreven. Mulsich sluit zich bij deze interpretatie aan, hij ziet Oedipus in de eerste plaats als iemand die zich aan de lineaire tijd onttrekt. De Oedipusmythe treffen we aan in ‘De terugkomst’, *De diamant*, ‘Voorrang’, ‘Ademtocht’ en *Quauhquauhtinchan in den vreemde*. (Het Oedipuscomplex duikt veel vaker op in het werk van Mulisch).

Een kopie van een Grieks reliëf uit de 5e eeuw voor Christus. Links Hermes, de begeleider van zielen naar het dodenrijk. Hij pakt Eurydice, midden, bij de hand. Rechts Orpheus, met zijn muziekinstrument in de hand.

Tot slot *Orpheus*, de grote zanger en dichter, die met zijn kunst iedereen in vervoering weet te brengen. Hij probeert zijn dode geliefde Eurydice uit de onderwereld te halen. Uiteindelijk mag hij haar meenemen naar het land der levenden, op voorwaarde dat hij niet omkijkt voor ze in het daglicht zijn. Een moment van onzekerheid wordt hem fataal: hij kijkt om en verliest haar. Uiteindelijk is het dus onmogelijk om een dode geliefde weer tot leven te wekken, de tijd is onomkeerbaar. Van het einde van de mythe bestaan verschillende versies. In één ervan wijst Orpheus na het definitieve verlies van Eurydice verder iedere omgang met vrouwen af. Op het laatst kunnen de Maenaden, de aanhangers van Dionysus, dat niet meer verkroppen. Orpheus wordt met stenen bekogeld en uiteengescheurd. Zijn hoofd wordt in de Hebrus gegooid. Zo drijft het naar het eiland Lesbos. Orpheus treffen we bij Mulisch aan in *Het zwarte licht, Paralipomena orphica* en in *Twee vrouwen*. Het is niet verwonderlijk dat Mulisch, die zich in zijn werk met 'tijd' bezighoudt, voortdurend met deze mythen op de proppen komt. Zelf beweert hij dat dit zonder opzet is, bij het schrijven van een roman of een verhaal neemt hij niet een mythe als uitgangspunt. Ineen interview met De Rover zei hij hierover:

> Ik schrijf: hij gaat met een bootje - als ik dat heb zeg ik: Hades. Het is dan een soort bevestiging. En wanneer ik op een dergelijk archetype stuit, denk ik: ik zit goed.[8.]

Ik wil in dit artikel plaatsnemen achter in dat bootje, samen met Mulisch de Styx oversteken en hem volgen op zijn uitstap-

jes naar de Hades, de onderwereld. Ik wil nagaan hoe de Orpheusmythe in de prozawerken van Mulisch verwerkt is, en welk verband er is met andere thema's.

De Orpheusmythe en de Westeuropese literatuur

Voor Mulisch in 1956 de Orpheusmythe voor het eerst in een roman verwerkte had de mythe uiteraard al een lange literaire loopbaan achter de rug. De mythologische figuur Orpheus werd eeuwenlang door literatoren beschouwd als de patroonheilige van de dichters en de vader van het lied. In de mythe van Orpheus bereikt de macht van de poëzie immers zijn hoogtepunt: mensen, dieren en zelfs stenen raken in de ban van de zingende Orpheus. In *Descent and Return. The Orphic theme in modern literature* beschrijft Strauss hoe ons hedendaags begrip van de Orpheusmythe in verschillende stadia is gevormd. In de zesde eeuw voor Christus dook Orpheus op in de Hellenistische poëzie. Orpheus was in die tijd middelpunt van een religieuze cultus, het Orphisme. De Orphisten wilden door rituele purificatie de ziel bevrijden uit de reïncarnatiecirkel. De Orpheusmythe zoals wij die nu kennen ontstond pas later, in de mythenverzamelingen van Homerus en Hesiodus werd Orpheus nog niet genoemd.

Toen men in de Renaissanceliteratuur allerlei antieke thema's weer opnam en in een nieuw jasje stak, baseerde men zich vooral op de Romeinen Ovidius (*Metamorphosen X* 1-77) en Vergilius (*Georgia IV* 453-532). Met name de laatste besteedde veel aandacht aan de Orpheusmythe, die op dat moment was opgebouwd rond drie hoofdpunten: Orpheus als zanger-profeet die in staat is harmonie in de kosmos te bereiken; de afdaling in Hades (het verlies van Eurydice, de onderaardse zoektocht en het tweede verlies); en het aan stukken scheuren van Orpheus. In de Renaissance werd Orpheus door een aantal dichters beschouwd als het ‘archetype’ van de dichter: hij bewerkstelligt de ‘kosmische harmonie’ in zijn lied- en dichtkunst.

In de Verlichting keurde men het gebruik van mythen af. Men was in het geheel niet gediend van symbolische betekenissen en vond de mythen primitief, vulgair, chaotisch en barbaars. De dichters in de Romantiekperiode legden nadruk op de onvervangbaarheid van poëzie en de behoefte aan symbolische uitdrukking. Ze zagen de dichter - wederom - als harmoniebrenger, en de Orpheusmythe sterkte hen in dat idee. Orpheus symboliseert de kwestie van de eenmaking van het heelal omdat hij thuis is in zowel het rijk van het leven als in het rijk van de dood: hij verenigt beide rijken. De litaratoren ervaren in het dagelijks leven de praktische onmogelijheid van het overwinnen van het metafysische dualisme leven-dood. Ze probeerden het in de literatuur, in naam van Orpheus. De dichters werden daardoor meer naar binnen gekeerd. Ze probeerden de uiterlijke wereld te herscheppen door eerst het innerlijke zelf van de mens te herscheppen. De illusie was alleen staande te houden door te ontsnappen in een puur geestelijke realiteit, ten koste van de alledaagse uiterlijke werkelijkheid. Gelukkig was het papier geduldig.

Het positivisme van de 19e eeuw deed de Symbolisten de rillingen over de rug lopen. De kunstenaars voelden zich vervreemd van de wereld en haar taal, die bezoedeld werd door wetenschappers die er hun banale wetten in formuleerden. Er groeide een behoefte aan een nieuwe taal, een nieuwe zuiverheid. Die vonden de Symbolisten in de antieke Griekse mythen. Weer zien we de onvolmaakte, sterfelijke mens naar de volmaaktheid hunkeren. Slechts de dichtkunst, de taal, biedt in dit geval een uitweg: binnen de taal, in het woord, is alles mogelijk. In het gedicht probeert de dichter de vergankelijkheid te overwinnen en te vereeuwigen.

Tegen het midden van de twintigste eeuw zijn er uiteindelijk twee richtingen te onderscheiden. Eén groep blijft steeds zoeken naar continuïteit en eenheid, de andere groep - overwegend prozaschrijvers - schrijft een literatuur van negatie en discontinuïteit. Schrijvers als Kafka en Beckett hebben het Orphische ideaal geheel verlaten en schrijven in feite over het failliet van het Orphische ideaal. In de Orphische literatuur van de moderne tijd ligt de nadruk meer op Orpheus' afdaling in Hades en zijn terugkeer en verscheuring, dan op de harmoniserende, verzoenende Orpheus. De vraag is nu of dat voor de Orpheus van Mulisch ook geldt.

De visie van de Italiaan Baldassare Peruzzi (1481-1536). Op dit fresco is Orpheus uitgedost met een viool, naar de smaak van de tijd.

Het zwarte licht

In *Het zwarte licht* (1956), Mulisch' tweede roman, komen we Orpheus voor het eerst tegen. *Het zwarte licht* is een korte roman die één dag beschrijft uit het leven van stadsbeiaardier Maurits Akelei. Juist op 20 augustus 1953, Akelei's zesenveertigste verjaardag, zal de ondergang van de wereld zijn beslag krijgen - althans, zo is dat voorspeld door een bepaalde religieuze groepering. Er hangt een omineuze stemming in de stad op deze warme, benauwde dag. Akelei is een vrijgezel die weinig kontakt met andere mensen heeft en wiens overpeinzingen veelal op het verleden betrekking hebben. Drieëntwintig jaar geleden kwam er een abrupt einde aan een lange en intense verhouding van Maurits met zijn jeugdvriendin Marjolein. Zij verafschuwde de techniek waar Maurits zich mee bezig hield. Haar hang naar het natuurlijke uitte zich in een voorliefde voor naaktheid en dans. Tijdens een studentenfeest ontmoette ze haar evenknie, een soepel dansende neger, de natuurlijkheid zelve. Spontaan was ze Akelei ontrouw met hem. Akelei kwam er achter en de volgende dag werd Marjolein dood gevonden, ze had zelfmoord gepleegd. Vanaf dat moment had het leven geen betekenis meer voor Akelei. Hij stopte met studeren en vatte een oude bezigheid, de muziek, weer op. Hij werd stadsbeiaardier. Zo leefde hij voort tot de dag die in de roman beschreven wordt. Zonder zelf te begrijpen waarom nodigt Akelei mensen uit om 's avonds zijn verjaardag te vieren. Hij inviteert zijn arts, de heer Pollaards, zijn werkgever, dominee Splijtstra, en een studievriend, ingenieur Ketelaar. Hij houdt de toenaderingspogingen van zijn hospita, mevrouw Henkes, af. Zonder het bewust te willen speelt Akelei die middag betoverend mooi en intrigerend op het carillon. Voor enkele momenten is de hele stad in zijn ban - bij allen die luisteren wordt iets onherroepelijks teweeg gebracht.

Het verjaardagsfeest 's avonds heeft een merkwaardig verloop. Mevrouw Pollaards verschijnt, en niet haar man. Ze dringt zich aan Akelei op maar wordt gestoord door de komst van dominee Splijtstra, met wie zij vroeger een verhouding blijkt te hebben gehad. Bovendien heeft dokter Pollaards liefde opgevat voor de verlamde vrouw van Splijtstra. (Pollaards is een epos aan het schrijven over de reis van een atoom door de eeuwen heen, geïnspireerd door het verlamde 'dode' lichaam van mevrouw Splijtstra. Hier is een dichter bezig met de eeuwigheid, met de cyclische struktuur van de tijd!) De dominee heeft op zijn beurt een verhouding met zijn huishoudster. Er wordt veel gedronken, een broeierige, erotische sfeer ontstaat. Enige tijd later gaan alle remmen los. Tegen het einde begint Akelei langzaam aan los te raken van de tijd:

> Ieder ogenblik vielen er grote gaten in Akelei's bewustzijn, en dan bestond hij niet meer - of ergens anders, maar hij wist niet waar. Onophoudelijk werd hij opnieuw geboren, zonder herinnering aan de vorige sekonde.'[9.]

Akelei ziet intussen het zwart steeds meer oprukken, op het laatst raakt hij er geheel van bezeten. Hij ziet dat de stad zwart en de zon dood is. De anderen gaan naar huis in de veronderstelling dat hij niet geheel meer bij zinnen is. Na hun vertrek klimt Akelei via het dakraam naar buiten en voegt zich in een

grote stroom voortschuifelende mensen die door de straten gaat. Het einde van de wereld is een feit, de hemel is weer licht. Samen met de anderen loopt Akelei het water in.

In de ondergangsbeschrijving op de laatste bladzijden van de roman komen elementen voor die suggereren dat we hier mede met een paring van doen zouden kunnen hebben. De zinsnede 'het afrika der apocalypse'[10.] refereert aan de neger en zijn seksuele kontakt met Marjolein. Zo valt het einde der wereld samen met het begin: er is een paring tussen de lichte hemel en de donkere aarde. (In de Griekse mythologie gepersonifieerd in Ouranos en Gaia.) Met enige goede wil zijner in de stroom voortschuifelende en opdringende mensen spermatozoïden te herkennen. Dit vermoeden wordt versterkt door een soortgelijk beeld uit een droom van Akelei. In die droom dringt net zo'n menigte de nauwe 'Heilige Weg' in, terwijl er 'Pater noster! Pater noster!' geroepen wordt: moeder en vader ontmoeten elkaar. In deze trant doordenkend kunnen we ook in het stadion, dat aan het slot opdoemt, de door spermatozoïden bestormde eicel zien. De roman eindigt dan in een orgastisch tafereel van enorme omvang, zodat het einde der tijden tegelijkertijd een nieuw begin is: uit dood en ondergang ontstaat nieuw leven.

De opvatting dat het hier mede om een voorstelling van de ondergang van de wereld gaat wordt ondersteund door een aantal verwijzingen naar 'Het boek der Openbaringen', het slotstuk van Het *nieuwe testament*. Om de verwijzingen naar de Orpheusmythe in de roman te kunnen interpreteren is het nodig om nader op Openbaringen in te gaan. Volgens Openbaringen 6-12 wordt op de Jongste Dag de zon zwart als een haren zak en de maan geheel als bloed. Aan het slot van *Het zwarte licht* schreeuwt Akelei: 'De zon is opgekomen maar verder niets!'[11.] Even later ziet hij de bloedrode maan. Deze tekenen attenderen de lezer op het nakende einde der tijden. Tijdens dit einde ondergaat Akelei een gevoel van gelukzaligheid, blijkbaar valt de last van het verleden, zijn verdriet, van hem af. 'Zijn voeten lopen nu door water; overal klinkt geplas' (...) 'Een boom kruipt grillig en onbedaarlijk uit het licht en is er voor goed.'[12.] Parallellen vinden we in Openbaringen 7-17 ('Want het Lam, midden voor de troon, zal hen leiden. Zal hen wegvoeren naar de waterbronnen des levens! Dan zal God wegwissen Alle tranen uit hun ogen!') en in Openbaringen 22-2 ('En midden op haar plein, aan beide kanten door de stroom omringd, stond de boom des levens (...)'). De ondergang van de wereld lijkt geen definitief einde, doch juist een hoopvol nieuw begin, het eeuwige leven breekt aan. Net als voor *Het zwarte licht* geldt ook voor Openbaringen dat de uiteindelijke strekking een optimistische is. In dit bijbelboek stelde de apostel Johannes de visioenen te boek die hij had op het strand van Patmos. Het boek is als troost bedoeld: de eerste Christenen werden vanwege hun geloof vervolgd, en in de profetische visioenen van Openbaringen werd deze Christenen voorgespiegeld dat *hun* heilige Kerk uiteindelijk zou overwinnen. Slechts een deel van de tekst heeft betrekking op de Jongste Dag. Het boek geeft een opsomming van de afschuwelijke rampen en bestraffingen die de vervolgers van de Christenen ten deel zullen vallen. De kerk zal uiteindelijk overwinnen, waarna een periode van duizend jaar rust vooraf zal gaan aan het einde der tijden en het Laatste Oordeel, waarbij 144.000 rechtvaardigen worden uitverkoren. In *Het zwarte licht* blijkt Akelei één van die uitverkorenen te zijn.

De reden hiervan ligt mogelijk in zijn kunstenaarschap, zijn Orpheus-zijn. Akelei is bezeten door tijd - het verleden overheerst zijn gedachten zo zeer dat het soms lijkt alsof hij in het verleden leeft. In feite is zijn leven drieëntwintig jaar geleden

opgehouden, na de zelfmoord van Marjolein. Zijn wereld stortte in, het lijkt haast of de tijd vanaf toen voor hem stil is blijven staan. Ketelaar zegt over Akelei:

> Zelfmoord. Ook een zelfmoord. Hij zag dat dit geen leven was. Op de een of andere manier werd hij krankzinnig, of een kunstenaar...[13.]

Akelei werd stadsbeiaardier. Ketelaar noemt hem 'kunstenaar' en ook 'Lazarus'[14.]: opstaan uit de dood was alleen mogelijk door kunstenaar te worden, muziek te maken. Als Akelei op de middag van zijn verjaardag het stadscarillon bespeelt raakt de hele stad in zijn ban: 'verstard zaten de mensen in het geluid!'[15.] Iedereen stopt met zijn bezigheden en luistert. Mevrouw Henkes zegt later:

Titiaan (1477-1576) bracht het fatale moment in beeld: Orpheus kijkt om, Eurydice verdwijnt voor zijn ogen.

> De hele stad was stil en keek omhoog en luisterde naar u... En toen dacht ik, meneer Maurits, toen dacht ik: *nu* zal de tijd stilstaan en de Here Jezus neerdalen en de bokken van de schapen-[16.]

En 's avonds, tijdens het feest: '"U hebt gespeeld als een god, meneer Akelei," fluisterde de kamer plotseling.'[17.] Al eerder probeerde mevrouw Pollaards het te verwoorden:

> Misschien komt het doordat u een bepaalde techniek hebt en over geheimen beschikt... Uw klankkombinaties... of nee, u legt er nog iets anders in - ik weet niet wat het is.[18.]

Is Akelei's geheim wellicht de dood van zijn geliefde Marjolein? Als we ervan uitgaan dat haar dood de drijfveer is van Akelei's kunstenaarschap dan is het mogelijk te wijzen op allerlei overeenkomsten met de Orpheusmythe. Op weg naar het carillon denkt Akelei aan zijn gestorven vriendin. Het carillon staat in een toren van de kathedraal. Onder de vloer van deze kathedraal bevinden zich honderden graven, Akelei betreedt dus de onderwereld om er muziek te maken. Even later is de hele stad in de ban van Akelei's muziek. Hij betreurt een gestorven geliefde en heeft na

haar dood de omgang met vrouwen gestaakt. En ten slotte beginnen deze vrouwen zich aan hem op te dringen.

Van een bewerking van de Orpheusmythe is hier geen sprake. Weliswaar treedt Akelei de ‘onderwereld’ binnen en maakt hij muziek die iedereen in vervoering brengt, maar hij bepleit nergens actief de terugkeer van Marjolein, die dan ook niet meer tot leven komt. Akelei is een Orpheus die zich niet bewust is van zijn Orpheus-zijn, een onnozele Orpheus. Zijn Orpheus-eigenschappen benadrukken zijn kunstenaarschap, meer niet. Zijn kunstenaarschap telt blijkbaar voor de eeuwigheid net zo zwaar mee als een godvruchtig leven.

De verwijzingen naar de Orpheusmythe vertonen een thematische parallel met de verwijzingen naar Openbaringen: een einde wordt gevolgd door een nieuw begin, en er ontstaat leven uit dood, al is dat in het geval van de Orpheusmythe slechts een tijdelijke opleving. In *Het zwarte licht* is Griekse mythologische stof samengebracht met christelijke mytholo-

gische stof, iets dat men eerder al tijdens de Romantiek geprobeerd heeft. Bepaalde dichters wilden toen Christus en Orpheus in één figuur onderbrengen. Maar behalve van de thematische parallel is er ook sprake van een bepaalde concurrentie tussen de zienswijzen van de Orpheusmythe en die van Openbaringen. In *Het zwarte licht* zit nogal wat kritiek op de kerk en de door haar overheerste samenleving. De kerk is weinig vleiend gepersonifieerd in dominee Splijtstra, een huichelachtige, potsierlijke dove. Het kerkgebouw is een trek-plaats voor toeristische rondleidingen geworden. Zowel Ketelaar als Akelei geven herhaaldelijk blijk van hun ongelovigheid. En ten slotte blijkt de eeuwigheid alleen voor Akelei (wiens naam ‘de ootmoedige’ betekent), de kunstenaar, weggelegd. De andere hoofdpersonen zien we niet meer terug. Kunst wordt aangeboden als alternatief naast de religie. Niet voor niets laat Akelei zijn muziek vanuit de kerk horen, het lijkt of hij daarmee de macht tijdelijk overneemt. (De koster sist hem later toe: ‘Waar heb je in godesnaam de kerk voor gebruikt?’[19.] Voor kunst, zou het antwoord kunnen zijn.) De ‘kunst als alternatief’-opvatting wordt ondersteund door de dichter Pollaards, die zich bij het schrijven van zijn epos laat inspireren door *De rerum nature* van Lukretius. Deze Romein trachtte met zijn werk de angst voor de goden weg te nemen, hij bestreed dat goden invloed hadden op het mensenbestaan. De kritiek op de kerk en haar samenleving vinden we ook terug in twee fragmenten uit de roman die verbonden zijn met Openbaringen. In hoofdstuk tien van Openbaringen krijgt Johannes ‘een boekje’ van de engel aangereikt. Hij moet het opeten om de inhoud te kunnen profeteren. In *Het zwarte licht* vernielt dominee Splijtstra een boekje, getiteld *Oerkomische tekst voor 1 Heer.*

> Een paar sekonden keek hij er op neer - en toen deed hij iets buitengewoon exotisch: wild begon hij er in te bijten en grote stukken er uit te scheuren met zijn tanden, alsof hij het verslond. Hij hapte en beet en rukte - toen was er iets met de ogen, met het licht.[20.]

In deze verwijzing wordt het geloof gerelativeerd: Gods profetieën een ‘oerkomische tekst voor 1 Heer’ noemen getuigt niet bepaald van devotie.

De tweede verwijzing, die kritiek op de door de kerk beheerste samenleving inhoudt, heeft niet zo zeer betrekking op een bepaald fragment, als wel op de gehele roman. In Openbaringen 17 en 18 wordt de verwoesting van Babylon voorspeld. Deze stad is het toonbeeld van overspel, de stad wordt zelfs ‘de moeder der ontuchtigen’ genoemd. Gods wraak zal de stad in drieën scheuren, zoals ook *Het zwarte licht* uit drie delen bestaat. In *Het zwarte licht* wordt een indruk gegeven van de stad waarin Akelei leeft. Dominee Splijtstra heeft tijdens zijn huwelijk ten minste twee buitenechtelijke verhoudingen gehad; dokter Pollaards is verliefd op een patiënte, mevrouw Pollaards gaat tijdens Akelei's feestje naar bed met de liederlijke Ketelaar en Akelei is door overspel door Marjolein verraden. De vrouwen worden in het algemeen gekenmerkt door een erotische opdringerigheid: zowel mevrouw Pollaards als mevrouw Henkes bieden zich aan Akelei aan, en de dominees-dochter Diana gedraagt zich ook niet bepaald als een welopgevoed meisje. Overspel en huichelarij zijn aan de orde van de dag, alleen Akelei heeft er geen deel aan. Akelei's omgeving, een door de kerk gedomineerde samenleving, is met Babylon te vergelijken: beide zijn rijp voor de ondergang. De kunst komt zo in een heel wat gunstiger daglicht te staan dan de kerk en het geloof. Als de ondergang van de wereld zijn beslag krijgt blijkt dan ook dat niet de dominee maar Akelei (de kunstenaar, de Orpheus) tot de uitverkorenen behoort. Al met al een optimistisch einde: de verloren geliefde blijft weliswaar verloren, maar door de kunst kan de kunstenaar de eeuwigheid verwerven, een niet geringe troost. In ‘Paralipomena

orphica' (1970), het eerstvolgende prozawerk waarin we Orpheus aantreffen, wordt dat echter alweer betwijfeld.

In *Het zwarte licht* hebben we te maken met een Orpheus die zijn Eurydice niet terugkrijgt, maar die wel zelf de eeuwigheid deelachtig wordt en aan de dood ontstijgt. Een combinatie dus van een falende onmachtige Orpheus (uit de 20e eeuw) en de Orpheus die het leven-dood dualisme overwint (uit de Romantiek).

Paralipomena orphica

In 'Paralipomena orphica', naar mijn mening één van de leukste en meest toegankelijke prozawerken van Mulisch, treffen we naast verwijzingen naar de Orpheusmythe ook een verwijzing aan naar de mythe van Medea. De titel van het verhaal bevat een expliciete verwijzing naar de Orpheusmythe. 'Paralipomena' betekent 'toevoegsel aan wijsgerige geschriften'. 'Paralipomena orphica' betekent dan zoiets als 'toevoegsel, aanhangsel bij Orpheus'. De onderwereld, het dodenrijk, speelt in dit verhaal een grote rol. Mulisch' hoofdpersoon gaat ons voor als gids in een lange tocht door de - Amsterdamse - onderwereld.

De anonieme ikfiguur (een schrijver, die ik verder aan zal duiden met A) heef teen afspraak met ene professor Suringar, om rondgeleid te worden in het anatomisch instituut aan de andere kant van de stad Amsterdam. Omdat de brug over de Amstel defect is laat A zich tegen betaling van een gulden overzetten met een roeiboot, door een oude man met een gat in de keel. (Deze man is in termen van de Orpheusmythe de veerman Charon, die zijn passagiers tegen betaling van een muntstuk over de Styx zet. A speelt de Orpheusrol in dit verhaal.) A wandelt vervolgens door een stadsdeel waar veel afgebroken wordt, een ontmenselijkte buurt met veel 'lege' openbare gebouwen. (Veel beelden in dit verhaal verwijzen naar dood, verstening, onderwereld.)

Een afbeelding op een griekse schaal: Hades en Persephone, heersers over de onderwereld.

Hij wordt door de professor in het instituut ontvangen. Suringar is tijdens zijn leven al bijgezet in marmer, heel begrijpelijk voor iemand die heerst overeen dodenrijk (Hades). In het trappehuis van het gebouw hangen prentjes van schedels. A wordt rondgeleid in een museum vol embryo's en rariteiten op sterk water. In de kelder

liggen geconserveerde lijken opgeslagen. ‘Er tegenover een bassin met losse ingewanden, handen, onbeschrijfelijks; soep.’[21.] (Een verwijzing naar de uit elkaar gescheurde Orpheus.) Er zijn studenten met de lijken bezig, één lepelt er onderhuids vet in een jampot. Anderen wroeten in een ‘sprakeloze’ keel (zie de veerman van zojuist).

A krijgt, op verzoek, een schedel in bruikleen. Deze schedel heeft toebehoord aan de jongen Zeeger Vermeulen, in 1834 geëxecuteerd wegens moord. Als A thuiskomt blijkt dat zijn vriendin Lola vertrokken is. Lola eruit, Zeeger erin. De volgende morgen denkt A na over Zeeger: ‘Iemand met wie ik plotseling te maken had.’[22.] Zeeger is zijn nieuwe gezel. A maakt het huis schoon, ruimt alle rommel op die met Lola te maken had, merendeels oude, vieze, beschimmelde dingen: verrotting alom. A wil de achtergronden van Zeegers geval leren kennen. De mensen in de tram op weg naar het Handelsblad maken een vieze en armoedige indruk, A verkeert in een

‘onderwereldstemming’, overgevoelig voor negatieve indrukken.

Persephone en Hades, heersers over de onderwereld.

In het trappehuis van het kantoor hangen de portretten van overleden hoofdredacteuren van de krant. In een oude jaargang van de krant vindt A het verslag van Zeegers proces. Hij is zo in staat een deel van Zeegers leven te reconstrueren. Zeeger was een zeventienjarige matroos die dacht dat zijn meisje hem bedrogen en verlaten had. Hij vermoordde haar. In de afscheidsbrief aan zijn moeder schreef hij:

> *laat dit (...) een leering zijn voor alle jongelingen en meisjes om elkander trouw te beminnen, en nimmer hun eed te breken (...).*[23.]

Er is een duidelijke overeenkomst met de lotgevallen van A: zowel Zeeger als A zijn door hun geliefde verlaten. A ziet dit zelf niet in. Toch is zijn identificatie met Zeeger al begonnen. In het verhaal staat tussen de kranteberichten in de moord-scène verhalend beschreven - zoals A het zich op dat moment voorstelt. Even later denkt A: ‘Ik had een vriendin minder, een vriend meer.’ Tijdens de terugweg rijdt de tram in de richting van het zuiden, ‘richting Griekenland’.[24.] A denkt aan ‘Kolchis’.[25.] (Kolchis is de plaats waar Medea's tragedie zich afspeelde. Medea vermoordde haar kinderen nadat Jason haar in de steek had gelaten. De verwijzingen naar Medea en naar de Orpheusmythe versterken het thema ‘in de steek gelaten zijn’, de klaagzang.)

De middag na A's bezoek aan de krant komt Lola haar spullen ophalen met een verhuiswagen. (De verloren geliefde, Eurydice, komt nog eenmaal terug, om dan voorgoed te verdwijnen.) Hoewel A meent dat Zeegers geschiedenis niets met zijn ‘eigen thema’ te maken heeft, blijft het hem toch bezighouden.

> Ik had het gevoel of ik de hand van een verdrinkende had gegrepen, een drenkeling in de Lethe, - mocht men zo'n hand, eenmaal vastgegrepen, weer loslaten en prijsgeven aan de eeuwige vergetelheid?’[26.]

A wil als het ware Zeeger uit het dodenrijk, de onderwereld halen. Hij wil hem tot leven wekken, en dat kan door zijn levensgeschiedenis te vertellen.

A heeft zijn vriendin Lola verloren. Zij is daardoor zijn Eurydice geworden. A heeft echter zoveel realiteitszin dat hij inziet dat hij als schrijver en Orpheus *deze* Eurydice niet terug kan halen. A wil zijn verdriet temperen door iemand anders dan zijn Lola uit de onderwereld te halen: Zeeger gaat fungeren als substituut voor Lola. (Als A gaat dineren in een restaurant naast het Paleis van Justitie neemt hij de schedel van Zeeger mee in de doos van de foodmixer. Tijdens het uitgebreide en luxe diner dwalen zijn gedachten voortdurend af naar Lola. Overigens: het knakken van de ledematen van de kreeft die op het menu staat verwijst nog eens naar het uiteenscheuren van Orpheus). Zeeger bestaat slechts uitgeschreven woord, getuigenissen in kranten. Het ligt binnen de mogelijkheden van de schrijver om *hem* aan de vergetelheid te ontrukken, uit de onderwereld te halen en tot leven te wekken. Met (de liefdesrelatie met) Lola kan dat niet meer, deze speelde zich te zeer in de werkelijkheid af, Lola kwam niet in aanmerking voor de Eurydicerol. Wat in het dagelijks leven niet kon was op papier, in het schrijven, wel mogelijk. (Deze zienswijze vertoont overeenkomsten met de opvatting die de dichters van het Symbolisme hadden over de mogelijkheden van de taal.)

In het begin van het verhaal vervangt Zeeger Lola in de Eurydicerol, later vereenzelvigt A zich met Zeeger. Deze twee dingen moeten goed uit elkaar worden gehouden.

Na het eten begeeft A zich in benevelde toestand naar de hoerenbuurt. ‘Na anderhalve eeuw was hij er weer.’[27.] Dit laatste ‘hij’ doelt nog op Zeeger, maar op de volgende bladzijden van het verhaal wordt de vereenzelviging van A met Zeeger zo sterk dat er af en toe een perspectiefvermenging plaatsvindt. Het verhaal wordt in de ikvorm door A verteld, maar soms is er sprake van een ‘hij’ die zowel Zeeger als A is. ‘Verwilderd van ellende begon hij te hollen, de Hoogstraat in.’[20.] Hij komt langs een vijgenverkoopster (toen), maar ook langs een ‘seksboutique’ (nu).

A loopt de ‘veerman’ weer tegen het lijf: niet verwonderlijk, hij bevindt zich tenslotte in de onderwereld. De ingezetenen van de hoerenbuurt zijn getooid met latijnse namen. Twee pooiers worden ‘Doctor Marianus’ en ‘Pater Ecstaticus’ genoemd. De hoeren heten ‘Una Poenitentium’ (= ‘Een der berouwvolle vrouwen’), ‘Magna Peccatrix’ (=‘De grote zondares’) en ‘Maria Aegyptiaca’ (= ‘De Egyptische Maria’ - wellicht Maria Magdalena, prostituée). De namen van al deze vrouwen zijn verbonden met zonde en schuld. Wat wij na het verlaten van Zeeger en A door hun geliefden al vermoedden, wordt hier bevestigd: alle vrouwen hebben schuld. Dit wordt nog versterkt door het Anna Karenina motief. (Een aantal keren komt Tolstojs roman *Anna Karenina* ter sprake. Lola was er in aan het lezen op het moment van de scheiding. Het - door A gelezen - fragment dat in het verhaal is opgenomen gaat over de minachting van Anna voor Karenin, haar echtgenoot. Ze zal hem dan ook verlaten vanwege een verhouding die ze aangaat met graaf Vronsky. Daarmee schaart zij zich in de rij weglopende vrouwen. Na Lola's vertrek constateert A dan ook: ‘Anna Karenina verdwenen’, waarmee zowel het boek als Lola bedoeld kunnen zijn.) A identificeert zich uiteindelijk volledig met Zeeger. Hij rent door de hoerenbuurt - overal trouweloze vrouwen. A ontdekt op dat moment de genesis van de hoerenbuurt: het is pas een hoerenbuurt geworden na de moord op de trouweloze Afiena, Zeegers vriendin. Vanaf die dag houden ‘ontrouwe’ vrouwen zich op die plek op.

Ten slotte ziet A/Zeeger Afiena in de verte aankomen. A verkeert vervolgens met een hoer.

> Met een smaak van zilver in zijn mond kwam hij klaar in het huis van Antonie Kronenburg, op hetzelfde moment werd hij overspoeld door de zwarte golf.[29.]

Nerveus struikelt A naar buiten. Als Zeeger denkt hij: 'Afiena! Afiena!' Hij wil haar terug, maar dit 'omkijken' (terugkijken, het cruciale moment in de Orpheusmythe!) mag niet - hij is haar voorgoed kwijt, net zo goed als A Zeeger/Lola voorgoed kwijt is. Leven dient op de toekomst gericht te zijn. De vrouwen (hoeren) wreken zich op hem nu ze ontdekt hebben dat hij 'Afiena' wil en niet hen. De schrijver A is te ver gegaan in zijn identificatie met Zeeger, hij wordt afgeranseld.

Deze gebeurtenissen hebben een typisch-mythisch karakter: ze komen steeds weer voor, maar zijn geen herhalingen.

Mulisch heeft ooit in een interview zijn licht over dergelijke gevallen laten schijnen.

> (Daarom is) een mythe (...) altijd in de onvoltooid tegenwoordige tijd geschreven. Het is niet: Hercules *deed* die en die werken; de mythe wordt *verteld*, hij *doet* ze. Dat is niet verleden tijd, dat is geen geschiedenis, het is steeds actueel (...)[30.] Je moet dan ook niet spreken van een herhaling van de mythe, maar van een onafgebroken actualiteit. Je geeft het iets historisch als je zegt Ikaros *was* de zoon van Daedalus. Het typisch mythische breng je tot uiting door te zeggen Ikaros *is* de zoon van Daedalus.[31.]

A verdient zijn straf niet omdat hij Zeegers geval tot een verhaal wilde maken, wilde *mythologiseren*, maar omdat A door een teveel aan identificatie *in de mythe ging leven*. Het dagelijks leven werd ingeruild voor een mythe. Zoiets loopt altijd verkeerd af. (Dit komt bij Mulisch vaker aan de orde, bijvoor-

beeld in de verhalen ‘Tussen sterven en begraven’ en ‘De sprong der paarden & de zoete zee’). Hij kreeg de straf echter ook omdat hij zich teveel bezig heeft gehouden met de tijd. (Na Lola's vertrek gooide hij woedend een wekker, de tijd, stuk tegen de muur.[32.] De slinger van de klok blijft stilhangen[33.], en ook zijn bemoeienissen om Zeeger tot leven te wekken zijn pogingen om de tijd terug te zetten.) A wordt gelynchd door woedende vrouwen. Eén vrouw hakt hem aan stukken (Orpheus) met ‘de slinger van een klok’ (tijd). Elementen van de Orpheusmythe zijn met grote nadruk aanwezig in ‘Paralipomena orphica’. Het gaat te ver om dit verhaal een eigentijdse versie van de Orpheusmythe te noemen. Er is sprake van een verwijzing naar de Orpheusmythe. (De overtocht over de rivier, de veerman, het bezoek aan het dodenrijk, passages over aan stukken gescheurde lichamen, afscheid van een geliefde, het tot leven wekken van een dode, enzovoorts.) Een parallel met de gehele Orpheusmythe is niet eenvoudig te trekken, tenzij ik uitga van een interpretatie van de Orpheusmythe waarin Orpheus zich verraden voelt door het sterven van Eurydice. In dit geval zou de Orpheusmythe de situatie van A en Zeeger helpen generaliseren. Een dergelijke interpretatie is mij echter niet bekend. Het verhaal heet echter niet voor niets ‘aanhangsel bij Orpheus’. Mulisch suggereert hiermee dat de Orpheusmythe misschien een nog algemenere strekking heeft dan we altijd hebben gedacht. ‘Het aan de dood verliezen van een geliefde’ kan worden uitgebreid tot ‘het verliezen van een geliefde’ en de onmogelijkheid tot herstel van de oude situatie. Kortom: de onbeheersbaarheid van de tijd. Mulisch' verhaal is hiermee mythischer dan de mythe. Het gebruik van de Orpheusmythe is verbonden met het thema van de worsteling met de tijd, en in dit geval gecombineerd met het thema van het schijverschap: schrijven als wapen in de strijd tegen de tijd.

‘Paralipomena orphica’ is een verhaal over een verloren liefde, en over de vruchteloze pogingen de tijd terug te draaien. De mythe van Orpheus bood een basisstructuur, een universeel type, waarbinnen Mulisch zijn eigen verhaal kwijt kon. Het individuele werd zo middels de Orpheusmythe en de geschiedenis van Zeeger opgetild naar het universele. Op dit abstracte, universele niveau spreekt het verhaal zich uit over de verbroken liefdesrelatie, het onmachtige en gevaarlijke manipuleren van de tijd (zelfs het redelijk veilige alternatief van de kunst blijkt gevaren in zich te dragen), en is het verhaal een klaagzang over de ontrouw, en het verraad van de geliefde, de vrouw in dit geval. Kwesties die altijd aan de orde zijn in de literatuur.

Twee vrouwen

De roman *Twee vrouwen* vertelt het verhaal van een liefde. Laura Tinhuizen, de hoofdpersoon, is vijfendertig jaar als zij een verhouding begint met de twintigjarige Sylvia Nithart. Na een tijd verlaat Sylvia haar ten gunste van Alfred, Laura's exman. Maar zo gauw als zij zwanger is keert ze weer terug naar Laura. Sylvia beschouwt Laura als de vader van haar kind, al is het dan indirect. Laura maakt de fout niet vooruit maar achterom te kijken, ze wil het verleden in orde brengen. Ze dringt er op aan dat Sylvia nog eenmaal een gesprek zal hebben met de ontredderde Alfred. Tijdens dit gesprek schiet Alfred Sylvia dood.

Uit deze roman komen de hoofdlijnen van de Orpheusmythe duidelijk naar voren: het verlies van de geliefde, de tijdelijke terugkeer, en het definitieve verlies, mede door eigen toedoen. De rolverdeling lijkt voor de hand te liggen: Laura is Orpheus, Alfred is Hades en Sylvia is Eurydice. De zaak ligt echter iets gecompliceerder.

In deze roman is namelijk een belangrijke rol weggelegd voor iemand die er in feite niet in optreedt: de vader van Laura. Terwijl haar verhouding met haar moeder juist gekarakteriseerd wordt door conflicten, heeft Laura zich wel altijd sterk verbonden gevoeld met haar vader. Bij hem vond ze houvast, en van hem heeft ze ook van alles geleerd. Hij was een Leids professor die enige bekendheid genoot na de publikatie van een boek over Provençaalse troubadours. Er was sprake van een innige relatie tussen vader en dochter. Als meisje sloop Laura soms vaders studeerkamer binnen als hij er niet was.

> Zonder ergens aan te komen bleef ik nu minutenlang staan, en het was of ik in zijn lichaam was.[34.]

Laura's vader is op jonge leeftijd overleden, en ze mist hem erg. Ze denkt veel aan hem. Op een moment dat ze radeloos is en wanhopig probeert Sylvia's karakter te begrijpen verzucht ze: ‘Er was maar één mens, die mij dat had kunnen zeggen, maar die was dood.’[35.] Het terugverlangen naar de aanwezigheid van de vader heeft mogelijk ook zijn invloed gehad op de partnerkeuze van Laura. Het lijkt of zij in de twee belangrijkste verhoudingen van haar leven heeft gekozen voor ‘afsplitsingen’ van haar vader. Laura trouwde op haar drieëntwintigste met één van zijn studenten, Alfred Boeken, later toneelcriticus. Omdat het huwelijk kinderloos bleef scheidden ze na zeven jaar. Alfred hertrouwde en kreeg kinderen, en Laura woonde vijf jaar alleen, terwijl ze kortstondige relaties met mannen had, tot ze Sylvia ontmoette. Opnieuw beleeft ze dan een intense liefdeservaring, al blijft het moeilijk te doorgronden karakter van Sylvia een probleem. Nadat ze samen een moderne toneelbewerking van de Orpheusmythe hebben gezien concludeert Laura over Sylvia: ‘Jij zit in de onderwereld, want je bent een schim - niet van een gestorvene, maar van een ongeborene.’[36.]

Sylvia maakt veelal een onwezenlijke, koele en berekenende indruk. Ze laat niet veel over zichzelf los en verzwijgt haar plannen voor iedereen, zelfs voor Laura. Het lijkt of ze daarmee onbereikbaar wil blijven. Door haar leugens vervreemdt ze zich van iedereen: niet alleen van haar ouders en van Alfred, ook van Laura. Ze gaat op een koele manier met mensen om. Een aantal keren merkt Laura op dat ze iets verzwijgt, zwijgzaam is. Sylvia blijft volkomen onbewogen als ze haar mond op een vreselijke manier verbrandt. Ze wendt haar hoofd niet af als autolichten haar verblinden: ‘(...) Sylvia sloot zelfs haar ogen niet: recht keek zij in de schijnwerpers.’[37.] Ze laat zich in Artis bij voorkeur fotograferen bij het betonnen beeld van een tyrannosaurus, of in het reptielenhuis, met de koudbloedige, haast versteende dieren op de achtergrond.

Slechts tweemaal is Sylvia openhartig over haar emoties. De eerste keer betreft het de herinnering aan het ‘zomaar’ de koude zee in lopen, zonder te zwemmen. ‘Waarom deed je dat?’ ‘Ik weet het niet.’[38.] De tweede keer vertelt ze over haar jeugd in Petten. Haar ouders wonen pal achter de dijk, en Sylvia groeide op achter een ‘lange rechte streep van steen’[39.], een bedrukkende situatie.

Hoewel Laura verliefd op haar is, heeft ze toch enig kritisch besef van Sylvia's karakter. Op een kwaad moment zegt ze tegen haar:

> Als ik naar jou luister (...) heb ik het gevoel of ik onder zo'n kei in een vochtige tuin kijk, en al die pissebedden zie krioelen.[40.]

Bijna alles aan Sylvia heeft iets onwezenlijks. Over haar handtekening vernemen we: ‘zij had haar naam niet anders geschreven dan zoals zij *brood* of *zout* schreef.’[41.]

Alfred heeft zijn gevoelens voor Sylvia beter op een rijtje staan dan Laura, hij kan het formuleren:

> (...) bij Sylvia heb ook *ik* het gevoel, dat zij er niet bij hoort, dat zij iets anders is, dat zij eigenlijk niet bestaat.[42.]

Over Sylvia's machinaties oordeelt Laura: ‘Het was bijna geen mensenwerk meer wat zij deed.’[43.]

Orpheus met muziekinstrument.

Het is moeilijk iets over Sylvia te zeggen, ook voor de lezer. Ik ben geneigd een term als ‘flat character’ op haar toe te passen. En daar ligt misschien de oplossing: ‘Sylvia is een onwezenlijke, haast “literaire” figuur. Als ik de bovenstaande tekstfragmenten naga dan roept Sylvia associaties op met “La belle dame sans merci”. Ze heeft de man Alfred volledig in haar macht, met name op seksueel gebied. Ze begint een verhouding met hem die achteraf helemaal geen verhouding blijkt te zijn geweest, ze degradeert hem tot een willoos werktuig in een geval van kunstmatige inseminatie. Kaleis heeft in een artikel over Reve geschreven over de psychologische verwantschap tussen “la dame” en “de troubadours uit de Provence van de 12de eeuw, de slaafse dienaars en nederige aanbidders van de onbereikbare Dame.”[44.] Dit is van toepassing op Laura en Sylvia. Laura ervaart de verhouding van het begin af aan als één van heer (dame) en knecht: “- zij de heer, ik de knecht.”[45.] De tussenstap van “La belle dame sans merci” laat ik verder buiten beschouwing - Sylvia voldoet op meer punten niet dan wel aan haar beschrijving. Maar de parallel met de “onbereikbare dame” uit de tijd van de hoofse lyriek is wel van groot belang; Laura's vader heeft immers een boek over de Provençaalse troubadours geschreven. Sylvia doet dus sterk denken aan een door de vader van Laura beschreven literair type. (Bovendien, wordt er over Sylvia's figuur gezegd: “Zij was slank als de hiëroglyphe,”[46.] en “haar smalle hiëroglyphenlichaam”[47.]. Een literaire figuur bij uitstek dus!)

Na Alfred is Sylvia de tweede afsplitsing van de vader waarmee Laura een verhouding begint. Laura wil zich met haar vader identificeren, dat bleek al uit de passage over haar bezoekjes aan vaders studeerkamer. Sylvia lijkt dit aan te voelen: als ze zwanger is noemt ze Laura “vader”.[48.] Sylvia noemt de ongeborene “ons kind”[49.], het is verwekt door Laura, via Alfred.’[50.] Aan het slot van de roman wordt de belangrijkste rol van de vader nog eens benadrukt. Na de dood van Sylvia belandt Laura, op weg naar Zuid-Frankrijk, in Avignon, in de Provence. Haar vader heeft niet alleen een boek geschreven over deze streek, hij ligt er ook nog begraven. En de kamer die Laura betrokken heeft ziet uit op het Palais des Papes, ooit het woonoord van de Pausen (heilige vaders). Weer zoekt Laura haar vader op, onbewust. Het is mogelijk Laura's bemoeienissen met Alfred en Sylvia in tweede instantie te zien als pogingen om de door haar geliefde vader weer terug te winnen, weer tot leven te wekken: een echte Orpheusbezigheid.

De Orpheusrol van Laura komt nog sterker tot uitdrukking als we het oppervlakteverhaal van de roman volgen. We worden dan geconfronteerd met een aantal onmogelijke, alles verterende liefdes: Laura en Sylvia, de troubadours en hun onbereikbare dame, en mogelijk ook de liefde van Laura voor haar vader. *Twee vrouwen* is in de eerste plaats een liefdesroman, en in dat licht moeten de verwijzingen naar de Orpheusmythe worden gezien. Het breekpunt in de verhouding tussen de twee vrouwen ligt vermoedelijk op het moment dat ze samen naar de schouwburg gaan: daar maakt Sylvia voor het eerst kennis met Alfred. Ze zien daar de toneelvoorstelling ‘Orfeus' vriend’, een moderne bewerking van de Orpheusmythe. Orfeus en Eurydike zijn dit keer twee mannen. De schrijver van het stuk voelde zich in zijn interpretatie gesterkt door het oudste verhaal van de mensheid, het *Gilgamesh Epos*, waarin ook een man zijn vriend gaat zoeken in de onderwereld. In deze nieuwe versie sterft Eurydike niet aan een slangebeet, maar na een val in Orfeus' zwaard, direkt volgend op hun paring. De decors zijn in de eerste helft van het stuk wit, als het sperma dat Orfeus en Eurydike laten vloeien. Het tweede deel van het stuk speelt in de Hades en is in het zwart gehuld. Het behelst Orfeus' poging Eurydike uit de Hades te halen, zijn omkijken en zijn verscheuring door de Bacchanten. Later

blijkt dat op deze avond de kiem werd gelegd voor de verhouding tussen Sylvia en Alfred.

De rest van de roman voltrekt zich in termen van de Orpheusmythe. De zwart-wit oppositie (onderwereld-wereld der levenden) speelt door de hele roman een rol. Sylvia gaat bijvoorbeeld naar de schouwburg in ‘een jurk van zwart zijdelinnen’.[51.] Dit kondigt haar verdwijnen in de ‘onderwereld’ aan. Als Laura haar en Alfred later opzoekt in Hotel Hannie draagt ze dezelfde jurk. En als ze terugkeert:

> Zij droeg een wijde, witte katoenen jurk tot bijna op de grond. (...) Daar waren haar blote voeten.[52.]

Een Byzantijns kunstwerk in marmer. Orpheus' muziek betovert de dieren.

(Op schilderijen die ‘Eurydice in de poort van Hades’ tot onderwerp hebben wordt Eurydice ook altijd zo afgebeeld.) Zwart staat ook op andere momenten voor de wereld van de doden (bijvoorbeeld de verongelukte sportwagen[53.]), wit staat voor de wereld der levenden (bijvoorbeeld de jongelui op de Dam[54.]). De dood is nadrukkelijk aanwezig in het boek. Laura schrijft haar verhaal in een kamer vol zwart meubilair, gehuurd van een dame in het zwart. Het raam van haar auto zit vol dode insekten. Laura komt met de auto langs de stad Avallon. In de keltische mythologie is ‘Avalon’ het dodeneiland. ‘Sylvia's fonteintje’[55.] doet Laura denken aan het bloedfonteintje na het slachten van een kalkoen in Huize Hoenderdos.[56.] De aarde gaapt als een wachtend graf in de gedaante van een aantal bouwputten in Amsterdam, en één in Avignon, onder Laura's raam. De poort naar de onderwereld staat wijd open. Eigenlijk was het vanaf het begin van de relatie al mis. Toen ze op het punt stond voor het eerst met Sylvia naar bed te gaan, mompelde Laura:

> Nel mezzo del cammin di nostra vita
> Mi ritrovai per una selva oscura.[57.]

Hetgeen betekent: ‘Juist midden op de reistocht van ons leven zag ik mij in een donker woud verloren.’ Het zijn de beginregels van ‘De hel’ van Dante. (De hel bevindt zich volgens Dantes geestrijke verbeelding als een soort trechter in de aarde,

en het adagium luidt hier: ‘hoe dieper hoe erger’. De hel is de onderwereld.) Het voorspelt niet veel goeds aan het begin van een relatie, je zou eerder iets verwachten als ‘Een nieuwe lente en een nieuw geluid.’ De nadrukkelijkheid van de zwart-wit opposities, de beelden van dood en onderwereld, en de Danteverwijzing versterken de greep van de Orpheusmythe op het verhaal.

Laten we Laura (Orpheus) volgen vanaf het moment dat zij door Sylvia verlaten is. Zij is er achter gekomen waar Alfred (Hades) en Sylvia (Eurydice) zich bevinden. Zij hebben hun intrek genomen in Hotel Hannie (de onderwereld), een obscuur pand achter het Rembrandtsplein. Laura brengt een bezoek aan het hotel, in een poging Sylvia daar weg te halen. ‘In het achterhuis, een paar treden af’[58.], zit een louche man, die Laura de weg wijst. Alfred heeft een hotelkamer met souter-

rain gehuurd. Laura ziet Sylvia uit dit souterrain, de onderwereld, komen. (Deze boven-beneden oppositie komt steeds terug.) Als ze er weer in verdwijnt wil Laura het niet aanzien en slaat de handen voor het gezicht. Tijdens het gesprek met Alfred voelt ze de aanwezigheid van Sylvia, 'vlak onder mij'.[59.] Het gesprek baat niet. Verslagen verlaat Laura het hotel en wandelt langs de Amstel, de doodsrivier. Ze gaat zitten tussen de restanten van een afgebroken huis, op de treden van het souterrain, dat nog bestaat. Om haar heen liggen gescheurde vuilniszakken, waar ontbindende resten uitpuilen. Dood, overal dood. Ze denkt aan haar vader, en ook hij is dood.

Later nemen Sylvia en Alfred hun intrek in Krasnapolsky. Weken later brengt Sylvia onverwacht een bezoek aan Laura. Weer ziet zij haar van beneden af de trap op komen, en even later weer de trap af gaan. De middag dat Laura op de Dam heeft gezeten bezoekt ze het toilet in Krasnapolsky. Dit bevindt zich in het souterrain. Op het moment dat Laura Sylvia weer terugziet staat Sylvia beneden op straat. Laura gaat de trap af en haalt haar naar boven. (Een essentieel verschil met de voorafgaande trap-ontmoetingen.) Sylvia is terug, in een witte jurk, ze is nog nooit zo los geweest van de onderwereld als nu. Laura is blij maar keurt de manier waarop Sylvia Alfred verlaten heeft, af. '"We moeten hem opbellen", zei ik. "We moeten dit met ons drieën uitpraten."'[60.] Laura (Orpheus) kijkt achterom, richt zich op het verleden in plaats van op de toekomst. Het gesprek tussen Alfred en Sylvia vindt op naar aandringen plaats. Alfred doodt Sylvia; Hades verliest immers nooit, hij haalt haar terug. Lauraziet haar fout ten slotte in. Een duidelijke parallel met het einde van de Orpheusmythe is er niet: verscheuring blijft uit, of men zou moeten besluiten dat Laura na dit alles innerlijk verscheurd is. Of in het geval waarin we de personen waarmee zij te maken had beschouwen als stukjes van haarzelf, dan is er op de laatste bladzijden wel iets van verscheuring te lezen. Sylvia is begraven in de duinen, moeder dood in Nice, Alfred in een Amsterdamse cel, en zijzelf zit in Avignon. En dit terwijl zij zelfmoord overweegt. In de mythe drijft het afgehakte hoofd van Orpheus naar Lesbos, waarmee de cirkel rond is.

Afbeelding op griekse pot. Een aantal Thraciërs luistert aandachtig naar Orpheus' zang en muziek.

Het verhaal over Laura, Sylvia en Alfred is een eigentijdse variant van de Orpheusmythe. Opvallend is dat Laura geen muziek maakt of dicht, of men zou het feit dat de roman bestaat uit een door haar opgeschreven ralaas moeten opvatten als een teken van kunstenaarschap. Laura heeft wel veel met kunst te maken: ze

is conservator in een museum, ze heeft zich samen met Alfred door het kunstwereldje bewogen, en ze is zeer kunst-minded, getuige het grote aantal kunstwerken waar in de roman op wordt gezinspeeld. Bovendien klinkt er muziek als ze voor het eerst met Sylvia naar bed gaat, als ze op de Dam zit, en als ze Avignon binnenrijdt. De identificatie met Orpheus is niettemin onvolledig. Dat geldt ook voor Sylvia en Alfred: 'Sylvia is - meer dan Eurydice - een handelende persoon, en Alfred betoont zich ook niet een waarachtig onderwereldheerser. De gelijkenis met de mythologische figuren is beperkt. Er is sprake van analogie met de Orpheusmythe en speelse verwijzingen naar het deel van de mythe dat gaat over het terugwinnen en verliezen van de geliefde. De roman is zo ten opzichte van de mythe een variërende herhaling die benadrukt: dit gebeurt telkens weer - liefde, jaloezie en (wraak)gevoelens, en de fout de tijd terug te willen draaien. Beter is niet te spreken van een herhaling van dit mythische type, maar van een nieuwe actualisering.

Deze opvatting vindt steun bij één van de laatste passages van de roman: na het begaan van de moord loopt Alfred steeds dezelfde lus.[61.] F.C. de Rover zag in een eerdere interpretatie[62.] hier - terecht - de verbeelding van het oneindigheidsteken in. (Probeer het maar te tekenen: het lopen van één lus ∞ is niet mogelijk, het zijn er altijd twee ∞, omdat je nu eenmaal moet draaien.) Alfred benadrukt hiermee het mythische, zich steeds herhalende karakter van dit liefdesverhaal: het gebeurt steeds (weer). En bovendien wordt benadrukt dat hij min of meer onder dwang, als een gevangene van de mythe heeft gehandeld, hij zit vast aan zijn Hadesrol. De Orpheusmythe fungeert hier als 'archetype' van de driehoeksverhouding, waarbij de 'inbrekende' partij de rol van de dood vervult, de Orpheusmythe geeft het verhaal in *Twee vrouwen* iets universeels, door deze resonans in de mythische achtergrond. Omgekeerd gaat

er ook invloed uit van Mulisch' roman naar de mythe van Orpheus. Net als in het geval van ‘Paralipomena orphica’ wordt de strekking van de Orpheusmythe hier nog algemener gemaakt. Abstract gezien gaat het hier over de verloren geliefde, het onontkoombare voortgaan van de tijd, en het nutteloze (en gevaarlijke) knoeien aan en manipuleren van de tijd.

De macht van het woord

In de mythe van Orpheus komen de thema's ‘de verbroken (liefdes)relaties’ en ‘het gevecht tegen de voortschrijdende tijd’ samen. Deze thema's zijn verbonden met het thema van ‘de kunst’. In de kunst, en met name in het schrijven, kan de kunstenaar zijn eigen wetten stellen, en dus ook de tijd manipuleren.

In *Het zwarte licht* vervult de Orpheusmythe een bescheiden rol. De Orpheuseigenschappen van de hoofdpersoon beklemtonen diens kunstenaarschap, en de macht van de kunst in het algemeen. Kunst kan als alternatief dienen voor religie, en de kunstenaar kan de eeuwigheid verwerven. De Orpheus in *Het zwarte licht* is te vergelijken met de Orpheus zoals die in de tijd van de Romantiek werd voorgesteld: hij overwint het levendood dualisme, al heeft dat merkwaardig genoeg betrekking op zijn eigen leven en niet op dat van Eurydice.

De schrijver A, hoofdpersoon in ‘Paralipomena orphica’, is een actievere, meer zelfbewuste Orpheus, hij gebruikt zijn kunst als wapen tegen de tijd, de dood. De Orpheusmythe komt in dit verhaal het beste tot zijn recht. A probeert een dode (die substituut is voor een dode liefde) weer leven in te blazen. Door een teveel aan identificatie treedt hij echter buiten de grenzen van het kunstwerk. Zo gauw als de kunstenaar de kunstwetten ook in het dagelijks leven wil laten gelden gaat het mis, en loopt het verkeerd met hem af, lijkt de boodschap van Mulisch te zijn. De kunstenaar mag in geen geval *in* het verhaal, *in* de mythe gaan leven. De schrijver A is hiervan een duidelijk voorbeeld.

Er is een ontwikkeling aan te wijzen in het gebruik van de Orpheusmythe door Mulisch. In *Het zwarte licht* krijgt het thema ‘kunst als wapen in het gevecht met de tijd’ nog een betrekkelijk positieve lading (de kunstenaar wordt uitverkoren), in ‘Paralipomena orphica’ komt echter aan het licht dat de kunst als alternatief voor het dagelijks leven geen soelaas biedt. De Orpheusmythe heeft in *Twee vrouwen* een dergelijke, negatieve strekking. In *Twee vrouwen* speelt de kunst overigens een minder grote rol, het verhaal speelt zich vrijwel helemaal in de alledaagse werkelijkheid af. Laura, de hoofdpersoon, wil in het dagelijks leven iets bewerkstelligen dat alleen mogelijk is binnen de grenzen van een kunstwerk. Laura, Sylvia en Alfred zien niet in dat Orpheus, Eurydice en Hades hun tegenhangers zijn, ze hebben niet in de gaten dat zij, door hun handelwijze, ‘in de mythe’ gaan leven.

Mulisch betoont zich in ‘Paralipomena orphica’ en *Twee vrouwen* een echte pessimistische twintigste-eeuwer: het Orphistische ideaal is verlaten, hij schrijft in feite over het failliet van het Orphisme. De door de Symbolisten en ook door Mulisch zelf zo gekoesterde macht van het woord wordt hierdoor flink gerelativeerd. Het woord is alleen op papier machtig, in de literatuur en niet in de werkelijkheid.

Mulisch' preoccupatie met de Orpheusmythe en de onderwereld is duidelijk: de mythe verhaalt over een kunstenaar die tegen de tijd vecht. Uiteindelijk verliest hij, maar het verhaal over zijn verloren strijd, de mythe, is blijven bestaan en duikt steeds weer op in bepaalde literaire werken, het is een soort literair archetype geworden. Blijkbaar vertegenwoordigen de mythen iets eeuwigs. Literatuur waarin die mythe

als vanzelf opduikt heeft deel aan die eeuwigheid. Zo kan het verliezen van de strijd tegelijk een overwinning zijn. Het is geen wonder dat Mulisch als schrijver paradox en contradictie in het vaandel voert.

Bibliografie

Dierks, M. - *Studien zu Mythos und Psychologie bei Thomas Mann*.
Frankce Verlag/Bern und München: eerste druk 1972.
Dütting, H. - *Kritisch Nabeeld*.
Uitgeverij Ambo bv/Baarn: eerste druk 1982.
Grant, M. - *Myths of the Greeks and Romans*.
Weidenfeld and Nicolson/London: tweede druk 1963.
Graves, R. - *The Greek Myths volume one & volume two*.
Penguin Books, Ltd./Harmondsworth, Middlesex: eerste druk 1955.
Kaleis, H. - *Schrijvers binnenstebuiten; essays*.
G.A. van Oorschot/Amsterdam: eerste druk 1969.
Kazemier e.a. - *De mythe in de literatuur*.
Servire/Den Haag: eerste druk 1964.
Kirk, G.S. - *Myth. Its meaning and functions in ancient and other cultures*.
Cambridge University Press/London: eerste druk 1970.
Kirk, G.S. - *The nature of Greek Myths*.
Penguin Books Ltd./Harmondsworth, Middlesex: tweede druk 1976 (1974).
Mathijsen, M. - *De mythische formule*.
De Bezige Bij/Amsterdam: eerste druk 1981.
Mulisch, H. - *De Aanslag*.
De Bezige Bij/Amsterdam: derde druk 1982.
Mulisch, H. - *archibald strohalm*.
De Bezige Bij/Amsterdam: tiende druk 1980.
Mulisch, H. - *Paralipomena orphica*.
De Bezige Bij/Amsterdam: eerste druk 1970.
Mulisch, H. - *Twee vrouwen*.
De Bezige Bij Amsterdam: achtste druk 1981.
Mulisch, H. - *Verzamelde verhalen*.
Athenaeum-Polak & van Gennep/Amsterdam: eerste druk 1977.
Mulisch, H. - *Het zwarte licht*.
De Bezige Bij/Amsterdam: tweeëntwintigste druk 1982.
Het nieuwe testament.
Uitgeverij Het Spektrum/Utrecht-Antwerpen: zestiende druk z.j.
Strauss, W.A. - *Descent and Return - The Orphie theme in modern literature*.

Harvard University Press/Cambridge, Massachusetts: eerste druk 1971.[28.]

Eindnoten:

1. Copyright 1975 by Cansel Ltd (Jagger/Richards).
2. *Kritisch Nabeeld*, blz. 343-344.
3. *archibald strohalm*, blz. 114.
4. idem, blz. 115-116.

5. idem, blz. 84-85.
6. *De Aanslag*, blz. 16.
7. *Paralipomena orphica*, blz. 64.
8. *De mythische formule*, blz. 241.
9. *Het zwarte licht*, blz. 136.
10. idem, blz. 157.
11. idem, blz. 150.
12. idem, blz. 157.
13. idem, blz. 146.
14. idem, blz. 37.
15. idem, blz. 64.
16. idem, blz. 74.
17. idem, blz. 98.
18. idem, blz. 24.
19. idem, blz. 67.
20. idem, blz. 133.
21. *Verzamelde verhalen*, blz. 533.
22. idem, blz. 536.
23. idem, blz. 536.
24. idem, blz. 542.
25. idem, blz. 542.
26. idem, blz. 543.
27. idem, blz. 551.
20. idem, blz. 133.
29. idem, blz. 554.
30. *De mythische formule*, blz. 56.
31. idem, blz. 240.
32. *Verzamelde verhalen*, blz. 548.
33. idem, blz. 546.
34. *Twee vrouwen*, blz. 128.
35. idem, blz. 117.
36. idem, blz. 75-76.
37. idem, blz. 121.
38. idem, blz. 66.
39. idem, blz. 87.
40. idem, blz. 49.
41. idem, blz. 120.
42. idem, blz. 116.
43. idem, blz. 145.
44. *Schrijvers binnenste buiten*, blz. 30.
45. *Twee vrouwen*, blz. 30.
46. idem, blz. 28.
47. idem, blz. 148.
48. idem, blz. 150.
49. idem, blz. 143.
50. idem, blz. 142.
51. idem, blz. 71.
52. idem, blz. 141.
53. idem, blz. 118-119.
54. idem, blz. 14.
55. idem, blz. 130.
56. idem, blz. 131.
57. idem, blz. 28.
58. idem, blz. 112.
59. idem, blz. 116.
60. idem, blz. 144.
61. idem, blz. 155.
62. *Kritisch Nabeeld*, blz. 161-185.
28. idem, blz. 552.

Graa Boomsma
De onmogelijkheid en de werkelijkheid van het verlangen
Over de poëzie van H.C. ten Berge

> De uren verlopen. De tijd gaat voorbij.
> Het is vroeg of laat naar gelang van de mens.
> Het is vroeg of laat naar gelang van het licht.
> (Gunnar Ekelöf, *Stemmen onder de grond*)

Ezra Pound, de grote Amerikaanse dichter die met zijn radiopraatjes in Italië Mussolini tot het einde toe trouw bleef, schreef eens dat de twintigste eeuw een samenhangend beeld nodig had. 'The age demanded an image.' De Nederlandse dichter H.C. ten Berge citeerde die uitspraak in zijn bundel *De witte sjamaan* (1973), aan het begin van de cyclus 'Tradities van een grasvolk'. De uitdrukking 'grasvolk' duikt regelmatig op in Ten Berges poëzie. De dichter stelt zichzelf in *De witte sjamaan* niet voor als een blanke, westerse woordvoerder van zijn volk maar als 'manke leproos', 'koppige kneus uit het westen' of 'de man van het grasvolk'. Maar de twintigste-eeuwse verbeelding lijkt door oorlogs- en taalgeweld versplinterd. À la Lucebert hekelt Ten Berge de neergang van de verbeelding, de windhandel in taal, de 'raspende grootspraak' en de fantasieloze pseudo-literaire 'makers van kunstgras en bakkers/van nagebootst brood'. Wat te doen als dichter uit een grasvolk dat misleid wordt door 'om- en afzetbarbaren' die het bedje voor de 'politieke penose' spreiden? De dichter reduceren tot een koe met groene tanden die louter herkauwt en bevestigt wat al bekend is? Of toch maar, heel paradoxaal, een keel opzetten 'als woordgeweld/halsbrekend/veld dreigt te winnen'? De dichter die in Ten Berges poëzie optreedt probeert als een zwerfkei in beweging te bliven en uit het dal der fantasieloosheid te kruipen. Hij beweegt zich, vaak zwijgend of spaarzaam met woorden, tussen de versregels als een koele transmontanus, een bergbeklimmer die wil stijgen in plaats van dalen, die de neergang wil opheffen. Maar poëzie kan niet samenvallen met directe morele verontwaardiging: 'Ik maak dus/maar gauw/een masker van gras'. *Personages* (1967) heet de derde bundel van Ten Berge. Pound heeft eens een bundel onder de titel *Personae* gepubliceerd, wat onder andere 'maskers' betekent. Evenals Pound werkt Ten Berge veelvuldig met citaten, metamorfosen en tijdverspringingen. Ten Berge zet verschillende tijden (middeleeuwen, twintigste eeuw), plaatsen (zuidpool, noordpool) en culturen (Azteken, Inuit) naast elkaar en laat ze botsen. Dankzij deze montagetechniek kan het heden in een nieuw verband geplaatst worden en zo een nieuwe betekenis krijgen. De verbeelding grijpt als het ware via de montage in het proces van schrijvend denken in. Ten Berge streeft niet naar een realistische uitbeelding van de werkelijkheid maar naar de verbeelding (een beeld van de twintigste eeuw). Poëzie is geen daad van bevestiging meer van wat er al is. De literaire techniek van het naar elkaar toeschrijven van verschillende tijden, plaatsen en culturen vormt een bindmiddel dat de afbraak van de westerse samenleving zou moeten tegenhouden en een mythisch, 'eeuwig heden' scheppen, in *Nieuwe gedichten* (1981) formuleert Ten Berge in de cyclus 'Een schijn van werkelijkheid' de dichterspositie als volgt:

> terwijl je zelf al krimpt, uiteenvalt
> en verkruimelt
>   woeker je
> met beeldsnippers van een voorbije tijd

Het eeuwig heden is ‘een lichtbeeld op de wand’. De neergang der verbeelding in de twintigste eeuw - het ontbreken van een inspirerend inzicht op een betere, harmonieuzere samenleving - heeft alles te maken met de taal. Die werd slachtoffer van ideologische besmetting (de oorlogen) en verwees door haar verregaande abstrahering (het politieke jargon van misleiding) steeds minder naar de omringende werkelijkheid. De woorden en de dingen groeiden uit elkaar. De dichter bleef achter met lege poëtische formules, vastgeroeste betekenissen en een bevroren tong. Beter zwijgen dan al pratend of dichtend niets zeggen: ‘het is daarom raadzaam/steeds meer met steeds minder/woorden te zeggen’ (*De witte sjamaan*). Alle woorden zijn al eens gebruikt, schrijft Ten Berge tot drie keer toe in *Texaanse elegieën*, het voorlopige hoogtepunt in zijn dichterschap dat in de Nederlandse poëziekritiek op een vaak gênante wijze is tegemoetgetreden (Rob Schouten in zijn *Maatstaf*-rubriek) of botweg is verzwegen. En in *Nieuwe gedichten* krimpt het uitzicht op betere tijden eveneens: ‘er is geen beeld, er staat een scherm/van woorden/dat je aan het oog onttrekt’ (de ‘je’ is hier een ‘overheilig wijf’ dat in alle teksten rond waart).

Het veelzeggende spreken wordt belemmerd door een ‘strotprop’ (*Nieuwe gedichten*), het ‘mondzeer’ en het zwijgen, het verspelen van de tong en het doorknippen van de stembanden (*Texaanse elegieën*). Er is voor Ten Berge maar één weg om aan het machteloze zwijgen en het monddood zijn te ontkomen: vragen naar de onbekende weg, want dan kun je zelfs de tijd te snel af zijn:

> er zijn altijd plaatsen
> waar men geweest is
> voor men er kwam
>
> (*Va-Banque*, 1977)

Tegen het ideologische geweld van de abstracte staat die buiksprekers, meelopers, napraters, monddoden en andere ‘woordvoerders’ produceert dient een beweeglijke, lichamelijke, tastbare taal gesteld te worden:

> Alle woorden zijn gebruikt -
> Breek ze
> En gebruik het gruis van oude metaforen
> Beelden uit de steentijd
> Die bederf en lippendienst doorstonden
> Zinnen die hun soepelheid behielden
> Woorden van de straat
> Die afgemat in de riolen sliepen
>
> (*Texaanse elegieën*)

Tegenover de afbraak en de destructie staat de zwervende tramontane die het hogerop wil zoeken, ondanks de tegenwerking van ‘de schrijvende onderwereld’ (*De witte sjamaan*), van ‘het grasvolk smalend in de verte’. De dichter wordt zelden meer door het volk gerespecteerd.

Al in zijn debuutbundel *Poolsneeuw* (1964) schrijft Ten Berge over de ‘bouwval der verbeelding’ en ‘het versteende zitvlak van de taal’. Het is de taak van de koele, ‘ijzige dichter’ met de vele maskers zich schrap te zetten tegen de zweterige ik-lyriek van smalle Hollandse realisten. In het versteende zitvlak van de taal moeten naalden doordringen. De ontdooide, gezuiverde tong van de onderkoelde transmontanus (Ten Berge die zijn eigen naam als een zwervende, middeleeuwse vagant beklimt) drijft ‘mooie dwarse tonen in de taal’.

De aarde is een vrouw

De reis van de dichtende zwerfkei gaat over bergen en door diepe dalen. Sterker nog, vaak moet de dichter afdalen in de ingewanden van Moeder Aarde - een mangat boren - om naar waardevolle woorden te kunnen delven. 'Als onderaards er is

poëzie/in de mens/' (*Poolsneeuw*). Die onderaardse ontdekkingstocht is uiteraard ook een reis door de tijd die letterlijk versteed is: 'Wie graaft zal sporen ont-/dekken van wat ongezien hier uit kon lekken' luidt de slotzin van *Poolsneeuw*. De berg wordt als een vrouw beklommen (*Personages*), het gebergte 'als een tang opent haar dijen' (*Poolsneeuw*). In Ten Berges poëzie valt de huid van de aarde (haar oppervlakte) zeer vaak samen met de huid van een vrouw en de huid van het papier waarop een gedicht achterblijft. De diep gravende dichter transformeert zich in *De witte sjamaan* tot een mol die wroet in Moeder Aarde, gelokt wordt door 'het schemerwit dal van haar dijen' en blindelings 'haar droomspelonk binnendringt' (*De witte sjamaan*). De meren zijn als bekkens en de natte spelonken en aardplooien zijn als een 'wilde en duistere schaamspleet,/daar,/uit de bergkam gesneden, vochtige kloof/door damp uit een gistende bedding/omgeven'. Het ingaan in de (droom)spelonk is een initiatie die doet denken aan de Inuit-mythen over de verslindende vrouw. De aarde als personificatie van de vrouw verwijst eerder naar die mythen - die onderdeel van Ten Berges poëzie zijn - dan naar Freud:

o koele baarmoeder-
   aarde, zelfs de buigzame speer van de trage en

verre zon schampt hier je huid als een kiezel
   die scheert over water,
      (*De witte sjamaan*)

De (baar)moeder staat tevens voor de leegte, de afwezigheid (van de dichter) die weg wil uit de wereld van de 'tongslaven' waar het ene woord het andere uithaalt. Loslippigheid is geen deugd. De goede dichter legt eerder woord voor woord af want het gedicht is 'een zo leeg/mogelijk beeld van de maker/dat daarin samenvalt met zijn model' (*De witte sjamaan*). Wat over de tong en via de lippen gaat tijdens het snuffelen aan de versteende herinneringen van de aarde dient zorgvuldig overwogen te worden. Immers, 'de dichter is zijn materiaal/en poëzie perfekte misdaad/klinies, koel, doortastend spreken' (*Personages*). De woorden liggen niet voor het oprapen en andere zijn al voorgoed gekeeld. De dichter moet diep graven. Dan pas kan de mond opengaan 'als een gouden doos' varieert Ten Berge Herman Gorter in *Va-Banque*.

Moderne, mythische klaagzangen

Het cyclische karakter van Ten Berges poëzie wordt versterkt door de regelmatige herhaling van, zo langzamerhand, typische Ten Berge-uitdrukkingen als 'eeuwig heden', 'Tramontane' of 'jongen van de vlakte'. In *Texaanse elegieën* heeft hij zelfs een hele cyclus uit een vroegere bundel ('Een schijn van werkelijkheid' uit *Nieuwe gedichten*) ondergebracht, als tiende klaagzang in een serie van dertien waarin de dichter wikkend en wegend en zonder veel uitzicht afscheids- en schrikbeelden uit zijn eigen verleden oproept en die verweeft met mythisch-literaire ondergangsgeschiedenissen en het pandemonium van de twintigste eeuw ('de hel van de eeuw'), die Ten Berge voorstelt als het hol van de leeuw: de onderwereld waar duisternis en dood regeren. De dichter reist andermaal door het vaak onherbergzame landschap van zijn innerlijk waarbij kou, sneeuw, verlies en bevriezing (van de tong) het opnemen tegen liefde, warmte en (betraande) ogen die verlangend zoeken naar beelden van een samenhangende wereld vol

sensitivisme waarin het respect voor de woorden en dingen weer hersteld is. Als de veldgod Aristaeus, die de mensheid bijen leerde telen, is Ten Berge op zoek naar nog onbekende beelden die de neergang en de afbraak kunnen stoppen, want ‘Dichter zonder beelden/imker zonder bijen’. Het toeval wilde blijkbaar, dat er in de maand dat *Texaanse elegieën* verscheen (december 1983) ook een aflevering van *Raster* uitkwam (nr. 26) waarin een essay stond van Marcel Detienne over de Aristaeus-Orpheus-Eurydice-mythe, ‘verwerkt’ in *Texaanse elegieën: Orpheus en de honing.*

Detienne vat de mythe, uit de *Georgica* van Vergilius, kort samen:

‘Aristaeus is zijn bijen kwijtgeraakt. Hij beklaagt zich hierover bij zijn moeder, de Nymf Cyrene die hem aanraadt de ziener Proteus om raad te vragen. Alleen deze kan hem vertellen waarom de bijen zijn korven hebben verlaten. Als de Hondsster aan de hemel staat, gaat Aristaeus op de loer liggen. Hij overvalt de god van de zee als deze zijn siësta wil gaan houden op het heetste uur van de dag, temidden van zijn robben. Overmeesterd door de ketenen die hem, ondanks de verschillende gedaanten die hij aanneemt, gevangen houden, maakt Proteus Aristaeus duidelijk dat hij zijn bijen door ziekte is kwijtgeraakt als straf voor een ernstige misstap. Aristaeus heeft Eurydice achtervolgd en toen zij voor hem wegvluchtte, heeft ze op een giftige slang getrapt. Wanhopig is Orpheus, haar man, haar gaan zoeken in de onderwereld. Persephone heeft Euridyce al laten terugkeren naar het licht als Orpheus plotseling het bevel vergeet dat hem is opgelegd, zich omdraait naar Eurydice en haar zo voorgoed verliest. Later zal hij zelf verscheurd worden door de Bacchanten, wier woede is gewekt omdat hij blind en doof was geworden voor alle vrouwen en alleen aandacht heeft voor de herinnering aan zijn eigen vrouw. Na deze openbaringen verdwijnt Proteus, Aristaeus berouwvol achterlatend. Dan geeft zijn moeder Cyrene hem aanwijzigingen hoe hij de Nymfen genadig kan stemmen: hij moet vier stieren offeren uit wier rottend vlees opnieuw bijenzwermen te voorschijn zullen komen.’

Detienne constateert dat Aristaeus Eurydice begeerde en haar wilde verleiden. Omdat hij de ‘geur van verleiding’ bij zich heeft gehad, raakt Aristaeus zijn bijen kwijt. Er is een verband tussen het seksuele gedrag van de imker (Aristaeus) en het gedrag van de bijen. De Grieken zagen de bij (*melissa*) als een beestje dat er een reine en kuise levenswijze op na hield en vegetarisch was. ‘De *melissa* was het Griekse symbool voor de trouwe vrouw die alle huiselijke deugden in zich verenigde. De seksualiteit zou bij de bij ondergeschikt zijn: “de honing lijkt een belangrijke rol te spelen in een huwelijksleven dat niet door ontrouw of verleiding wordt verstoord.” Juist in de wittebroodsweken - in het Frans (lune de miel) en het Engels (honeymoon) met honing geassocieerd! - loopt de pasgetrouwde vrouw, Eurydice in dit geval, het gevaar niet langer *melissa* te zijn en kan zij zich wellicht aan sterke begeerten en honing overgeven. Aristaeus bezwijkt voor de geur van honing en wil Eurydice verleiden. Hij is in een seksuele veelvraat, wars van vegetarisme, veranderd. En Orpheus? Dat is de jongen met de honingzoete stem die het slachtoffer wordt van *tantus furor*, een te grote liefde voor Eurydice, en niet in staat is in de onderwereld afstand tot haar te bewaren. Daarom is hij er de oorzaak van dat ze ten onder gaan. Hij is slachtoffer van zijn te grote verlangen.

In *Texaanse elegieën* is ook sprake, in de vijfde klaagzang, van een ‘jongen met te groot verlangen’ die al zijn honing op een dag kwijtraakt; niet alleen een verwijzing naar de Orpheus-my-the maar ook naar Gorters beroemde versregel ‘Ik was toen een arme jongen/met te groot verlangen.’ (*Verzen*, 1890). In de vierde zang ziet de dichter een (zijn?) vrouw voor zich staan temidden van vrienden: ‘Zonnehoed en honinggeur denk je er bij.’ Maar de jongen van de vlakte ‘Met een neus voor honing’ voelt zich verloren op een tuinfeest. Hij is uit het veld geslagen en verbijt zich ‘Terwijl de pijn van het verliezen/Als een lege weerschijn in zijn ogen stond’. In de dubbelzinnige, meerduidige Ten Berge-stijl: Aristaeus heeft het verkorven.

In de zesde zang slaat de slang toe en raken de korven ontvolkt. ‘Wie zijn honing kwijt is/krijgt het maar te kwaad’. De tijd van honingzoete dromen is voorbij, de slang heeft een paradijselijk leven verpest. De afbraak zet in de neergang (in *Texaanse elegieën* een lange tocht door de onderwereld) is niet meer te vermijden. Er is niets meer over van ‘Een geur van hoger honing’ (Martinus Nijhoff, ‘Het lied der dwaze bijen’). De geliefde kan niet meer uit de dood teruggezongen worden, zelfs niet door Orpheus. Het is de onmogelijkheid én de werkelijkheid van het verlangen (naar de verdwenen geliefde). Alles en iedereen loopt letterlijk en figuurlijk af. De beweging in *Texaanse elegieën* is die van paradijs naar onderwereld, van hemel naar hel. Zelfs de mondhoeken, in de vijfde zang, staan onder invloed van die neerwaartse beweging. Om met Martinus Nijhoff te spreken:

> Het sneeuwt, wij zijn gestorven
> huiswaarts omlaag gedwereld,
> het sneeuwt, wij zijn gestorven,
> het sneeuwt tussen de korven,
> (slotkwatrijn *Het lied der dwaze bijen*)

Herman Gorter en Martinus Nijhoff. Niet toevallig zijn deze dichters in wel of niet vermomde citaten nadrukkelijk aanwezig in *Texaanse elegieën*. Ten Berges bundel sluit expliciet aan bij de cyclische werkwijze van Herman Gorter, die de centrale gedachte van het jonge, opkomende socialisme rond de eeuwwisseling lyrisch gestalte gaf, en Martinus Nijhoff. Ten Berge zelf rept in de aantekeningen achterin over het verbinden van het lyrische *instinct* van Gorter en de heldere precisie van Nijhoff. Internationaal gezien ('de buitendijkse traditie') sluit Ten Berge aan bij Pound, Eliot, Borges en bij zulke moderne dichterlijke zwerfkeien als Nathaniel Tarn en Kenneth White (die hij overigens ook vertaald heeft). De klaagzang waarmee *Texaanse elegieën* opent heeft Genesis-achtige trekjes. Het 'leeg toneel onder een grijze lucht' wordt gevuld met zorgvuldig gekozen woorden ('En zo is het begonnen', 'En zo is het geschreven'). Maar de bij herhaling gebruikte versregel 'Alle woorden zijn gebruikt' lijkt de Genesis-zin 'In den beginne was het woord' te becommentariëren. Intussen is de strijd op leven en dood losgebrand. Wie houdt zich staande in het aardse 'paradijs', wie gaat er - letterlijk of figuurlijk - onderdoor of wordt uit het Hof van Eden verjaagd? In de betekenis-zwangere Ten Berge-formulering heet het: 'Leg je er bij neer/Of je zult neergelegd worden (zeiden ze)'. Versregels die doen denken aan de kernzinnen uit het cyclische gedicht 'de lusitaanse variant' uit *Va-Banque*, dat de neergang van de Portugese Anjerrevolutie van 1974 behandelt en verwerkt: 'wie nu iets bezit/wordt morgen bezeten' en 'wie nu iets bezet/zal morgen niets meer bezitten'.

Aan het slot van de eerste klaagzang is het 'leeg toneel' een tuinfeest in een nog onbestemde stad geworden. Die stad heet in de volgende elegie Austin, de Texaanse stad waar Ten Berge in 1981 een half jaar verbleef. We zijn in het Beloofde Land, God's Own Country, de Nieuwe Wereld, de paradijselijke Verenigde Staten, het land met de onbegrensde mogelijkheden tussen liftboy en miljonair... Althans, volgens de heersende ideologische beelden. Maar in Amerika 'schreit de beschaving onherstelbaar voort' zegt de Borges-biograaf Monegal tijdens een autotocht door een leeg Amerikaans landschap ('Snake River volgend') waaraan ook een Poundvertaler deelneemt. De een zwijgt het liefst, de ander maskeert zijn afkeer van het lege, onbewoonde landschap door het op een praten te zetten. Maar het uitzicht krimpt al gauw, 'Het zicht verflauwt/De voorruit koekt al snel dicht/Met muggelijken'. Snake River wordt Whisky River en de kater komt later. Het tuinfeest-achtige, paradijselijke Amerika krijgt bij Ten Berge de sfeer van een desolate Hof van Eden waarin Texaanse slangen ook hun rol spelen (ze worden niet alleen doodgereden, hun gif wordt als het ware uit hun kop gemolken; de Hopi-indianen hadden de ratelslangen uit Texas nodig voor hun vruchtbaarheids- en regendansen).

De autotocht door Amerika krijgt een Dante- en Odysseusachtige allure, de vele verlokkingen inbegrepen. Tijdverspringingen grijpen van het ene op het andere moment plaats. De ene versregel beschrijft een koud en winters Londen, de volgende rept over de blauwe lentelucht van Texas waar herinneringen worden opgehaald aan een Italië-reis van Pound, die op zijn beurt weer Lévy in Duitsland bezocht om informatie over middeleeuwse provençaalse liederen los te peuteren.

Ten Berge schept - à la Kenneth White, Nathaniel Tarn en Bert Schierbeek - een netwerk van betrekkingen tussen verschillende tijden, plaatsen, mythen en culturen om zo dichter bij zijn droom van het eeuwige heden te geraken. Hij zwerft in het landschap van zijn innerlijk

> Omdat het verlangen zich onophoudelijk verplaatst
> Als zo'n archaïsche zwerfkei
> Die zich een weg door het bloed baant, zich
> Nu eens nestelt als niergruis, dan

Weer als densteen
Onder het schedeldak huist, zich
Misdraagt als zo'n tijdbom
Die tussen de ribben tikt
Terwijl er iets klopt
In de keel, het steeds heviger
Klopt in de keel
En uit de mond
Het eerst speeksel sneeuwt
(uit de vierde elegie)

Texaanse elegieën is een hedendaags lyrisch-mythisch epos dat de levensloop - het slopende leven - van de moderne mensheid zou kunnen verbeelden. Schreef Gorter nog over de opkomst van de jonge arbeidersklasse, Ten Berge belicht de neergang van de mensheid en de afbraak van haar (socialistische) gemeenschapsdromen. In een poëtische hommage aan Gorter schreef hij eens: ‘O zoetste tijden die veranderen!/O bittere tijden die zijn nu’.

De elfde elegie is verreweg de langste en de indrukwekkendste. De reiziger door tijd en ruimte, door de letterlijk versteende herinneringen, wordt in deze zang als het ware verzwolgen door het vrouwelijke landschap en komt via een aardplooi in de buik van Moeder Aarde terecht. Het lijkt een tocht ‘terug naar de steentijd’, het is een tocht door de hel van de twintigste eeuw op zoek naar een uitgang. Deze ‘stijlloze’ eeuw is een hel waarin de schoonheid is zoekgeraakt en waar ‘Geen achting (is) voor woorden en dingen/Tijd is ruimte waarin alles steeds vergaat’. Persephone, godin van de onderwereld die door Hades werd geschaakt, duikt even op, en de hongertoren uit de *Inferno*-episode in Dantes *La Divina Commedia* is in Ten Berges elegie opgericht door projectontwikkelaars.

Dante wijdt in *La Divina Commedia* elke cantica aan een van de drie werelden van het hiernamaals: de hel (*Inferno*), de louteringsberg (*Purgatorio*) en het paradijs (*Paradiso*) of de hemel. Aristaeus kan de geur van honing (zijn begeerte) niet weerstaan, Dante beschrijft in de *Inferno*-episode een surrealistische dwaaltocht door het woud der passies, waarin enkele zinvolle ontmoetingen plaatsvinden. Als de dichter in het duistere labyrint ontwaakt, probeert hij als een transmontanus de berg van het licht en het geluk te beklimmen. Maar hij wordt dwarsgezeten door drie wilde dieren: de panter (nijd), de leeuw (hoogmoed) en de wolf (begerigheid). De mythische tocht door drek en duisternis in *Texaanse elegieën* op zoek naar een noodtrap naar het licht wordt verlicht door *drie* stenen (kornalijn, mosagaat en bergkristal) die de dolende dichter leent van ‘de gesluierde’ vrouw[1.] die zich in de onderwereld achter ‘de zweedse bard/Van byzantijnse zangen’ Gunnar Ekelöf (1907-1968) bevindt. Ekelöf publiceerde in 1967 *Vëgvisare till underjorden* (*Wegwijzer naar de onderwereld*), het middendeel van een driedelige akritische cyclus dat een reis naar de hel en terug beschrijft. Die hel is een antiek-Griekse wereld van visioenen en dromen die bevolkt wordt door de schimmen der doden. In het infernale verkeer van de elfde elegie in *Texaanse elegieën* passeert ook een stoet van doden (onder wie jeugdvriendjes) en speelt het vrouwelijke principe weer een overheersende rol (net als in *Vägvisare*) in het ononderbroken schrijfproces.

De (dode) mensen in de elfde elegie zijn ‘Spelers, zetstukken, apocalyptische/Acrobaten en simulanten’ op een vol oorlogstoneel. Die oorlog woedt letterlijk en figuurlijk in ‘de lijkenhal van deze eeuw’. Men is het slachtoffer van de verlokkingsindustrie bij uitstek: de vrijetijdsideologie waarin geweld als vorm van amusement wordt gepresenteerd. Het is de eigentijdse slang die je beetneemt en je het zicht beneemt. ‘De ogen gegeseld. De oren doorboord.’ Net als Orpheus. Het uitzicht op een betere wereld lijkt afwezig, de gangen die naar de uitgang van de eeuw moeten leiden lijken dood te lopen in tijd en ruimte. ‘Waar afgedaald? Hoe

lang geleden? Tellen/Uren soms als dagen? Of is tijd hier/Stilstand in een mythisch heden?'

Kan de twintigste-eeuwse Odysseus de verlokkingen van oude en nieuwe sirenen weerstaan? Blijft de moderne Jonas niet permanent ingelijfd in de buik van Moeder Aarde (zie de dertiende en laatste zang)? Het antwoord? Als hij maar in beweging blijft, zich niet richt op het overbekende en vanzelfsprekende waar geen woorden meer aan hoeven te worden vuilgemaakt. Dan wordt de dichter een kei in het zwerven en verliest hij zijn zinnen niet. Op die manier zijn steeds weer nieuwe kusten te betreden.

Eindnoten:

1. In een brief van 27-12-1983 schrijft Ten Berge mij: 'Het is de vrouw die de reiziger iets geeft, terwijl Ekelöf een beetje lachend, en vooral zwijgend, op de driesprong staat: hij weigert gids te zijn en wijst niemand de weg. Daarin verschilt hij van Dante's leidsman Vergilius en van Odysseus' raadgevers. Het lijkt me een wezenlijk verschil met de oudere culturen dat er *geen* gidsen of wegwijzer meer zijn: men zal op eigen kracht door de onderwereld heen moeten.'

Anneke Juffer

Literatuur als halszaak
Over het mythies vrouwbeeld in het proza van H.C. ten Berge

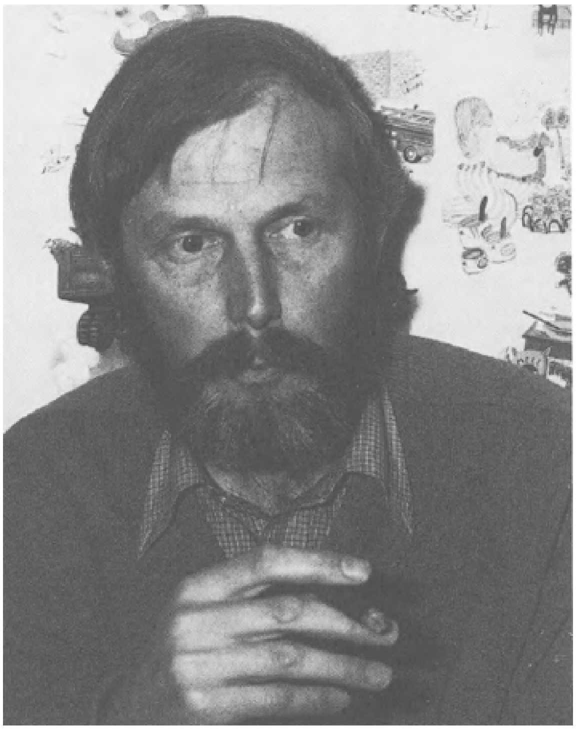
In *Beren van Churchill* rekent de 'ik', een personage waarachter H.C. ten Berge zich verschuilt, zichzelf tot de groep mythofielen, mensen die van mythen houden. Nu worden deze mensen maar al te vaak verdacht gemaakt. De kwade reuk die om de mythen heen hangt heeft volgens Ten Berge niets met de mythen zelf te maken. Oorzaak is onder andere dat met name door het fascisme in Duitsland germaanse mythen gebruikt zijn om hun rassentheorie kracht bij te zetten. Ook worden mythofielen nogal eens verward met mythomanen. Mythomanen zijn mensen die de werkelijkheid ondergeschikt maken aan de verbeelding. Zij lijden beter gezegd aan inbeelding. Zij beelden zich in dat hun aanwezigheid bij een gebeurtenis de loop van deze gebeurtenis beïnvloedt, Mythomanen vinden zichzelf heel belangrijk.

Ten Berge steekt niet onder stoelen of banken dat hij niets van mythomanen moet hebben en dat zijn voorkeur uitgaat naar de zogenaamde mythologici. Tot deze groep rekent hij natuurvolken als de Indianen en Eskimo's. Zij enten hun verbeelding direkt op de werkelijkheid. De aldus ontstane mythen vormen een verklaring voor verschijnselen uit de alledaagse werkelijkheid. Met deze mythen trachten zij hun werkelijkheid te beheersen. Het wereldbeeld dat erin ligt opgeslagen is een kollektief wereldbeeld. Een beeld dat door iedereen van het volk wordt gedeeld en waarnaar men zich dient te gedragen. In tegenstelling tot de mythomaan is de mytholoog als individu niet belangrijk. Er bestaat zelfs een tendens naar anonimiteit in de verhaalkultuur van natuurvolken.

Wat Ten Berge, als schrijver van de verbeelding, zo intrigeert bij deze natuurvolken is hun specifieke relatie tot de werkelijkheid. Zij veronderstellen tussen de natuur en hun verbeelding een direkte relatie. Een relatie die in onze moderne westerse kultuur niet (meer) bestaat. In *De beren van Churchill*, dat gedeeltelijk een verslag is van een reis die Ten Berge maakte naar Hudson Bay (Canada), naar de bronnen van de verbeelding, is een prachtig voorbeeld van deze onmiddellijkheid te lezen in het verhaal 'Sjamaan bedwingt storm'.

Tijdens zijn verblijf in Kangerdlinerk, in het hoge noorden van Canada, steekt een storm op. De storm houdt reeds drie dagen aan en kan een ramp voor de inwoners worden, omdat ze al die tijd niet naar buiten kunnen om op voedsel te jagen. Het verzamelen van voedsel is het allerbelangrijkste doel in het leven van een natuurvolk als de Eskimo's en bepaalt de zin en zinloosheid van alle andere handelingen. Iets wat in onze 'beschaafde' samenleving nauwelijks voorstelbaar is. Wij stappen een supermarkt binnen en het eten ligt kant en klaar in de vakken. We hoeven ons leven er niet voor in de waagschaal te stellen. Voor de Eskimo's is het erop of eronder, eten of gegeten worden.[1.]

Uit het verhaal over de sjamaan wordt tevens duidelijk dat de Eskimo's de natuur als bezield voorstellen. Iedere plant, ieder dier en ieder natuurverschijnsel heeft een eigen stem en een eigen lichaam. Zo wordt de storm voorgesteld als een reuzenbaby. '"Het is Narssoek, de baby, die schreeuwt. Het tocht door zijn luier!" Ze hadden mij de oude mythe verteld van de reuzenzuigeling die zich wreekte op de mensen die zijn ouders gedood hadden. Hij was naar het hemelruim gestegen en in boos weer veranderd. Ze waren van plan in de loop van de avond en nacht er achter te komen waardoor de woede van het kind veroorzaakt was en ze wilden proberen de storm te bedwingen.'



H.C. ten Berge. Foto: Steye Raviez.

Ten Berge is getuige van hoe de sjamaan[2.] Horqarnaq (=Balein) in aanwezigheid van de inwoners de storm probeert te bedwingen. Met behulp vaneen viertal hulpgeesten raakt de sjamaan in trance. Zijn ogen worden wilder en zijn hele gezicht verandert. ‘Op dat ogenblik klonk er een gorgelend geluid en drong een hulpgeest zijn lichaam binnen. Er had een kracht van hem bezit genomen; hij was zichzelf niet langer meester, evenmin als zijn woorden. Hij danste, sprong, stortte zich in de samengedromde toeschouwers en riep om zijn dode vader die een kwade geest was geworden.’ Een uur lang is het een geweeklaag en aanroepen van onbekende krachten. Dan gebeurt er iets dat volgens Ten Berge schrikaanjagend moet zijn voor ons kultuurmensen. Balein pakt een andere Eskimo bij de strot en probeert hem te wurgen. Eerst verzet de man zich, maar langzamerhand raakt hij ook in ekstase en geeft zich over aan Balein. Na een poosje lijkt alle leven uit de man te zijn verdwenen en laat Balein los. Hij wekt hem weer tot leven door, als een hond, zijn tanden in de nek van de man te zetten en hem flink door elkaar te schudden. Dit tafereel herhaalt zich nog twee maal. ‘Drie keer werd hij op deze manier omgebracht. De mens moest laten zien dat hij de storm de baas kon.’ De sjamanistiese seance wordt besloten met het gezamenlijk zingen van hymnen aan de moeder der zee. ‘De volgende dag zou het weer gekalmeerd zijn.’

Het verhaal over de sjamaan illustreert het geloof van de Eskimo's in de daadkracht van de aanroepingen en de gezangen. Zij kennen de taal een daadkracht toe die gebaseerd is op de onmiddellijke relatie tussen de woorden en de dingen. Een relatie die haar oorsprong vindt in de nauwe band die de Eskimo's onderhouden met de natuur, waarvan wij al lang vervreemd zijn. In tegenstelling tot onze kennis van de natuur, die vrij abstrakt is, is de kennis van Eskimo's en andere natuurvolken heel konkreet. Zij abstraheren niet van hun konkrete ervaringen en brengen deze evenmin in verband met andere ervaringen. Kennis isoleren zij niet van de werkelijkheid. Zij kun-

nen zich niets voorstellen dat niet in samenhang met hun natuurlijke omgeving en hun eigen lichaam is. Alles wordt beschouwd als een lichamelijke produktiviteit. [3.] Ook het spreken, zingen en maken van liederen en verhalen is een fysieke ervaring. Niet voor niets betekent in de taal van de Oostgroenlanders het woord ‘anerca’ niet alleen ‘poëzie, lied’, maar ook ‘ademhaling’ en ‘ziel’. De makers van mythen zijn (nog) niet vervreemd van hun materiaal: de taal. Zij hebben met de taal een lichamelijk kontakt, een lichamelijkheid die Ten Berge terugvindt in hun mythen en poëzie en die hem zó boeit dat hij zich heeft verdiept in het bestaan van deze natuurvolken.

De konsekwenties hiervan voor zijn eigen schrijversschap brengt hij onder woorden in het essay *De rustige zenuwlijder*. Hierin pleit hij voor een direkt, lichamelijk kontakt met de materie, voor een volledige overgave aan de taal. Hoewel hij die taal slechts gebrekkig beheerst en zij hem steeds weer problemen oplevert. Hij wordt daardoor juist fanatieker. Dit gevecht met de taal beschrijft hij als een fysieke worsteling. Ook op andere plaatsen in *De beren van Churchill* zijn opmerkingen te lezen over het schrijversschap. In ‘Stippen op de hoed’ bijvoorbeeld, haalt hij met instemming Abraham Terts aan wanneer deze de dichter vergelijkt met een sjamaan. Zoals de sjamaan tijdens zijn act een metamorfose ondergaat (wanneer hij in trance is), zo maakt de dichter tijdens zijn act (woordenspel) gebruik van de metafoor.

Ten Berge verzet zich tegen de abstrakties, de klichés in onze taal, omdat ze geen direkte relatie met de werkelijkheid onderhouden en evenmin een nieuw licht werpen op het dagelijks leven. Hij wil in zijn werk de taal juist bevrijden van alle rationalisaties en haar weer betekenisvol maken. Hij tracht zijn ervaringen en emoties zo direkt mogelijk te verwoorden, hetgeen niet betekent dat hij bekentenisliteratuur schrijft. Integendeel. Hij zet zich juist af tegen dit ‘oorverdovend kabaal’. ‘Ik kan niets beginnen met de niet aflatende stroom reportages vanuit overspelige bedden en boerenschuren, met al die dolgedraaide vrijages van de schrijver met zichzelf. Ze leveren geen enkel gezichtspunt meer op dat in die vorm nog niet gestalte kreeg.’

In een interview met Remco Heite[4.] licht hij toe wat hij bedoelt met het verwoorden van emoties. ‘Om een gedicht te maken moet je emoties kunnen hanteren. Verplaatsen bijvoorbeeld naar gebeurtenissen die niet direkt met jou te maken hebben, in het verleden, in het heden, waar dan ook, waardoor je ze als het ware via een ander of via iets anders gaat vertalen. Dan ben je er niet zo regelrecht meer bij betrokken, terwijl het wel degelijk een transformatie van jouw emotie kan zijn. En het hangt natuurlijk van die transformatie af of die emotie een zuivere emotie blijft, of hij niet door sentimenten wordt aangevreten of aangetast binnen de vorm die je hanteert. Sentiment is eigenlijk een corruptie van de emotie zou je kunnen zeggen, een produkt van de civilisatie.’ Het gaat Ten Berge vooral om de manier waarop die emoties worden vorm gegeven. Of het naar de poëtische *vorm* ook nog een emotie is. ‘Het staat en valt natuurlijk altijd met de vorm, in laatste instantie.’

Dit is één van de redenen waarom in zijn werk vaak figuren optreden die op het eerste gezicht niets met Ten Berge zelf te maken hebben, maar van wie later blijkt dat ze transformaties zijn van de schrijver. Hij verbergt zich achter zijn verhaalfiguren. De schrijver zelf verdwijnt uit het werk. ‘Het gedicht een zo leeg/mogelijk beeld van de maker’, zoals Ten Berge schrijft in het gedicht ‘Maker en Model’. In *De beren van Churchill* zegt hij over de novelle ‘Notities van Nemo’ die aan het slot van het boek is toegevoegd: ‘Het verhaal over Niemand dat ik je eerder stuurde, bevat reeds alles wat ik over mezelf heb te zeggen, al slaan de feiten natuurlijk weer nergens op. Maar wat doet het er toe of men vandaag Stefan heet en morgen Jan? Wat doen de feiten er toe als er fiktie bestaat?’

De mythe van de verslindende vrouw

In het proza van Ten Berge vervult de vrouw binnen de centrale thematiek een opmerkelijke rol. Het is niet alleen zo dat Ten Berge in zijn thematiek en zijn manier van schrijven beïnvloed wordt door de Eskimokultuur, ook in zijn vrouwbeeld vinden we de sporen terug van de archaïese mythen. Om dit vrouwbeeld goed te kunnen plaatsen is het noodzakelijk dat ik eerst iets vertel over de rol die vrouwen spelen in de mythe.

Wat betreft de arbeid is er een strikte tweedeling: mannen jagen op vissen en rendieren, vrouwen zoeken bessen, kruiden en bewerken de huiden tot bruikbaar materiaal. Afgaand op deze arbeidsdeling is men misschien al te makkelijk geneigd te denken dat de vrouw een ondergeschikte rol speelt in het leven van natuurvolken. De sjamaan echter, een belangrijk figuur in hun kultuur, die in de meeste mythen een man is, schijnt van oorsprong een vrouw te zijn.[5.] '“De vrouw is van nature een sjamaan’, zei een bewoner van Noord-Oost Siberië tegen Bogoras (=Russiese antropoloog). De sjamanin speelde zelfs een vooraanstaande rol in heel Siberië en haar initiatieperiode was ook veel korter dan die van de man. Het is op verschillende gronden aannemelijk dat de vrouwelijke sjamanen er veel eerder waren dan de mannelijke, die immers niet zo iets wonderlijks als een levend wezen konden voortbrengen.’ (De *dood is de jager*) Ook de kleding en het uiterlijk van de sjamaan lijkt te wijzen op de vrouwelijke herkomst: ‘op het schort van de jakoetiese sjamaan zijn twee metalen cirkels genaaid die de borsten symboliseren; de sjamaan draagt zijn haar als een vrouw aan weerskanten van het hoofd en maakt vlechten, behalve tijdens de seance.’ De Mexicanen zijn van oorsprong een matriarchaal volk. De godin Coatlicue van de Azteken is zowel heerseres over leven als over dood. Een soort ‘belle dame sans merci’. (*Poëzie van de Azteken*) Bij de Eskimo's wordt de zee, voor hen één van de belangrijkste bronnen van voedsel, voorgesteld als een vrouw. Afgaand op deze vrouwbeelden zou je kunnen zeggen dat de vrouw in de kultuur van de natuurvolken veel macht heeft, want ze beschikt over leven en dood.

Nu is het niet mijn bedoeling om in dit artikel een genuanceerd beeld te geven van de rol die vrouwen spelen in het alledaagse leven van natuurvolken. Het is de vraag of de mythen daar een goede bron voor vormen. Het gaat mij vooral om die verschijning van de vrouw die we zo vaak in de mythen van alle volken uit het hoge noorden tegenkomen: de verslindende vrouw. In *De dood is de jager* staat een verhaal van de Bella Bella Indianen over de verslindende vrouw. Een jongen probeert zijn drie broers te bevrijden uit de handen van een reuzin, een merkwaardige vrouw die kan groeien en krimpen naar eigen wens en (letterlijk) niet stuk te krijgen is. De mannen weten aan de reuzin te ontkomen met behulp van magiese attributen als een kam, een sparretak, haarolie en een slijpsteen. Elke keer als de reuzin hen op de hielen zit werpt de jongen één van de attributen, bijvoorbeeld de slijpsteen, voor haar voeten. De steen verandert ogenblikkelijk in een groot obstakel, een rots, zodat zij weer een voorsprong op de reuzin kunnen opbouwen. Zo weten de vier veilig thuis te komen.

In de verhalen van Siberiërs en Eskimo's over de verslindende vrouw is het verslinden seksueel geladen. De vrouw verslindt de man met haar vagina (vagina dentata). Zoals al eerder opgemerkt is het eten (of gegeten worden) een halszaak voor natuurvolken. Op de overeenkomst tussen paren en eten is door Lévi-Strauss gewezen. De vagina dentata kan gezien worden als een omkering van de gebruikelijke ‘eetgewoonten’. Normaal zijn het de mannen die eten en de vrouwen die gegeten worden. Behalve dat de rollen nu omgekeerd worden, wordt het eten van boven naar beneden verplaatst. Het eten gebeurt niet met de mond, maar met de vagina. In één van de Eskimoverhalen uit *De raaf in de walvis* wordt een oude vrijgezel smoorverliefd op een jong en beeldschoon meisje. Elke keer als ze naar hem lacht verliest hij het bewustzijn. Ze gaan met elkaar naar bed. De vrijgezel vindt

haar zo mooi ‘dat hij er bijna in bleef’. Dit laatste gebeurt ten slotte letterlijk. De man wordt door de vagina van de vrouw verslonden. ‘En op het moment dat hij haar daadwerkelijk omhelsde, verloor hij nogmaals het bewustzijn. Eerst was het alsof hij tot zijn knieën in haar vagina wegzonk, dan tot zijn middel, dan tot zijn oksels. Zijn rechterarm zakte weg, waarna hij tot zijn kin in haar spleet verzonk. Hij slaakte tenslotte een kreet, daarna was hij helemaal in haar verdwenen.’ De volgende dag kan niemand de oude vrijgezel vinden. Wanneer het beeldschone meisje opstaat en naar buiten gaat om te wateren, ‘pist ze de benen van Nukarpiartekak uit’.

Dat Ten Berge zeer goed op de hoogte is van het beeld van de verslindende vrouw blijkt wel uit het onderzoek dat hij zelf hiernaar heeft verricht.[6.] In dit onderzoek legt hij verband tussen het vrouwbeeld in de archaïese mythen en dat bij enkele

hedendaagse tekenaars en negentiende-eeuwse dichters en schrijvers. Hoewel hun beschrijvingen zich niet beperken tot een rechtstreekse anekdote over een vrouw die een man seksueel verminkt en zelfs ontmant, komt het er wel op neer. In tekeningen van bijvoorbeeld Boris Vallejo en Frank Frazetta zijn de vrouwen zowel oogverblindend mooi als angstaanjagend agressief. Ze worden afgebeeld met attributen die het seksuele gevaar van de vrouw symboliseren. Hun lichamen zijn bedekt met metalen versieringen en ze gaan vergezeld van reptielen of roofdieren, attributen die we ook terugvinden in de zangen over Azteekse godinnen. Ten Berge beschrijft een aantal beelden van Vallejo en Frazetta. ‘Op een aantal schilderingen en kleurplaten (van Vallejo) draagt de vrouw een smalle gordel met een sinister, maskerachtig kopje dat haar schaamstreek bedekt. Er is een bijna naakte vrouw met ronde ijzeren plaatjes op de borsten, staande naast een gevleugelde tijger met open bek en vervaarlijke slagtanden.’ Over *De vrouw met de zeis* van Frazetta schrijft hij: ‘De kijker staat oog in oog met een aanvallende vrouw met woest haar, wapperende mantel, een *rode zeis* boven haar hoofd heffend, een dunnen lange *adder* in haar andere hand en een tweede *reptiel* aan haar voeten.’ Hoewel het volgens Ten Berge hier om een kitscherige vorm van kunst gaat, ‘is het opvallend hoezeer de beschreven afbeeldingen aansluiten op de laatromantische *literaire* schilderingen van genadeloze of fatale vrouwen met sexueel verslindende neigingen in de 19e eeuw’.

Een belangrijk verschil tussen deze moderne (beeld)verhalen en de archaïese mythen ligt in de houding die de man aanneemt tegenover de verslindende vrouw. In de moderne versies beleven de mannen hun seksuele vernedering en vernietiging met wellust. In de archaïese mythen daarentegen zijn de mannen allesbehalve passief. Aangezien bij een natuurvolk de seksualiteit vooral gericht is op het in stand houden van de soort, is de vagina dentata een probleem van de voortplanting en van het allergrootste belang om opgelost te worden. Ook nu gaat het weer om ‘eten of gegeten worden’. In een verhaal van een Zeetsjoektsjen (*Siberiese vertellingen*) lost de man het netelige probleem van de vagina dentata op met een steen, een magies hulpmiddel dat in de archaïese mythen steeds terugkeert als hét middel om de verslindende vrouw te overwinnen. Een man is na een hele dag jagen zo ver van huis afgedwaald dat hij niet meer diezelfde dag nog naar huis kan terugkeren. Door de sporen van ee slee te volgen ontdekt hij een ondergronds huis, waarin een vrouw zeehondevlees aan het koken is. De vrouw heeft een merkwaardig uiterlijk. Aan de ene kant vindt de man haar aantrekkelijk, aan de andere kant vertrouwt hij haar niet helemaal. ‘Ze had slechts één oog dat in haar voorhoofd geplaatst was, terwijl haar mond zeer groot was en helemaal scheef stond. Ze had een struise gestalte en stevige borsten.’ De vrouw wil met hem slapen, maar de man voelt er niet zo veel voor. ‘Hij luisterde aandachtig, omdat hij meende iets te horen. Er klonk iets in haar lichaam dat op knarsetanden van een hond leek.’ Hij weet de vrouw in slaap te krijgen en zoekt vervolgens uit waar dat geknarsetand vandaan komt. ‘Hij keek tussen haar benen en ontdekte daar twee rijen tanden, net als in een wolfsmond.’ Dan bedenkt hij een list om de vrouw te ‘temmen’. Hij gaat naar buiten en komt terug met twee stenen ‘die precies de omvang van het mannelijk lid hadden’. Wanneer de vrouw 's ochtends wakker wordt en weer met hem wil neuken, stemt hij toe. ‘Hij deed een van de stenen tussen zijn benen en stootte hem in haar lichaamsspleet. De steen en de tanden kletterden op elkaar. De laatste maalden zich stuk op de steen. Hij trok hem eruit en zag dat bijna alle tanden zich er in vastgebeten hadden. Toen gebruikte hij de andere steen, die even later het maagdenvlies met de tandwortels mee terugbracht. Vanaf dat ogenblik was haar

vagina gelijk aan die van iedere vrouw.' De overwinning op de vagina dentata brengt zowel de man als de vrouw geluk.

Het 'leeg' raken

Het vrouwbeeld in het werk van Ten Berge vertoont veel overeenkomsten met het hierboven beschreven beeld van de verslindende vrouw uit de archaïese mythen. Dit wil niet zeggen dat het er knarsetandt van de getande vagina's. De vrouw is lang niet altijd rechtstreeks aanwezig in de centrale thematiek van het 'leeg' raken. Een door Ten Berge veelvuldig gebruikte metafoor voor de vrouw is de natuur. Geïnspireerd door de Eskimokultuur koestert hij een romanties verlangen om de in onze kultuur verloren gegane eenheid met de natuur te herstellen. Zijn (bijna altijd mannelijke personages) onderhouden vaak een nauwe band met het hen omringende landschap. Ze zijn er òf op reis ('De autostrade' in *Het meisje met de korte vlechten*) òf voor geologies onderzoek aanwezig (*Matglas*) òf om observaties te verrichten ('De honden' in *Het meisje met de korte vlechten*). In *Notities van Nemo* is de hoofdpersoon zo nauw verbonden met het landschap, dat hij er zelfs in verdwijnt. Hij verliest zijn eigen identiteiten wordt Niemand (Nemo). 'Je verdwijnt in een toestand van schemering. Je wordt niemand die nergens meer blijft. En daar is je plaats.'

Het landschap wordt vaak als een vrouw beschreven en omgekeerd. In 'Personages', een gedichtenreeks die handelt over de ondergang van Tenochtitlán (=Mexicostad), schrijft Ten Berge: 'In regen verwekt op de bergen/en gebaard/is de berg als een vrouw beklommen/door hem die zijn schild als een masker draagt.' En in *Poolsneeuw*: 'het gebergte als een tang opent haar dijen'. In *Matglas* wordt beschreven hoe de tepels van een vrouw vanwege de kou 'omhoog rijzen'. In *De autostrade* verstenen de mensen letterlijk. Ook in de verhalen van Indianen wordt de aarde beschreven als een vrouw. In de poëzie van Azteken vertegenwoordigt de aarde het vrouwelijk beginsel in tegenstelling tot de zon die het mannelijk beginsel representeert.

Het verlangen (en de angst) om op te gaan in de natuur symboliseert het verlangen naar (en de angst voor) de vrouw, hetgeen het beste geïllustreerd wordt in *Notities van Nemo*.

Nemo, een man die reeds in verregaande staat van ontbinding verkeert, probeert op eigen krachten de omgeving van de ziekenbarak, waarin hij verpleegd wordt, te onderzoeken. Het landschap is typies Ten Bergiaans: verlaten, kaal, onherbergzaam, rotsachtig en koud.

Op een van zijn vele verkenningstochten ontdekt Nemo in een kloof van het dal, waarin de ziekenbarak ligt, een gletsjer. Deze blijkt de bron te zijn van vele beekjes, waarvan het water 'helder en ongemeen zuiver was en ijzig koud aanvoelde'. In het water ziet hij vissen heen en weer schieten over de bodem: 'Ik wist dat dit de zalm was die terugzwom naar zijn oorsprong. Om er te paren en daarna te sterven.' De bron, de oorsprong van de beekjes, is voor de zalm de plek om nieuw leven voort te brengen en om dood te gaan. Het één is nauw verbonden met het ander. Hoe deze dubbele betekenis van de bron verbonden moet worden met het vrouwbeeld zal aan het eind van het verhaal duidelijk worden.

In de kloof vloeit het water tot één brede stroom van 'opspattend melkschuim' (dichtbij haar oorsprong is het water niet zo helder meer, immers melkschuim is wit en niet doorzichtig, de symboliese betekenis hiervan zal straks blijken). Dan ontdekt Nemo de gletsjer: 'De onvoorziene doorgang had gehavende wanden die een konglomeraat van gesteenten te zien gaven: puin, graniet, gneis en basalt. (...) Nog niet verbrijzelde pieken staken op onregelmatige afstanden omhoog uit de onmerkbaar voortschuivende massa, die een misleidende vreedzaamheid uitstraalde.'

Dit beeld van de gletsjer en de kloof lijkt op het beeld van de vagina dentata. De kloof, ‘de onvoorziene doorgang’, symboliseert de vagina. ‘De nog niet verbrijzelde pieken’ van het ijs verwijzen naar de tanden. Nemo, die evenals andere personages van Ten Berge op zoek is naar de oorsprong, komt terecht bij de vrouw.

In verband met het bovengenoemde beeld van de gletsjer als het beeld van de verslindende vrouw is het verklaarbaar dat Nemo zich zowel aangetrokken voelt tot de gletsjer als dat hij (doods)angst koestert. Deze tweeslachtigheid is inherent aan de verslindende vrouw. ‘Er moest een geheim zijn. Een ijsgeheim. Maar wat hield dat in? Hoe transparanter het werd des te raadselachtiger deed het zich voor. Het was doorschijnend en ondoorzichtig tegelijk. Het maakte gebruik van krachten die wel gekend maar niet beheerst werden. En wat eens te meer onverklaarbaar leek was de verrukking die de aanblik van het brijzelend landijs in mij wist op te wekken.’ De houding van Nemo tegenover de gletsjer is karakteristiek voor de benadering van de vrouw in het werk van Ten Berge. Enerzijds wil de man haar graag leren kennen, haar naderen. Maar op het moment dat hij dichtbij is, blijkt ze onbereikbaar. ‘Ik besefte twee dingen: het ijsschild was onbereikbaar dichtbij en wie het

gezien had was onherroepelijk veranderd.' Nu wordt ook duidelijk waarom het water eerst zo helder was en later, dichtbij de bron/gletsjer, melkachtig en ondoorzichtig. In het door Ten Berge vaak gebruikte woord 'matglas' wordt deze dualiteit kernachtig verwoord.

(Doods)angst en (doods)verlangen, het zijn allebei twee aspekten van één en dezelfde zaak, hoe tegenstrijdig het ook mag klinken. Ten Berge verlangt naar éénwording met de natuur/de vrouw, wat betekent 'zelfonteigening', 'leeg' raken (trefwoorden in zijn werk), om opnieuw geboren te worden. De uiterste staat van éénwording, van zelfonteigening, is de dood. Iets van jezelf prijs geven in het kontakt met de ander is een beetje doodgaan. Maar in dit kontakt kun je ook jezelf helemaal prijsgeven en je uiteindelijk *verliezen* in de ander. Nemo kan daarom zowel verrukt zijn over de aanblik van het brijzelend landijs als dat hij de vreedzaamheid misleidend vindt. Achter de aanblik van het ijs/de vrouw schuilt de dood.

In de masturbatiescene van Nemo bij de bron wordt het (fysieke en pijnlijke) proces van 'leeg' raken aanschouwelijk verbeeld. Hij trekt zich af in de nabijheid van de bron/gletsjer. Hij neukt als het ware de gletsjer. 'En ik zat diep in de schoot van het oerstroomdal weggedoken.' Door deze daad tracht hij werkelijk en helemaal één te worden met de natuur. Hij geeft zich in en door deze daad volledig prijs.'Ik dacht: dit is zichzelf geweld aandoen. Ik dacht: dit is de ware onteigening, nietig en naakt op de aarde te liggen, de durf te hebben om volledig belachelijk te zijn. Jezelf prijsgeven aan slijk en mos en water. (...) Ik dacht: ik moet vol zijn van de aarde om zo tot de leegte te geraken.' Hier wordt het 'vol' worden van de aarde, hetgeen verwijst naar het 'vol' worden van de vrouw, verbonden met de centrale thematiek bij Ten Berge: het 'leeg' raken. Nemo raakt letterlijk leeg wanneer hij klaar komt, waarbij tevens een beetje doodgaat, want met zijn zaad komt er ook bloed naar buiten. 'Het was alsof ik inwendig leegbloedde en van keel tot kont een rauwe wond was.' Het 'vol' worden van de vrouw en het 'leeg' raken van zichzelf is een noodzakelijke voorwaarde om opnieuw geboren te worden. Hoewel aan het eind van het verhaal de suggestie gewekt wordt dat Nemo zelfmoord pleegt, kan het sterven ook gezien worden als een reis naar een nieuwe wereld, weg van deze onbewoonbaar geworden wereld. 'Dan - in de tweede, de derde, de honderdste nacht - rijd ik weg van mijn uitgewoond lichaam, weg van een wereld die inbewoonbaar was, rijd ik langs rotsbarrikade en landingsbaan naar de oever van de fjord. Tierrafirme verlatend (...) wachtend op de reiziger die in pelzen gehuld en met leeftocht omringd door de nevelslierten van de nacht naar een dag zonder einde zal drijven-'

Nu is het ook verklaarbaar waarom Nemo op zoek gaat naar de bron en waarom hij zich juist in de nabijheid daarvan aftrekt. De bron, de plek waar de zalm paart en doodgaat, symboliseert (nieuw) leven en dood. Deze dubbele betekenis verwijst naar de dubbele betekenis van de vrouw bij Ten Berge. Een betekenis die ontleend is aan de verslindende vrouw.

Vrouw, leven en dood

In het proces van 'leeg' raken kan de man bij Ten Berge niet om de vrouw heen. In *De autostrade* wordt dit proces van 'leeg' raken beschreven als een reis uit het gebergte naar het plaatsje Feldgrau dat gelegen is in een dal. De reis is een afdaling naar de oorsprong. 'Als een bezetene had hij gereden om zo snel hij kon de banden met het achterland te verbreken. Het was alsof hij zichzelf van hoogten had verdreven

waar de kans op hervinden van zijn oorsprong het meest nabij was geweest.' Om zijn oorsprong echter te kunnen vinden moet hij eerst 'genadeloos tuimelen in kloven en diepten die men zichzelf had bereid'. Hij moet om zichzelf terug te vinden eerst 'tot op het bot ontkleed en leeggeschud' worden. De reis, de afdaling in het landschap, kan gelezen worden als een seksuele afdaling, als een poging de vrouw binnen te dringen. De weg wordt steeds smaller, het onkruid (=natuur, de vrouw) voert een strijd met de stenen van het wegdek (=kultuur), totdat 'de ruimte een eindweegs naar beneden' openbreekt. Dan bevindt hij zich in de nabijheid van de rivier waaraan het plaatsje F. ligt. Maar het uitzicht op de rivier wordt hem ontnomen door mistflarden. Bovendien houdt de motor van zijn auto ermee op. Zo dichtbij de oorsprong/de vrouw en toch zo ver weg.

Onderweg wordt de hoofd persoon gekonfronteerd met een vrouw die de dood symboliseert. In een wegrestaurant ontmoet hij een vrouw die hij Sneeuwwitje noemt. Door deze naam wordt de vrouw onmiddellijk met koude en dood (als uiterste verkilling) geassocieerd. De vernietigende kracht die zij bezit wordt ook in haar uiterlijk verbeeld: 'Met geschonden veren stond zij voor hem, hoog en wankel op haar slanke rechte benen, een roofvogel die zich tevergeefs tegen de dunne wanden van haar glazen huis had gestort.' Het is het beeld van een roofvogel, een typies beeld van de verslindende vrouw, dat hier beschreven wordt. In overeenstemming met dit beeld is ook de sfeer in het restaurant: het is er kil en verlaten. In de vitrines van de toonbank liggen vleessoorten uitgestald die niet echt van vlees zijn gemaakt, maar van hout. Zoals ook de gebeurtenissen en de mensen in het restaurant niet echt lijken te zijn.

De vrouw neemt de man mee in een wilde dans, waaruit zij hem niet meer wil loslaten. Hij wordt bijna door haar knellende omhelzing vernietigd. Hij haat deze vrouw, die 'hem wilde beheksen om hem daarna van stem en taal te beroven'. Anderzijds heeft hij haar ook lief. Het is weer diezelfde tweeslachtigheid die zo kenmerkend is voor de mannelijke personages bij Ten Berge. 'De vrouw die er was en niet was, die breekbaar en hard, zachtaardig en wreed was, die bang werd en hem angst aanjoeg, die hij vernietigde en door wie hij in omhelzingen vernietigd werd; die haar oneindig zachte en warme adem in hem bracht en hem meedogenloos leeg zoog tot zij hem als nutteloos omhulsel, als een gerafeld, omkruld vlies op haar stotende adem van zich af blies.' Een tweeslachtigheid die veroorzaakt wordt door de vrouw zelf, die zowel leven (ze brengt haar adem in hem) als dood (ze zuigt hem leeg) betekent. De onwerkelijkheid van de gebeurtenissen worden nog eens benadrukt als zij plotseling onvindbaar is. De mensen in de keuken van het restaurant verstenen langzamerhand. 'Als enige bewoog hij in het wassenbeeldentableau.' Wanneer hij zijn hand op de buik van een vrouw legt voelt hij de klamme kou (van de dood) door hem heen trekken. Sneeuwwitje laat een spoor van vernietiging achter zich.

In het verhaal 'Het meisje met de korte vlechten' (uit de gelijknamige bundel) wordt het 'leeg' raken verbeeld als een reis terug in de tijd. Straszek, een intellektueel, reist naar Warschau. Niet zonder bepaalde reden, want hij is op zoek naar de oorsprong, de oorsprong van zijn angst. De angst wordt gesymboliseerd in zijn fysieke en geestelijke konstipatie (hij heeft ijs onder zjn hersenpan zitten). De reis moet hem in alle opzichten weer aktiveren; hij moet bevrijd (leeg) raken van zijn konstipatie, dat wil zeggen van zijn angst. Ook nu weer voert de reis de man via de vrouw naar de dood en tegelijk naar een nieuw leven.

Straszeks gevoelens en ervaringen bewegen zich, als een kreeft, achterwaarts, terug in de tijd. Vandaar zijn angst voor zigeunervrouwen die hem de toekomst willen voorspellen. Met de toekomst heeft hij niets op. Daarentegen voelt hij zich prima bij Marysia, het meisje met de korte vlechten (de sjamaan draagt ook vlechten, de overeenkomst in uiterlijk lijkt mij niet toevallig gezien de funktie die Marysia in het verhaal vervult). Zij vormt voor Straszek de schakel met het verleden, de

oorsprong van zijn angst: de Tweede Wereldoorlog. In Warschau heeft hij Marysia toevallig leren kennen op een terrasje. Ze zijn vreemden voor elkaar. Langzaam dringt het tot Straszek door dat hij haar ergens van kent. De herkenning, waartoe Marysia de katalysator is, wordt pas volledig als het ijs onder zijn hersenpan (de angst voor het verleden) ontdooid is. Dan breekt het verleden volledig door: 'Toen ik de omtrekken van haar gezicht naast mij zag en wij sprakeloos in het warm overspelig bed dicht opeen lagen, verkleinden zich plotseling haar neus en mond en kromp zij ineen tot het meisje dat zij geweest was, dat ik gekend had en mij met grote ogen aanstaarde toen het onder mij lag en ik haar met mijn lichaam beschermde, terwijl om ons heen de stad in brand werd geschoten.' Marysia voert hem terug naar het verleden, naar dood en verderf, maar ook naar een nieuw leven, bevrijd van angst. Straszek voelt zich na deze gebeurtenissen weer bijna helemaal normaal. Met Marysia daarentegen gaat het niet zo goed. De rollen worden nu omgekeerd. Straszeks bevrijding gaat ten koste van de vrouw.

Hoe voor Ten Berge de vrouw leven en dood in zich verenigt, wordt misschien het meest duidelijk uit het volgende, afschu-

welijke beeld uit het verhaal 'De honden.' Een natuurverschijnsel wordt beschreven met het beeld vaneen vrouw die de dood *baart*. 'Zingend ontzet keek ik omhoog; ik zag de donkergrijze landkaart van de hemel en het groeiende zwarte vrouwelichaam dat *in pijnen gekromd* in de ruimte hing. Het doorschijnende blauwe *vlies* om de streek werd *doorbroken*. Er waren rokende fabrieken aan de kim, een stad in vlammen, een stoet van kreupelen die brandend als een fakkel door de heuvels *schokte.'* (kursivering van mij A.J.) Hierna regent het korrels, die zwarte bessen blijken te zijn en voedsel (leven) voor de hoofdpersoon oplevert.

In *Matglas* vinden drie vrouwen de dood. Alle drie hebben ze gemeen dat de hoofdpersoon Stefan zich hieraan schuldig voelt of het zelfs is.

De eerste vrouw die doodgaat is Mila, een journaliste die meereist met een ekspeditie naar de Zuidpool, waarvan Stefan ook deel uitmaakt. Samen met Marston, van beroep fotograaf, en Stefan wordt zij tijdens een wandeling overvallen door een sneeuwstorm. Zij moet alleen terugkeren, want Marston en Stefan besluiten een andere route terug te nemen. Op weg naar de barak stort ze in een ijsravijn. Later wordt ze dood door Stefan aangetroffen. Hij voelt zich schuldig aan haar dood.

De tweede vrouw vindt de dood tijdens een (denkbeeldige?) autotocht met de hoofdpersoon door een verlaten, winters landschap (deze twee vrouwen gaan niet zonder reden dood in een koud landschap; kou en de kleur wit verwijzen naar de dood, naar de vernietigende kracht van de vrouwelijke seksualiteit). Het weer wordt bar en boos, in de auto wordt het steeds kouder. De auto gaat langzaam rijden, de vrouw wordt steed houteriger in haar bewegingen. Wanneer de auto uiteindelijk stopt, is de vrouw (schijn)dood. 'Haar neus en lippen, het voorhoofd (...) waren die van een geverfde houten pop, onaangetast sedert de middeleeuwen en tot masker van schoonheid verbleekt.' De man vindt de dood mooi, hij wordt erdoor aangetrokken. 'Het was een open, van alles bevrijd kijken', zegt hij van Mila's dode gezicht. Door de aanblik van de tweede vrouw wordt hij zo aangetrokken dat hij haar verkracht en in stukken snijdt. Na de verkrachting ligt hij 'leeg en stil' op de 'witte geliefde'. De vrouw heeft hem met haar seksuele aantrekkingskracht uitgeblust en 'leeg'gezogen. Bijna had hij zich helemaal in de vrouw verloren, maar uiteindelijk heeft hij háár vernietigd om zelf in leven te blijven. Het proces van 'leeg' raken is duidelijk niet van gevaar ontbloot. In *Matglas* blijft de man niet passief onder dit gevaar. Het is voor hem, evenals voor de man in de archaïese mythe, een kwestie van leven en dood, van eten of gegeten worden. Of zoals de hoofdpersoon uit het verhaal 'De honden' zegt: 'Wie mee eet is geen vijand'. Zolang hij met de voor hem gevaarlijke honden mee eet van de zwarte bessen zullen ze hem niet opeten.

De derde vrouw die doodgaat, onder voor Stefan verdachte omstandigheden, is Olga. Vlak voor haar dood heeft hij nog kaart met haar gespeeld. Het kaartspel, een spel op leven en dood, is een terugkerend motief in het werk van Ten Berge (zie met name de dichtbundel *Va-Banque*). Olga doet Stefan denken aan de hartenvrouw uit het kaartspel. Daar lijkt ze sprekend op. De hartenvrouw noemt hij een 'eerlijke, toegewijde en gevoelsvolle minnares'. Maar achter de overheersende harteigenschappen merkt hij ook de lichte aksenten van de schoppenvrouw op. De schoppenvrouw kenmerkt zich in tegenstelling tot de hartenvrouw door haar 'furieuze valsheid of sluw intrigantendom'. Olga blijkt, zoals veel vrouwelijke personages bij Ten Berge, het prototype van de verslindende vrouw te zijn: mooi van buiten, maar levensgevaarlijk. Geen wonder dat Stefan bang is om kaart met haar te spelen, want de inzet is leven of dood.

Olga wordt niet alleen met de dood geassocieerd, maar ook met seksualiteit wanneer zij Stefan namelijk doet denken aan de mythe van de vuurdril. In deze

mythe vraagt een man aan een vrouw of ze weet hoe ze met de vuurdril vuur kan maken. Omdat ze het niet weet, vertelt hij het haar. ‘Boor net zolang totdat je een hoop van dit fijne stof hebt verzameld. Neem er iets van en eet het op. Nadat de vrouw dit gedaan had, werd ze zwanger. Ze baarde een kind dat Zoon van de Vuurdril genoemd werd.’ Zo wordt in de persoon van Olga dood en seksualiteit met elkaar verbonden. In de mythe zit een tweetal motieven die Ten Berge ook gebruikt in zijn werk, namelijk eten-paren en het binnendringen van de aarde als seksuele daad.

Het kaartspel loopt voor Stefan danig uit de hand. Op het eind trekt hij schoppenaas, ondubbelzinnig het teken van een alles vernietigende vrouwelijke seksualiteit: ‘de bekervormige steel die geplant stond in de holte van de brede heupen met een spits toelopende schoot. Onmiskenbaar het teken van de dood’. Het enige dat hij nog kan doen om het (doods)gevaar af te wenden is Olga vernietigen, verkrachten.

De overeenkomst tussen deze dood en de dood van de tweede vrouw verwijst naar een aspekt van de angst voor de vrouw die tot nu toe nog niet belicht is: de angst om sprakeloos te worden. Stafan vindt Olga ‘met in haar hals (...) de sporen van een ruw verwijderd kettinkje zichtbaar’. De tweede vrouw droeg ook een kettinkje dat de man ruw afrukte en diepe wonden in haar hals achterliet. Deze vormen van moord vertonen veel overeenkomsten met de veenmoorden uit *De witte sjamaan*.[7.] De reden van de mannelijke personages van Ten Berge om het op de hals van hun slachtoffer te hebben gemunt (de plek waar het spraakorgaan zetelt), is hun angst om van stem en taal te worden beroofd. We zien die angst in de konfrontatie tussen Sneeuwwitje en de hoofdpersoon in *De autostrade*. En wanneer hij arriveert bij de rivier/de vrouw wordt hij overweldigd door sprakeloosheid. ‘De soldaat maakte een gebaar alsof hij nog iets wilde zeggen, maar hij scheen te begrijpen dat het spreken hier door de sprakeloosheid van de reiziger was afgetroefd en opgeheven.’ In *Het meisje met de korte vlechten* ligt Straszek sprakeloos in de armen van Marysia als het verleden in hem doorbreekt. Nemo is op een bepaald moment zover achteruit gegaan dat hij niet meer kan spreken. ‘Mijn tong ligt als een vlezig dood ding in de mond. Een gewaarwording die mij zogezegd sprakeloos achterlaat.’ Om de dood die er onherroepelijk aankomt nog even uit te stellen besluit hij over te gaan tot ‘schrijvend waarnemen’. Terwijl hij zelf ‘gegeten’ wordt, ‘vreet’ hij aan de woorden, in een poging uit de verschrikking te breken. Na de masturbatiescène bij de gletsjer raakt hij steeds vaker de greep op de woorden kwijt. De woorden worden steeds abstrakter en verliezen hun ‘mondigheid’. Nemo is doodsbenauwd dat zijn keel zal dichtgroeien. ‘Ik kan niet meer slikken, in- en uitgangen worden vergrendeld.’ (Bij de Eskimo's spelen de in- en uitgangen juist zo'n belangrijke rol in hun lichamelijke produktiviteit, ook in het spreken, want Elik heeft het in *Notities van Nemo* over ‘de welbespraakte anus’.)

Zoals voor de mannelijke personages bij Ten Berge de vrouw een kwestie van leven en dood is, zo is de literatuur voor de schrijver een ‘hals’zaak. Hij is (achter zijn personages) verdwenen uit zijn werk. Als subjekt is hij afwezig, dood. En om met de woorden van Nemo te besluiten: ‘het gaat er maar om of ik mezelf en die ander bij elkaar weet te houden’.

vervolg op pagina 76

Eindnoten:

1. De bewoners van het hoge Noorden zijn vissers en jagers en daarom afhankelijk van wat het seizoen hun aan voedsel biedt. Hoewel ze geen echte nomaden zijn, ze hebben vaste winterverblijven, trekken ze met de voedselstroom mee. Het is verbazingwekkend te zien hoe goed zij zich aan de barre weersomstandigheden hebben kunnen aanpassen. Toch betekent dit niet dat zij geen honger kenden. Integendeel. Hele stammen zijn met uitroeiing bedreigd door hongersnood. De voortdurende zorg voor het eten neemt een belangrijke plaats in de mythen van deze mensen in. Zo zijn er bijvoorbeeld mythen over grote schranspartijen van Raaf, anderzijds over kannibalisme, waarop een taboe heerst. Zie de drie boeken met mythen die Ten Berge heeft samengesteld: *De dood is de jager* (Indianen uit Noord-West Amerika), *De raaf in de walvis* (Eskimo's) en *Siberiese vertellingen* (Siberiërs)
2. Een sjamaan is iemand die met behulp van (hulp)geesten in ekstase kan raken en zo de beschikking krijgt over bovennatuurlijke krachten. De funktie van de sjamaan is vaak genezer van zieken, het leiden van de jacht of hierbij adviseren en de loop van bepaalde gebeurtenissen beïnvloeden. Sjamanisme is niet iets dat iedereen komt aanwaaien. Het is een techniek die geleerd moet worden. Het leerproces heeft soms veel weg van een ziekteproces. De sjamaan kan pas anderen genezen als hij eerst zichzelf heeft genezen. Bovendien moet hij allerlei vaardigheden leren die hij later nodig heeft: zingen, dansen, trommelen, ‘goochelen’ en ‘buikspreken’. Dit laatste is nodig als hij tijdens een seance en in trance allerlei stemmen van geesten moet laten spreken.
3. De schepping van de wereld is een voorbeeld van een lichamelijke produktiviteit. De mythen uit het hoge noorden vertonen op dit punt veel overeenkomsten: de geslachtsdelen zijn de produktiemiddelen en de uitwerpselen de grondstof. In het scheppingsverhaal van de Zeetsjoektsjen (*Siberiese vertellingen)* schept Raaf, in alle mythen het Opperwezen, de wereld door zich boven het water te ontlasten. ‘Alle uitwerpselen vielen in het water waar ze snel aangroeiden en land werden.’ Overal waar hij urineert, ontstaan rivieren en meren.
4. In: H.C. ten Berge, *Levenstekens & Doodssinjalen*, Amsterdam 1980
5. In *De beren van Churchill* wordt een voorbeeld gegeven van een sjamanin in het verhaal ‘Pibloktoq’ (=arktiese hysterie)
6. H.C. ten Berge, *De mannenschrik*. Over het motief van de verslindende vrouw in de mythiese verbeelding. BZZLLETIN nr. 92, jrg. 10
7. het meisje van Windeby - zij met de blinddoek/gewurgd in het veen en gelooid/als een runderhuid tussen eikeschors; de rosse venus van Yde, vol lijkvet/de man van Grauballe - in schrik/gevangen, met geschonden strot,/van leven ontdaan/als een tekst van betekenis' uit het gedicht ‘De andere slaap’

Tom Baudoin
Ondergrondse waarnemingen
Over 'De Metro van Magnus' van Joke van Leeuwen

1

> De uitschakeling van de morele persoonlijkheid in de jeugdboekenauteur maakt enorme krachten vrij voor het eigenlijke genie van de opvoeding: de waarneming.

Deze parafrase van een stelling van Walter Benjamin[1.] is betekenisvol voor een mogelijke zienswijze op jeugdliteratuur. Deze verzet zich tegen een intentie die het schrijven van jeugdliteratuur veelvuldig bepaalt en die hierin bestaat, dat aan jeugdliteratuur primair een instrumentele functie in het opvoedingsproces wordt toegekend. Jeugdliteratuur opvatten als een hulpmiddel in een bepaalde pedagogische strategie - hoe sympathiek die op zichzelf ook mag lijken - gaat echter altijd gepaard met een *reductie van de kinderlijke werkelijkheid* tot een 'pedagogisch milieu' waaruit het kinderlijke gedrag en denken allereerst wordt beschreven voorzover het stuurbaar en doelgericht is. Tegelijk wordt zo ook *een beperkt begrip van literatuur* gehanteerd en wel in deze zin, dat wordt verondersteld dat het literaire en het pedagogische handelen per definitie harmonisch samengaan. Zodoende worden de produktieve mogelijkheden van literatuur tot distantie van de werkelijkheid, met name ook van de pedagogisch gedefinieerde werkelijkheid, in dit harmoniemodel verdonkeremaand. Juist in deze dubbele reductie ligt m.i. een belangrijke oorzaak van de relatief-lage waardering voor jeugdliteratuur.

Hiertegenover probeer ik een opvatting van jeugdliteratuur te ontwikkelen waarin literatuur, die is bestemd voor kinderen en jongeren, zich noodzakelijkerwijs oriënteert aan de totale kinderlijke werkelijkheid, dus niet alleen aan het intentionele pedagogische handelen van opvoeders en instituties, maar ook aan 'ongerichte invloeden' die de kinderlijke socialisatie bepalen (de media, de subcultuur van leeftijgenoten e.a.). Essentieel voor deze opvatting is te onderkennen dat kinderen niet slechts object zijn in hun ontwikkelingsproces, maar dat ze ook zelf, als subject, actief hun eigen socialisatieproces realiseren. Kinderen onderscheiden zich van volwassenen doordat zij, als individu, een diepgaand socialisatieproces doormaken en doordat zij, als generatie, voorwerp zijn van (steeds veranderende) sociale definities. Hieraan ontlenen kinderen hun bijzondere sociale status. En het is juist deze bijzondere status die leidt tot een omgaan met de werkelijkheid die aanzienlijk verschilt van de 'gebruikelijke', volwassen interactie met de werkelijkheid.

In deze, betrekkelijk zelfstandige, kinderlijke status liggen m.i. de kansen voor een voor kinderen en jongeren bestemde literatuur. Literaire fictie, of ze nu voor volwassenen of voor kinderen is geschreven, is esthetische communicatie over bepaalde werkelijkheidsthema's. Jeugdliteratuur is echter in zoverre als een variant of als een zelfstandig genre binnen de gehele literatuur te beschouwen, dat ze niet alleen op esthetische wijze de werkelijkheid verbeeldt, maar dit juist op kinderlijke wijze doet, vanuit een kinderlijk perspectief.[2.] Literatuur met kinderlijk perspectief becommentarieert de werkelijkheid vanuit het gezichtspunt dat de sociale status van de kindsheid biedt. Niet de fictionele voorstelling van de normatieve volwassenenrealiteit en de uitgestippelde wegen daarnaartoe zijn voor dit genre interessant (ofschoon helaas wel kenmerkend), maar allereerst de literaire vormgeving van de kinderlijke ervaringen met de realiteit, het kinderlijke denken

daarover en de kinderlijke handelingsalternatieven. Deze literaire mogelijkheid maakt het jeugdliteraire genre tot een specifieke vorm van esthetische communicatie waarin ervaringen worden verwoord van een, ook in de herinnering van de volwassenen zelf, al te onmondige generatie.

Zulk een opvatting van jeugdliteratuur als literatuur met kinderlijk perspectief maakt dat aan het schrijven voor kinderen door volwassenen bijzondere eisen moeten worden gesteld. Een auteur moet in staat zijn tot een onbevangen waarneming van het kinderlijke en bovendien het talent hebben zich in te leven in de kinderlijke positie, zonder evenwel zichzelf, als volwassene, buiten spel te zetten. Het specifieke probleem van het schrijven voor kinderen bestaat in het vinden van *een gemeenschappelijk communicatief niveau*. Het scheppen van een communicatief niveau waarop gelijkwaardigheid en wederkerigheid tussen auteur en lezer worden nagestreefd is hierom zo moeilijk, omdat aan de ene kant het gevaar bestaat dat de auteur te weinig distantie neemt van zijn gevormde en in zekere zin bevooroordeelde volwassenheid - en daardoor vervalt in belering - en omdat aan de andere kant de auteur riskeert zijn eigen volwassenheid te verdoezelen - en daardoor vervalt in een ongeloofwaardige en irreële kinderwereld. Naar mijn mening is Joke van Leeuwen, vooral in haar boek *De metro van Magnus*, er op voorbeeldige wijze in geslaagd om, met vermijding van deze gevaren, te komen tot literatuur waarin dit ‘gemeenschappelijk niveau’ wordt gerealiseerd en het kinderlijke perspectief tot zijn recht komt.

2

De drie boeken die Joke van Leeuwen tot nu toe heeft gepubliceerd, stemmen hierin overeen, dat de verhaalruimte de vertelde gebeurtenissen structureert. In *De Appelmoesstraat is anders* is het een straat waarin vijf dezelfde saaie huizen op speelse wijze van aanzien worden veranderd, precies naar de bijzondere wensen van de bewoners. In *Een huis met zeven kamers* wordt de verhaalruimte bepaald door een huis waarvan ons kamer na kamer wordt getoond. Achter elke kamerdeur schuilt een bepaalde geschiedenis, een belevenis, iets wonderlijks of zomaar iets leuks. In *De metro van Magnus* is het een metro met acht stations die de hoofdpersoon in evenzoveel bizarre situaties doen terechtkomen. Reeds uit de boektitels blijkt dat het niet om reëel bestaande plaatsen gaat (de naamgeving ‘Appelmoesstraat’, het onbepaalde lidwoord voor ‘huis’ en de bijstelling ‘van Magnus’), het zijn gefantaseerde plaatsen met de functie een overzichtelijke literaire speelruimte te creëren waarin bepaalde zienswijzen en gedragingen kunnen worden gedemonstreerd. Deze figuur is niet ongewoon in de jeugdliteratuur, denk bijvoorbeeld aan *De Kroondieven* van F.K. Waechter.

Een tweede overeenkomst tussen de drie boeken van Joke van Leeuwen is de grote rijkdom aan illustraties die meer dan alleen versiering of verduidelijking zijn; ze bezitten wezenlijke verhaalmomenten die in de tekst ontbreken. Opvallend daarbij - maar dit onderwerp verdient een aparte bespreking - zijn haar experimenten om teksten en illustraties ook *zichtbaar* met elkaar te integreren. *Een huis met zeven kamers* biedt hier boeiende aanzetten, bijvoorbeeld een in spiegelbeeld geschreven tekstje op een spiegel of een versje dat handelt over vliegen die over de tekst heenkruipen en dat dus goeddeels onleesbaar is. Het streven naar een samengaan van tekst en beeld vraagt dan ook om een andere leeswijze: beide verdienen een even grote aandacht bij de betekenisinterpretatie.

Tussen de drie boeken bestaan ook structurele verschillen. Zo is *De Appelmoesstraat is anders* opgebouwd rond één verhaalmotief (de fantasierijke verandering van een straat), terwijl *Een huis met zeven kamers* en *De metro van Magnus* er elk een groot aantal bezitten. *De metro van Magnus* verschilt weer hierin

van *Een huis met zeven kamers*, dat de verschillende verhaalmotieven veel meer een eenheid vormen. Dat is natuurlijk ook te danken aan het feit dat er maar één hoofdpersoon optreedt, al is, zoals we zullen zien, het eigenlijk niet eens zozeer Magnus die voor de samenhang verantwoordelijk is, alswel het kinderlijke blikveld dat hij representeert.

Globaal laat *De metro van Magnus* zich als volgt samenvatten. Magnus, een jongen van een jaar of negen, is verzot op metro's. Hij bedenkt zelf een metrolijn met acht stations. Vervolgens belandt hij werkelijk in zijn metro en op elk station beleeft hij wat. Aan het einde van de dag arriveert hij bij het laatste station, het bejaardenhuis waar zijn oma woont. Daar neemt hij telefonisch contact op met zijn inmiddels ongerust geworden ouders.

Voor de analyse en interpretatie van dit verhaal is het het eenvoudigst de lezer dezes uit te nodigen Magnus op zijn reis langs de achtereenvolgende stations te volgen. Het boek begint met een *inleiding* op het eigenlijke verhaal, waarin ons Magnus wordt voorgesteld. De wijze waarop de hoofdpersoon wordt geïntroduceerd is bijzonder. Eerst krijgen we vier ‘pasfoto's’ te zien, waarvan de eerste de bijzondere eigenschap heeft een tweezijdig beeld van Magnus te geven, zijn achterhoofd op pagina drie en zijn aangezicht op pagina vier. De enige verdere informatie over de hoofdpersoon is de aardige verklaring waarom Magnus Magnus heet. Deze laat zich aflezen uit de prent van een bladerrijke stamboom waaruit blijkt dat Magnus naar zijn opa is genoemd en deze naar zijn grootvader en die... enzovoorts, steeds een generatie overslaand. Eenzelfde systematiek is generaties lang volgehouden met de naam Mendelt, de naam van Magnus' vaderen van diens opa, van wie de grootvader eveneens Mendelt heette enzovoort. Ook de verdere vertakkingen van de stamboom worden gekenmerkt door een merkwaardige regelmaat: zo hebben opeenvolgende generaties van (verre) familieleden allitererende namen of namen met eindrijm of steeds opnieuw dezelfde naam. Bij de prent wordt de volgende uitleg van het begrip stamboom gegeven: ‘Dat is een papier waar de namen op staan van zijn vader en moeder en van de vader en moeder van zijn vader en de vader en moeder van zijn moeder en van de vader en moeder van de vader van zijn vaderen de vaderen moeder van de moeder van zijn vader en de vader en moeder van de vader van zijn moeder en de vader en moeder van de moeder van zijn moeder en zo maar door.’

De reden om wat uitvoerig bij de inleiding stil te staan is om aan te geven dat de schrijfster daarin niet alleen de hoofdpersoon voorstelt, maar tegelijk ‘regie-aanwijzingen’ geeft voor de receptie van haar boek. De pasfoto's en vooral de stamboom zijn een op humoristische wijze gepresenteerd appèl aan de lezer om aandachtig te kijken. De verbale uitleg van het begrip stamboom is veel meer dan een verklaring een spel met taal dat vraagt om actief te lezen.

Eerste station
Station hier

‘Bijzondere dingen gebeuren vooral op zaterdag.’ Zaterdagochtend: Magnus' ouders moeten nog ‘een beetje uit de kreuk komen’. Magnus poogt de plattegrond van de Parijse metro na te tekenen. Als dat niet lukt, verzint hij zelf maar een metro-plattegrond. Hij bedenkt namen voor de stations, tussenbeide helpen zijn ouders mee.

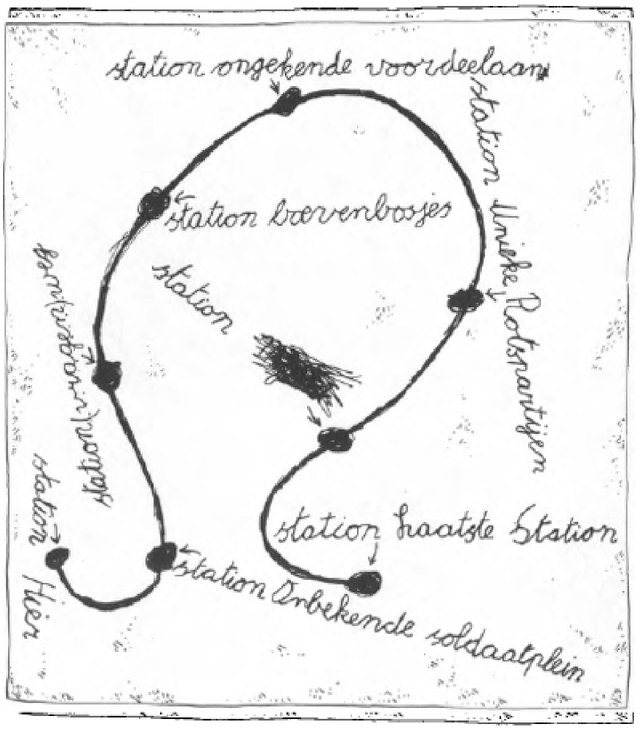
Het eerste station noemt hij *Hier*, ‘want je moet ergens beginnen’. De naam van het tweede station ontleent Magnus aan een groot plein in de buurt: *Het onbekende soldaatplein*. Het derde station wil hij vernoemen naar ‘een brede weg’, waarvan hem echter de naam niet te binnen schiet; hij zal het straks vragen en noteert: *Station (vragen)weg*. Voor het vierde station neemt Magnus een suggestie van zijn vader over: *Station boevenbosjes*. Intussen zitten Magnus' ouders te bladeren in reisfolders.

Ze zijn nog maar half uitgeslapen en willen eigenlijk liever niet door Magnus gestoord worden. Af en toe leest zijn vader hardop uit de folders voor. De half verstane en half begrepen reclameslogan ‘ongekende voordeelaanbiedingen’ inspireert Magnus tot *Station ongekende voordeelaan*. De slogan *unieke rotspartijen* wordt de naam van het daaropvolgende station, want ‘dat klinkt mooi’. Een poging om nu helemaal zelf een naam te bedenken mislukt: door het veranderen en krassen ontstaat er een vlek op de tekening; dat wordt *Station onleesbaar*. Het achtste en laatste station wordt toepasselijk *Station laatste station* gedoopt.

De tekening van de plattegrond is nu klaar. Magnus wil hem graag ophangen, maar er is geen plakband in huis, ook niet in ‘het doosje met de kleine dingetjes’. Hij mag het van zijn moeder gaan kopen. Buiten, ‘in een muur’, is een deurtje dat langzaam open gaat. Er komt een jongen in uniform tevoorschijn die vraagt: ‘Kom je nog eens een keertje?’. Het deurtje blijkt de toegang tot *Station hier* te zijn, de jongen de kaartjescontroleur van de metro. Nu kan de reis beginnen.

Het bijzondere van dit eerste hoofdstuk is de wijze waarop Joke van Leeuwen gestalte heeft gegeven aan de kinderlijke fantasie en de wijze waarop zij de werkelijkheid naadloos in fantasie laat overlopen. De beginsituatie is gespleten: daar zijn enerzijds de ouders die soezerig in reisfolders bladeren. De afbeeldingen van vakantie-oorden daarin zijn door de schrijfster weergegeven in een stijl die aan de triviale beeldroman is ontleend. Anderzijds is daar de zoon die een plattegrond van de metro tekent, welke door Joke van Leeuwen in een kinderlijke stijl is weergegeven. Het contrast tussen beide stijlen is niet toevallig. Ouders en kind vormen twee werelden, in de ene wordt gedroomd van verre vakantiebestemmingen, in de andere gefantaseerd over een metro. Het verschil is dat de ouders fantaseren over iets dat al bestaat, terwijl Magnus *iets nieuws* verzint. De wijze waarop Magnus zijn fantasie gebruikt lijkt authentiek: hij verzint niet willekeurig wat namen voor de stations, maar hij ontleent ze aan zijn direkte werkelijkheid of preciezer: aan zijn (mis?-) interpretatie van de werkelijkheid. Dit opnieuw in contrast met zijn zijn ouders die verscheidene, volstrekt willekeurige namen suggereren: onuitsprekelijke Russische namen, ‘Station Beukenbosjes’ en ‘Station Boevenbosjes’. Hoe gescheiden beide werelden zijn blijkt ook uit de spaarzame gesprekken waarin Magnus een beroep doet op zijn ouders, maar eigenlijk steeds wordt afgewimpeld. Uit deze ochtendscène is het verschil af te lezen tussen de kinderlijke fantasie en de fantasie van volwassenen. Bij Magnus vormen fantasie en realiteit nog een eenheid (dit zal ook blijken tijdens zijn reis), terwijl bijzijn ouders de fantasie van de werkelijkheid losstaat en bovendien ten dele is bezet door het aanbod van de cultuurindustrie.

De situatie zelf is echter realistisch en dit realisme wordt met name benadrukt door ‘het doosje met de kleine dingetjes’ waarin Magnus een rolletje plakband hoopt te vinden. Er bevinden zich alleen triviale zaken in als spelden, naalden, een touwtje, een postzegel, ‘een flesje stinkspul’ (‘Super Sting’ staat er op het etiket) en ‘een raar dingetje’. Dit doosje vormt de markering tussen werkelijkheid en fantasie en het heeft zijn pendant in het laatste hoofdstuk waarin een koektrommel met een dergelijke triviale inhoud aan snoepjes en koekjes de overgang vormt van de gefantaseerde naar de werkelijke situatie.



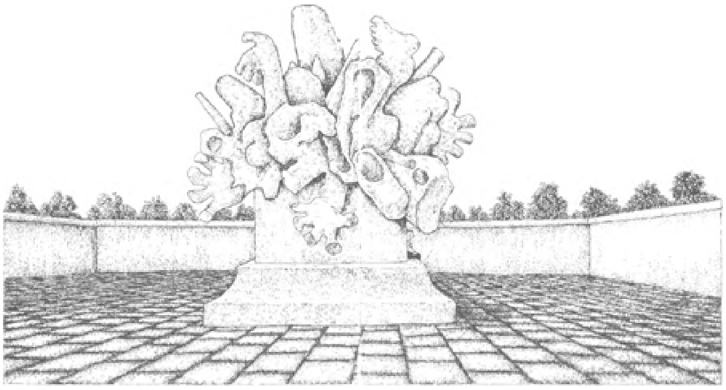
De omschakeling van realiteit naar fantasie wordt bepaald door Magnus' waarneming. Op zijn vraag of er plakband in huis is, zegt zijn moeder: '*Kijk* maar in het doosje met de kleine

dingetjes' (curs. T.B.). Even later loopt Magnus de straat op om plakband te kopen. 'Hij *kijkt* naar de dingen om hem heen' (id.). Wat hij ziet heeft de schrijfster op collage-achtige wijze afgebeeld: een wolk, een krant op straat en een deurtje met het opschrift *Hier geen rijwielen*. 'Kijken' is zien wat er is, maar het kan ook zijn: meer zien dan er is. Magnus' kijken in het doosje is nog realistisch, op straat krijgt hij een fantastische blik: de werkelijkheid ligt als een oude krant op straat (krantekop: 'Het gaat niet goed met de wereld'), de wolk is tegelijk een gezicht en het woord 'rijwiel' in het opschrift verleidt tot een onconventionele kijk op de betekenis: 'een wiel om te rijden', en dat kan er heel anders uitzien dan een fiets. In Magnus' fantastische blikveld bevindt zich op deze bijzondere zaterdag morgen achter het deurtje dan ook logischerwijs de toegang tot zijn metro. Zo staat in dit eerste hoofdstuk de kinderlijke waarneming centraal waarin realiteit en fantasie met elkaar zijn verweven. Tegelijkertijd is de lezer erop voorbereid zijn conventionele kijk op de dingen en de taal los te laten en zich te verplaatsen in allerlei alternatieve mogelijke zienswijzen op de alledaagse werkelijkheid.

Tweede station
Station Onbekende Soldaatplein

Het metrospoor tussen de achtereenvolgende stations vormt de lijn in de verhaalgebeurtenissen. Maar de afzonderlijke stations, die toegang geven tot de meest uiteenlopende situaties en voorvallen, zijn onderling ook op een dieper liggend niveau verbonden: de voorstelling van de geschetste situaties en gebeurtenissen is telkens weer een *kritiek op of tenminste een uitdaging aan de conventies volgens welke mensen gewoonlijk waarnemen en met elkaar omgaan*. Het deurtje met het opschrift *Hier geen rijwielen* zal normaliter nauwelijks interesse wekken. Wie niet in staat is ook andere interpretaties aan zo'n triviale tekst te geven, loopt echter een prachtig avontuur mis! In de dialoog tussen Magnus en de kaartjescontroleur - een jongen van zijn leeftijd - wordt aan het opschrift een nieuwe betekenis gegeven. Nadat de jongen Magnus heeft aangespoord om op te schieten en mee te gaan, vraagt Magnus, die er niets van begrijpt:

> 'Mee, met wie?'
> 'Met wie?! Met wie?! Met de *metro* natuurlijk!', roept de jongen.
> 'Hier staat het toch! Hier staat *hier*. Dit is station *hier* natuurlijk, nogal wiedes!'.
> 'Er staat Hier Geen Rijwielen', zegt Magnus.
> 'Ja natuurlijk', zegt de jongen. 'Het zijn geen fietsen. Het zijn treinen. Schiet nou maar op.'



Zo wordt in Magnus' fantasie de conventionele interpretatie ‘Het is verboden hier rijwielen te plaatsen’ getransformeerd tot: ‘(Station) Hier (.) Geen Rijwielen (maar treinen)’.

Op weg naar het tweede station doet zich een merkwaardige situatie voor die zich telkens zal herhalen: de conducteur vraagt Magnus om zijn kaartje:

> ‘Kaartje?’ Magnus kijkt de jongen verbaasd aan.
> ‘Ja natuurlijk. Ik *moet* toch je kaartje knippen’ (curs. T.B.).
> ‘Ik heb helemaal geen kaartje’, zegt Magnus.
> ‘Nou goed’, zegt de jongen, dan knip ik een gaatje in je oren. Of in je neus'.

Zover komt het niet. De jongen blijkt ook tevreden te zijn met Magnus' sok, die aan het einde van de reis dan ook één groot gat is. In deze scène wordt de macht van de conventie getoond. Ook al ontbreken de middelen (het kaartje dus), het knippen moet worden voortgezet, de gewoonte heeft zijn eigen logica. De conventie verschijnt hier als een absurd ritueel. Maar er is ook een overpeinzing aan verbonden. ‘Magnus denkt na over de knipjes. Zou die jongen echt gaatjes knippen in iemand zijn oren of neus? Als iemand nou heel vaak met de metro moeten geen kaartje had. Wat erg. Dan zou-ie er zo uitzien.’ De strikt doorgevoerde controle, zo lijkt de betekenis, leidt tot identiteitsverlies.

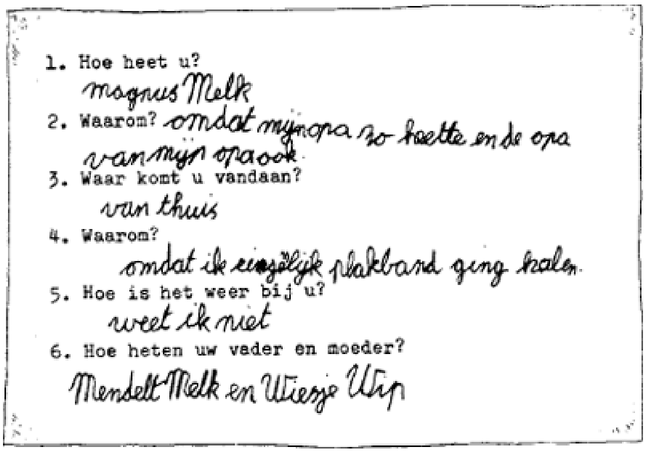
Wat zich vervolgens afspeelt op het Onbekende Soldaatplein laat zich in eerste instantie lezen als een rare en vreemde ontmoeting tussen Magnus en ‘een meneer die eigenlijk op een jongen lijkt’ en die niets weet. ‘Ik weet zo weinig’, zucht de jongen. ‘Ik ben helemaal onbekend. En alles is onbekend voor mij.’ Magnus stelt direct vast dat deze jongen de (!) onbekende soldaat moet zijn. De onbekende soldaat blijkt een eenzame figuur die op zoek is naar een vader en moeder. De praktische Magnus stelt hem voor met hem mee te reizen en na de reis mee te gaan naar het bejaardenhuis waar zijn oma woont: ‘... opa's en oma's zijn eigenlijk vaders en moeders van grote mensen. Ik denk dat je daar wel een vader en moeder kunt vinden.’ De jongen stemt met Magnus' voorstel in.

Deze absurde ontmoeting roept echter vragen op en wel al dadelijk bij de tekening van het Onbekende Soldaatplein. Op dergelijke pleinen verwacht je een standbeeld voor de Onbekende Soldaat (of voor de gevallenen) dat iets heroïsch of pathetisch uitdrukt (en dat het oorlogsgebeuren daarmee zèlf versluiert). Het beeld dat Joke van Leeuwen ons toont gaat daarentegen realistisch op de oorlog in: het bestaat uit een kolossale collage van aan flarden gereten menselijke kadavers. Het ligt voor de hand een dergelijke ongebruikelijke kijk op het Onbekende-Soldaat-wezen te zien als een kritiek op de oorlog. Dat is het ook wel, maar veel meer is het een kritiek op de wijze waarop mensen zich gewoonlijk de oorlog herinneren, of beter: de oorlog vergeten. Want wat blijkt: het gruwelijk

realistisch monument fungeert in de praktijk slechts als decor voor de vakantiekiekjes van toeristen. In de schaduw van dit beeld is de betekenis van de jongen - die zo groot is als een meneer maar toch meer op een jongen lijkt (oorlog treft beide generaties even hard) en die even onbekend is als alles onbekend is voor hem - niet willekeurig. De jongen lijkt te staan voor het weinig levende bewustzijn van de gruwel van de oorlog, zijn zoeken naar een vader en moeder is dan de hoop dat dit bewustzijn wordt 'geadopteerd', de hoop op vrede dus.

Derde station
Station (vragen)weg

Samen met de Onbekende Soldaat, die in het verdere verhaal geen symbolische functie meer heeft, arriveert Magnus op het derde station. Hij realiseert zich dat hij vergeten is zijn ouders de naam van de weg te vragen waarnaar hij het station had willen vernoemen. *Station (vragen)weg* geeft toegang tot de school.



1. Hoe heet u?
magnus Melk
2. Waarom? omdat mijn opa zo heette en de opa van mijn opa ook
3. Waar komt u vandaan?
van thuis
4. Waarom?
omdat ik eigelijk plakband ging halen.
5. Hoe is het weer bij u?
weet ik niet
6. Hoe heten uw vader en moeder?
Mendelt Melk en Wiesje Wip

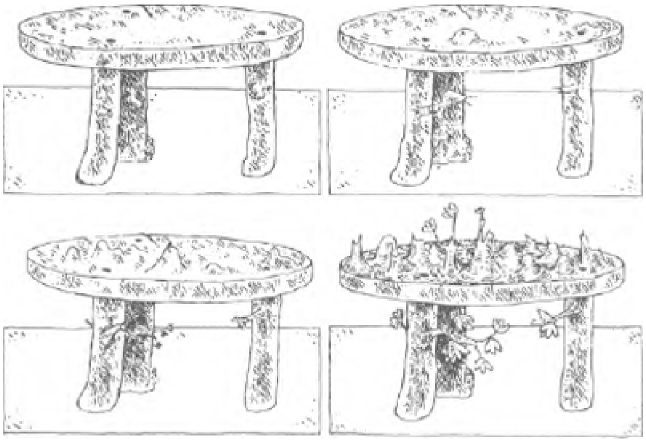
Het schoolgebouw wordt op een twee bladzijden grote illustratie getoond als een doolhof waarin de lezer zelf de uitgang mag zoeken. Dat het een school is, ontdekt hij pas bij de uitgang waar hij via een deur een klaslokaal binnenkomt. Het zit daar vol 'grote mensen'. Magnus en de Onbekende Soldaat worden, tegen hun zin, dadelijk door de leerkracht verplicht om bepaalde toetsen af te leggen, alvorens zij de school weer mogen verlaten. Ten dele bestaan deze toetsen uit onzinnige vragen, ten dele testen ze cognitieve vaardigheden op de zogenaamd speelse wijze die lagere schoolleerlingen wel zullen herkennen. De lezer kan zelf meedoen met het oplossen van de vraagstellingen. Magnus is slim genoeg om de toetsen goed te maken, maar de Onbekende Soldaat, die immers niets weet, slaagt er niet in. Magnus gooit hem een spiekbriefje toe, maar wordt prompt betrapt en zonder pardon ('Willen jullie een klap voor je billen') door de autoritaire leerkracht letterlijk de klas en de school uitgegooid. Vol schuldgevoelens, omdat hij zijn reisgenoot moet achterlaten, stapt Magnus weer in de metro; in de weerspiegeling van de ruit ziet hij alleen zichzelf. De voorstelling van de school is een karikatuur van het onderwijssysteem waarin niet het leren centraal staat maar de selectie. Het kenmerkt zich verder door ondoorzichtigheid (de doolhof) en repressie (de hardhandige leraar met wie geen discussie mogelijk is). De school vertegenwoordigt aldus een aantal conventies van de institutionele macht; wie deze niet accepteert wordt uitgestoten. Ik wil hier niet ter discussie stellen in welke mate precies deze kritische visie op het onderwijs van met name deze tijd gerechtvaardigd is. Belangrijker is dat Joke van Leeuwen er zo

goed in slaagt haar visie te vertalen in situaties die voor haar lezers vanuit hun alledaagse ervaringen herkenbaar zijn, en dan waarschijnlijk als uitvergrotingen van hun feitelijke situatie. In het licht van deze visie is ook de (impliciete) uitnodiging aan de lezer om mee te doen aan de gestelde opgaven (de uitgang van de doolhof vinden; het maken van de toetsen) meer dan alleen maar spielerei: er ontstaat een extra ruimte voor reflectie op de context waarin deze 'spelletjes' functioneren.

Vierde station
Station Boevenbosjes

Slapstick: Somber verlaat Magnus het volgende station. Hij laat zijn hoofd hangen en 'kijkt naar zijn schoenen'. 'Ik moet niet steeds naar mijn schoenen kijken', denkt Magnus, terwijl hij over het pad loopt. 'Ik moet kijken of het mooi weer is. Want van mooi weer word je vanzelf vrolijker.' Hij kijkt naar de lucht. Hij ziet kleine wolken en vogels. Prompt valt Magnus in een diepe kuil.

Het blijkt een valkuil te zijn die door het meisje Aagje Blaagje is gegraven. Aagje is een boef en haar ouders zijn beroepsboeven ('Voor halve dagen. Maar we boevelen alleen in het klein hoor.'). Boevelen is het uithalen van grappen en je kunt het leren uit het 'Hoemoekboevelenboek', dat volstaat met tips als het vastplakken van meubels aan het plafond, bezoekers aan de voordeur verschrikken, verrassen of verwarren of het houten meubilair weer laten uitgroeien tot bomen en struiken, zodat de huiskamer in een bos verandert. Deze laatste streek voeren Aagje en Magnus inderdaad uit, tot plezier en tevredenheid van Aagjes ouders.



De streken uit het boek en die welke de kinderen en de ouders elkaar leveren komen in dit opzicht overeen, dat steeds de grap erin bestaat de normale verwachtingen van de ander te doorbreken. Het is een vorm van kinderlijke fantasie die erop is gericht louter om de lol het alledaagse onalledaags te maken. Opmerkelijk is dat de ouders van Aagje hier lustig aan meedoen. Ten slotte is nog te wijzen op het humoristische contrast tussen de tekenstijl van de toelichtende illustraties in het 'Hoemoekboevelenboek', die tamelijk stijf is zoals het een leerboek betaamt, en de levendige stijl van de illustraties bij de werkelijk uitgehaalde grappen: pret maken doe je niet in theorie.

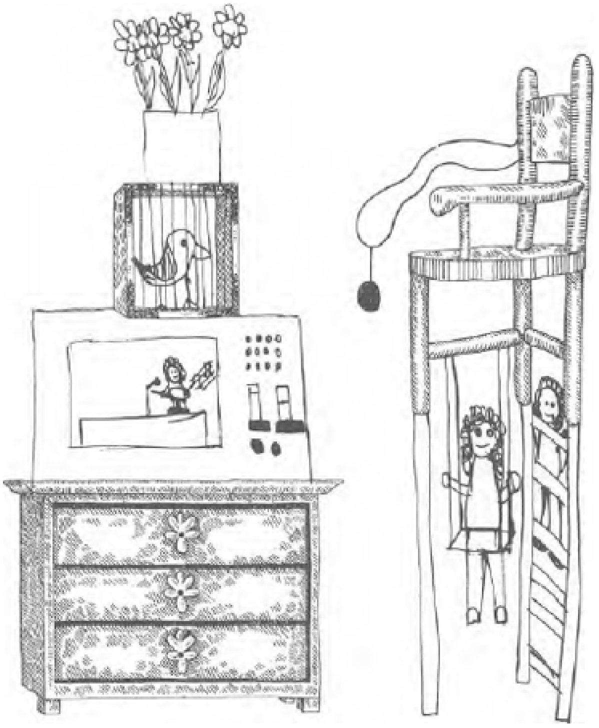
Vijfde station
Station Ongewone Voordeelaan

In dit hoofdstuk wordt ‘conventionaliteit’ weer op een heel andere wijze getoond. Zoals de naam van het station al aangeeft is in de straat waar Magnus en Aagje Blaagje terechtkomen (de laatste was meegegaan om gebakjes te kopen), niets helemaal compleet. Op naamborden zijn de letters niet af, stukken van deuren en gordijnen ontbreken, parasols hebben een halve steel en aan het meubilair wordt steeds een poot, een leuning of een deurtje gemist. Het merkwaardige is nu dat deze situatie als normaal wordt ervaren, hoewel er regelmatig mensen in het ziekenhuis belanden, omdat ze bijvoorbeeld met stoel en al omvallen.

In deze situatie is het dus de onberedeneerde gewoonte die ook het verkeerde juist doet schijnen. Dit gebrek aan flexibiliteit en kritische zin zet zich voort in het kritiekloos accepteren van adviezen, ook als ze slecht zijn. In een boek waarin modellen van het gebrekkige meubilair zijn afgebeeld, tekent Magnus een vierde poot aan een stoel. Zijn correctie valt echter wat slordig uit, zodat de poot veel te lang is. Niettemin vertrouwen de caféhouder en de timmerman, die in deze situatie hun gesprekspartners zijn, blindelings op zijn deskundigheid en de poot wordt overeenkomstig het foute ontwerp aan de stoel bevestigd. Nu kan de stoel niet eens meer staan en opnieuw moet Magnus adviseren, nu om een stukje van de vierde poot af te zagen.

Opmerkelijk is dat deze grappig verbeelde kritiekloze houding van de caféhouder en de timmerman en hun vertrouwen op

deskundigheid (in plaats van op eigen inzicht) worden geassocieerd met het idee om munt te slaan uit de verbetering van het meubilair. Terwijl Magnus en Aagje de in het meubelboek afgebeelde modellen completeren, maken de timmerman en de caféhouder ruzie wie van beiden aan het vernieuwde meubilair mag gaan verdienen. Terecht tekent Aagje Blaagje de meest dwaze aanvullingen.



Zesde station
Station Unieke Rotspartijen

De naam ‘Unieke Rotspartijen’ heeft ondergronds de verrassende betekenis ‘feestpartijtjes in een rotsachtige omgeving’. Op de deur van een groot huis hangt een bord met de mededeling ‘Unieke Rotspartij - Iedereen Welkom’. De chique calligrafie maakt duidelijk dat we ons hier in een beschaafd milieu bevinden. Ook Aagje (die hier gebakjes hoopt te kunnen eten) en Magnus zijn welkom, maar ze mogen niet zomaar meedoen: ‘Jullie moeten eerst de regels volgen.’.

In dit hoofdstuk staat ‘conventionaliteit’ in de zin van ‘etiquette’ centraal. De etiquette heeft zijn concrete neerslag gekregen in de volgende ‘Regels voor de unieke rotspartijen’:

1. Alle regels moeten uit het hoofd geleerd worden, behalve regel 1.
2. De gasten moeten schoon zijn en de regels kennen.
3. De gasten moeten eerst een handtekening zetten in het gastenboek.
4. De gasten moeten daarna de gastvrouw alvast hartelijk bedanken voor de prettige middag.
5. De gasten moeten daarna een liedje zingen. Als één gast één liedje zingt is het ook goed. Het moet dan wel een heel mooi lied zijn.
6. De gasten moeten aan de gastvrouw mooie kadootjes geven, die ze nog niet heeft.
7. De gasten mogen daarna iets lekkers pakken. Ze mogen niet meer dan drie lekkere dingetjes tegelijk pakken.

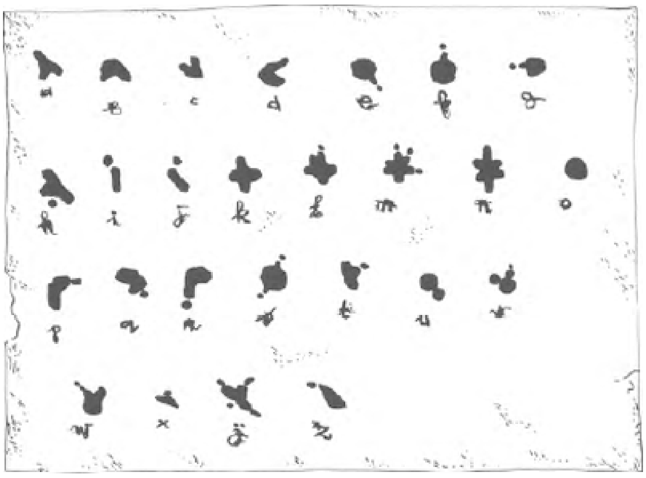
Wordt in deze regelgeving al de draak gestoken met de etiquette, eens temeer gebeurt dat in de wijze waarop aan de regels wordt voldaan. Het zijn lege formaliteiten. Tegelijk echter wordt de negatieve functie van de etiquette getoond. Dit type omgangsregels frustreert de lust - in dit geval in het opsnoepen van de lekkernijen - danig. Na iedere formaliteit vraagt Aagje Blaagje ongeduldig of ze nú een gebakje mag nemen en steeds weer moet Magnus haar manen geduld te oefenen tot aan alle regels van de beleefdheid is voldaan.

Aan het einde van het feest krijgt Aagje heimwee naar huis (Station Boevenbosjes); tegenover de cultivering van conventies is haar terugverlangen naar het doorbreken ervan, hetgeen bij haar thuis hoog staat aangeschreven, heel begrijpelijk. Ze neemt afscheid van Magnus en beiden beloven elkaar brieven te schrijven.

Zevende station
Station (Onleesbaar)

In de trein, op weg naar het zevende station, treurt Magnus om Aagje Blaagje en hij ziet opnieuw alleen zijn eigen weerspiegeling in de ruit van het treinraam. Tot troost belooft hij zichzelf direct een brief aan haar te schrijven. Met dit voornemen stapt hij uit op het zevende station waarvan de naam niet leesbaar is door de slordige krassen en vlekken. Een stoffige trap met lege flessen op de treden leidt naar een deur. Daarachter ligt een stoffige en vuile gang. In een andere deur staat een vrouw die zegt: ‘Goedemiddag. Of is het al avond?’. Het blijkt een vrouw te zijn zonder tijdsbesef (aan de muur in haar kamer hangt een kalender die alleen de dag van de week aangeeft, geen datum) en in wier kamer het een onbeschrijfelijke rotzooi is. Deze vrouw vormt het tegenbeeld van de conventies ‘orde’, ‘netheid’ en ‘hygiëne’. Deze onconventionele houding leidt tot een frisse kijk op de zaken.

Zo reageert de vrouw op Magnus' kritiek op de stoffigheid met de redenering dat als je het stof weghaalt, het toch weer terugkomt. En de beestjes die erin komen, daarvoor vormt het stof juist een lekker dekentje.



De vulpen waar Magnus om heeft gevraagd om zijn brief aan Aagje te schrijven, is afgekloven en vlekt zo erg dat Magnus niet meer kan lezen wat hij geschreven heeft. Volgens de vrouw is dat echter geen probleem: ‘Want je schrijft die brief aan iemand. En die iemand is blij met je brief. En die denkt dat het vast wel een heel mooie brief zou zijn, als hij hem had kunnen lezen. Hij bedenkt hem nog veel mooier dan hij eigenlijk zou zijn, als hij hem wèl had kunnen lezen.’ Dat de postbode het vlekkerige adres niet kan lezen is evenmin een probleem: je bezorgt de brief zelf bij de geadresseerde. Of je dan niet net zo goed kunt zeggen wat je hebt opgeschreven? Nee: ‘Want brieven zijn heel anders. Daar moet je voor gaan zitten. Gewoon praten kan ook als je staat. Brieven kun je ook bewaren. Praatwoorden niet. Die waaien weg.’ The medium is the message: het essentiële aan brieven is niet dat wat er wordt meegedeeld maar allereerst dat er iemand aan je gedacht

heeft. Toch overtuigt de redenering Magnus niet. Met behulp van de vulpen ontwerpt hij vindingrijk een vlekken-abc en schrijft zo een brief aan Aagje.

Achtste station
Station Laatste Station

Het laatste station geeft toegang tot een kraakheldere gang waarop veel deuren uitkomen. Magnus weet meteen waar hij zich bevindt, in het bejaardentehuis 'de Warme Wachtkamer'(!), waar zijn oma woont. Dit laatste station is tegelijk ook de toegang tot de realiteit, gemarkeerd dooreen koektrommel (vgl. onder Eerste Station) van een bejaarde man, bij wie Magnus heeft aangeklopt om naar het kamernummer van zijn oma te informeren. De naamgeving 'Laatste Station' is zowel overdrachtelijk als letterlijk op te vatten. Het bejaardenhuis is het laatste station voor de dood. Dit motief komt als onderwerp van gesprek tussen Magnus en zijn oma naar voren, waarbij het opvalt hoe nuchter de laatste daarover spreekt. 'Ik ben oud genoeg om dood te gaan. Ik ben bijna klaar met leven. Maar ik wou dat ik nog eens kon zien wat er uit jou gaat groeien.' Waarop Magnus zich voorstelt hoe uit zijn lichaam bloemetjes of extra armen groeien.

In de letterlijke zin verwijst 'Laatste Station' eenvoudig naar het einde van de reis. Maar dit einde, dat dus weer in de realiteit is gesitueerd, heeft iets bijzonders. Allerlei elementen uit Magnus' fantastische avontuur komen erin samen:

- De bejaarde man bij wie Magnus eerst heeft aangeklopt, heeft een foto van zijn kleinzoon die sprekend lijkt op de kaartjescontroleur met wie hij op het *eerste station* heeft kennisgemaakt.
- De Onbekende Soldaat blijkt hier de enigszins verwante naam Onno Soldaat te hebben en tot het verzorgende personeel te behoren, (*tweede station*)
- Onno Soldaat verklaart hoe hij uit de school heeft kunnen ontsnappen. Hij beantwoordde alle vragen met 'ik weet het niet' en dat was voldoende! Hetgeen de kritiek op het verplichtende karakter van toetsen onderstreept: niet wat je antwoordt maar *dat* je ze beantwoordt is bepalend, (*derde station*)
- De plantjes die in Magnus' verbeelding uit zijn armen opgroeien, herinneren aan de tot een bos omgetoverde kamer van de Blaagjes. (*vierde station*)
- In de wijze waarop Magnus en zijn oma elkaar vaak aanspreken: 'Ha die Mag', 'Ha die O.', is een verwijzing te zien naar de straat waar niets is afgewerkt. (*vijfde station*)
- Op de koektrommel van de bejaarde man staat een afbeelding van de plaats waar de 'unieke rotspartij' is gehouden. (*zesde station*)
- Wat té speculatief is het, ten slotte, in de beschrijving van de met meubels volgepropte kamers in het bejaardenhuis een verwijzing te zien naar de chaotische kamer van de ordeloze dame. (*zevende station*) (Op het punt van hygiëne vormt het bejaardenhuis juist een contrast met dit vervuilde interieur.)

De terugkeer van deze gefantaseerde verhaalelementen in de werkelijkheid aan het slot van de reis, zegt iets over de wijze waarop fantasie en realiteit zich in *De metro van Magnus* tot elkaar verhouden. Bij zijn aankomst op het tweede station verbaast Magnus zich over de naam van het station: 'Hoe kan dat? Hij heeft het net bedacht en nu is het er al. Of was het er al voordat hij het had bedacht? Iets wat je bedenkt, haal je uit je hoofd. Hoe is het dan eerst in je hoofd gekomen?'. Het laatste hoofdstuk lijkt enigszins antwoord te geven op deze vragen: het fantastische vindt een aanleiding in de werkelijkheid; het is het vermogen tot fantaseren 'in je hoofd' die de werkelijkheid uitbreidbaar en veranderbaar maakt.

3

Zoals gezegd vind ik *De metro van Magnus een* geslaagd voorbeeld van een literatuur met kinderlijk perspectief. Joke van Leeuwen is er in geslaagd de grote afstand tussen volwassen auteur en kinderlijke lezer te overbruggen. Zij realiseert een gemeenschappelijk communicatief niveau doordat zij niet alleen rekening houdt met de geringere communicatieve competenties van kinderen, maar ook door zich in te leven in de kinderlijke zienswijze op en omgang met de werkelijkheid.

Ten opzichte van volwassenen hebben kinderen een geringer ontwikkelde taal- en denkcompetentie en minder ervaring met literatuur. Joke van Leeuwen overwint dit verschil door haar verhaal te vertellen in taal én beelden. De beelden dragen zowel door de loutere voorstelling als door stilistische eigenaardigheden (ik heb m.n. op enige stijlcontrasten gewezen) aan het verbaal vertelde bij. Daardoor hoeft zij in principe inhoudelijk geen concessies te doen (vgl. nog eens afb. 2!) en verkrijgt haar werk een grotere mate van authenticiteit. Ook de literaire presentatie van haar boodschap - de fantastische ruimte van de metro - is te beschouwen als een vereenvoudiging zonder betekenisverlies.

Het feit vervolgens dat kinderen een (vooralsnog) geringere communicatieve competentie bezitten betekent niet alleen een kwantitatief verschil ten opzichte van de volwassenheid, maar *ook* een kwalitatief verschil. Door dit aspect te benadrukken wil ik duidelijk maken dat kinderen - afhankelijk van hun socialisatie en

socialisatievoorwaarden - op specifieke wijze de werkelijkheid waarnemen en ermee omgaan. Dit leidt tot interpretaties van de werkelijkheid en interesses die aanzienlijk kunnen afwijken van die van volwassenen. Als nu dit kwalitatieve verschil in een jeugdboek een literair geslaagde vertaling krijgt, dan spreek ik van literatuur met kinderlijk perspectief.

Het kinderlijke perspectief in *De metro van Magnus* blijkt allereerst uit de wijze waarop bij de hoofdpersoon fantasie en realiteit *samengaan*. Dit dooreen lopen van fantasie en werkelijkheid is typisch voor jonge kinderen. Het proces van volwassenwording kenmerkt zich juist door een toenemende scheiding tussen beide. In het begin van het boek komt dit mooi tot uitdrukking in het contrast tussen de fantasieën van Magnus en die van zijn ouders (eerste station).

De fantasie van Magnus staat in dienst van zijn creatieve omgang met de realiteit. In het verhaal wordt tussen realiteit en fantasie een wisselwerking geconstrueerd. De ondergrondse fantasieën van Magnus, gesitueerd in de metro, blijken bovengronds allerlei verbindingen met de werkelijkheid te hebben. Omgekeerd dringt de bovengrondse werkelijkheid door in de ondergrondse fantasieën (de metro-reis is geen escapisme). Voor Magnus heeft de metro de betekenis van een ideële

ruimte om zijn ervaringen met de werkelijkheid en zijn zienswijze daarop vrijelijk te interpreteren. Het metro-avontuur verbeeldt dus in de eerste plaats Magnus' persoonlijke inbreng in zijn eigen socialisatieproces.

De wijze waarop hij de werkelijkheid interpreteert is kinderlijk. Hiermee bedoel ik dit: als het juist is dat de kinderlijke positie wordt gekenmerkt door het feit dat opvattingen over de werkelijkheid minder vastliggen dan bij volwassenen, een meer voorlopig karakter hebben, dan biedt de kinderlijke interpretatie van de werkelijkheid de mogelijkheid tot *andere zienswijzen op de realiteit*, alsmede de mogelijkheid om *bestaande zienswijzen te toetsen*. Beide mogelijkheden spelen in *De metro van Magnus* een rol. Een alternatieve zienswijze op de realiteit wordt gedemonstreerd bij de Blaagjes die het plezier in het doorbreken van conventionele verwachtingen tot eerste levensprincipe hebben verheven (vierde station) en bij de ordeloze dame die zichzelf, ondanks het ontbreken van allerlei conventies, heel goed weet te handhaven (zevende station). Toetsing van het bestaande is terug te vinden bij de overige stations waar ‘maatschappelijke controle’ en ‘herdenkingsrituelen m.b.t. de oorlog’ worden gethematiseerd, ‘het onderwijs en het leren’ en het bestaan van conventies als zodanig.

Interessant daarbij is om te zien hoe aan het onconventionele blikveld van het kind door Joke van Leeuwen gestalte is gegeven. Bij alle gebeurtenissen tijdens zijn metro-reis representeert Magnus de realistische of ‘normale’ kijk op de situatie. Hij verwondert zich immers bijna voortdurend of heeft kritiek, als hij met het ongewone wordt geconfronteerd. Tegelijkertijd echter is het ongewone het produkt van zijn eigen fantasie. Het kinderlijke perspectief in *De metro van Magnus* wordt aldus via de hoofdpersoon geconstrueerd en wel uit zijn ambivalentie tussen de gegeven realiteit enerzijds en andere, mogelijke realiteiten anderzijds. De sympathie ligt daarbij bij het onconventionele. Het verhaal demonstreert op deze wijze het ongewone van het gewone.

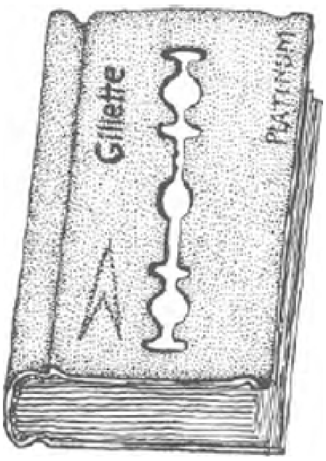
Dit kinderlijke perspectief is tegelijk ook een kritisch perspectief, waar het conventionele wordt verbonden met maatschappelijke macht. Dit is het geval tijdens de reis naar het tweede station, als verplichte controle in verband wordt gebracht met identiteitsverlies. Bij het tweede station wordt de verschrikking van de oorlog gethematiseerd en de verdringing van de angst ervoor. Bij het derde station wordt de reductie van het kinderlijke leerproces in een repressief voorgesteld schoolinstituut kritisch belicht. Maar ook op de volgende stations behoudt het perspectief zijn kritisch karakter, niet op institutioneel niveau, maar op dat van de alledaagse leefwereld, waar de geconventionaliseerde omgang met de werkelijkheid satirisch wordt voorgesteld. De dood (Station laatste station), ten slotte, valt buiten de kinderlijke waarneming. De dood verschijnt in de woorden van Magnus' oma als een onvermijdelijkheid die men daarom alleen maar kan accepteren. Het is opvallend hoe Magnus in het gesprek hierover met zijn oma zich terugtrekt, eigenlijk vlucht in zijn fantastische belevingswereld.

Een laatste aspect van het kinderlijke perspectief in *De metro van Magnus* is dat de thematiek van het verhaal niet typisch ‘des kinds’ is, maar zowel kinderen als volwassenen aangaat. Deze gemeenschappelijkheid komt tot uitdrukking in de voorstelling van de generaties in het verhaal. In het ‘realistische’ gedeelte zijn kind en volwassene duidelijk ten opzichte van elkaar geprofileerd, hetzij dat de volwassenen in hun eigen fantasiewereld leven (i.c. vakantie-oorden), hetzij dat ze, als verzorgers, zich met het kind bemoeien (Magnus' oma laat Magnus naar huis opbellen; zijn ouders blijken inderdaad bezorgd te zijn). Tijdens de fantastische reis echter is er geen sprake meer van een duidelijk onderscheid tussen de generaties.

Daar is om te beginnen de kaartjescontroleur die een jongen van Magnus' leeftijd is. De Onbekende Soldaat is ‘een meneer die eigenlijk op een jongen lijkt’. In het klaslokaal zitten ‘grote mensen’ lagere schooltoetsen te maken. De ouders van Aagje Blaagje permitteren zich gedrag dat normaal(?) alleen aan kinderen is voorbehouden. Merkwaardig is dat de kroegbaas en timmerman er geen probleem in zien om van kinderen ingrijpende adviezen te accepteren. Even opmerkelijk is de vanzelfsprekendheid waarmee kinderen op de unieke rotspartij worden toegelaten en waarmee ook de ordeloze dame haar levensstijl met Magnus bespreekt.

Deze deels letterlijke, deels communicatieve opheffing van het generatieverschil én de voor beide generaties relevante thematiek moeten in verband worden gebracht met de eigenlijke betekenis van Magnus' fantastische reis. Tijdens deze reis verwerkt hij op persoonlijke wijze zijn ervaringen in de realiteit, hij maakt een ontwikkeling door (zonder dat er overigens van een eenduidig leerresultaat sprake is). De ‘leeftijdloosheid’ van de personages die hij aantreft accentueren de aard van de ontwikkeling die hij doormaakt: hij loopt in zijn socialisatieproces vooruit op een toekomstige situatie waarin hij de volwassen partner van de volwassenen is geworden[3.]. Vanuit Magnus' standpunt bezien is het generatieverschil hiervoor irrelevant: hij spiegelt zich niet aan volwassen voorbeelden - dan had hij bij voorbeeld net zo goed een traditioneel jeugdboek kunnen lezen - maar hij oriënteert zich kritisch op de realiteit van de volwassenen om zijn socialisatie ‘in eigen beheer’ te realiseren. Zijn perspectief bestaat in een wijze van waarnemen waarin niets zonder meer voor waar wordt aangenomen, maar integendeel naar dat wat als waar en vanzelfsprekend verschijnt, *veranderend* gekeken wordt.

Tot welk resultaat Magnus' socialisatieproces leidt, op welke wijze hij uiteindelijk ‘volwassen’ zal zijn, blijft open. In dit verband krijgt het slot van het boek een extra betekenis. Magnus belt zijn ouders op om te vertellen dat hij bij zijn oma zit. Zijn vader laat merken dat hij bezorgd was en vraagt hem voortaan tevoren te zeggen waar hij heengaat. ‘Als dat kàn’, zegt Magnus. ‘Als ik het wéét.’ En na een spatie luidt de slotzin van het boek: *‘Want je kunt nu eenmaal niet altijd weten waar je heengaat.’*.



Tekeningen van Peter Yvon de Vries

Eindnoten:

1. In de oorspronkelijke tekst staat i.p.v. ‘jeugdboekenauteur’ ‘leider’ (nl. van een kindergroep die toneel speelt).

W. Benjamin: 'Program voor een proletarisch kindertheater.' In: W. Benjamin: Waar *Naar een socialistische opvoeding van kinderen*. Nijmegen, 1970.

2. Vgl. T. Baudoin: 'Die vent met zijn veertje is stapelgek. De kinderblik van Reiner Zimnik.' In: BZZLLETIN, 10e jrg., nr.95, april 1982.
3. M. Lypp: 'Asymmetrische kommunikation als Problem moderner Kinderliteratur.' In: A. Kaes/B. Zimmermann (Hrsg.): *Literalur für Viele*. Göttingen, 1975.

Brieven en commentaren

Schellebelle, 27 juni 1984

Geachte heren,
De door Camiel Hamans op p. 66 van Bzzlletin 116 geciteerde 'vreemde tekst' is inderdaad, zoals Fred Van Leeuwen op p. 100 vermoedt, een objet trouvé. Jan Hanlo vond hem waar hij hem zelf verstopt had: in zijn eigen werk. De tekst is slechts een transcriptie in geheimtaal van de titel en de eerste strofe van het uit 1946 daterende:

Graven

het spitse gras omzoomt d'ovalen
perken
mos begroent de grauwbegrinte
paden
en in metselwerk en zerken
vult het allengs naam en naden

F. Lodewick heeft ontdekt dat het tweede deel van 'een paar vreemde teksten' ontstaan is door eenvoudige verschuiving van letters in de volgorde van het alfabet. 'Kf cfou' is aldus de transcriptie van 'je bent'. In de geciteerde tekst is dezelfde sleutel gebruikt. Alleen heeft Hanlo het resultaat van die verschuiving min of meer uitspreekbaar gemaakt door tussen twee medeklinkers telkens een a in te voegen.

Om de tekst te ontcijferen moet men de a's dus schrappen en de andere letters vervangen door de voorafgaande in het alfabet.

'Hasabawafo' wordt zo via 'hsbwfo' 'graven'. Dat levert enkel in de woorden 'pan*a*papanu' en 'afasalafo' een kleine moeilijkheid op omdat daar de cursieve a moet behouden blijven als transcriptie van de z.

Vanaf 'faqazudam' moet men de sleutel in de andere richting draaien: na schrapping van de a's vervangt men de letters door de volgende in het alfabet en, jawel hoor, ook 'fraqazudam' wordt zo via 'fqzudm' weer 'graven'.

Jammer dat Jan Hanlo de commentaren bij zijn vreemde teksten niet meer kan lezen. Die zouden hem nogal wat binnenpret bezorgd hebben. 'Onnederlands' schrijft Hamans, 'Nimmer staan er namelijk twee medeklinkers achter elkaar. Alle woorden bestaan uit een afwisseling van enkelvoudige klinkers en medeklinkers.' (p. 66) Tja, hoe zou dat nu toch komen?

En Van Leeuwen meent de bedwelmende geur van poésie puré op te snuiven: 'Dit is al verdacht dicht in de buurt van muziek.' (p. 100) Verdacht inderdaad, want als men de troonrede in deze code zou omzetten, zou die niet minder muzikaal klinken. Met een regressief spelletje (terug naar de geheime boodschappen uit de spannende jeugdboeken van vroeger) heeft Hanlo de volmaakte poëzij binnen het bereik van doehetzelvers gebracht. Ik stel me voor dat de dichter van 'ho poiëètèès' dat een leuke gedachte zou gevonden hebben. Anderzijds zouden de drukfouten in zijn door Hamans geciteerde tekst de op dat punt zo gevoelige Hanlo mateloos geërgerd hebben. In de gebruikte code wordt 'gras' immers geschreven als 'faqazar' en niet 'foqazar'. En 'omzoomt' wordt niet geschreven als 'nalijnanalas' maar als nalynanalas'. Die fouten heeft Hamans trouwens argeloos overgenomen uit de 'Verzamelde gedichten', vermoed ik. In elk geval staan ze in mijn uitgave van 1970 ook. Ik stuur daarom een kopie van deze brief naar Van Oorschot, in de hoop dat de fouten in een volgende druk gecorrigeerd worden.

Voor het overige heb ik uw Hanlo-nummer niet altijd met instemming maar vaak met veel genoegen gelezen.
Hartelijke groeten,

Willy Van Doorselaer
Dendermondse Steenweg 84
9208 Schellebelle
België

Naschrift

Ik ben niet goed in spelletjes heb ik al eens eerder betoogd. Het ontcijferen van geheimschriften is dan ook niet mijn sterkste zijde. Jeugdige liefdesbrieven in code begreep ik nooit. Veel geluk is zodoende aan me voorbijgegaan. Genoegen eveneens, zoals Van Doorselaer (VD) nu laat zien. Jammer, maar gelukkig is daar VD, die op knappe wijze mijn rommelige voorzet alsnog scorend afrondt. Een plaatsvervangend genoegen is nu mijn deel, maar niet als ik de triomfalistische grimassen zie die hij daarbij maakt.

Van Leeuwen ‘snuift niets bedwelmends op’, hij constateert echter slechts dat deze tekst dicht in de buurt van muziek komt. Is dat dan niet zo? Ik moet wel heel weinig van muziek, Lautpoesie en hun onderlinge relatie weten en begrijpen dat ik niet inzie wat VD hier wil beweren. Elke tekst op zo'n wijze bewerkt wordt poëzie, een gedicht van Hanlo, de troonrede en de naam Van Doorselaer (uzal cananaqaradakazadas).

Nonsenswoorden bestaande uit een opeenvolging van steeds een klinker en een medeklinker leveren nu eenmaal altijd hetzelfde muzikale effect op. Bedwelmend? Voor niet taalkundigen misschien. Voor Van Leeuwen en mij in elk geval niet, wij nemen ‘een paar vreemde teksten’ serieus en hebben geprobeerd via deze teksten, hoe speels ze ook ontstaan zijn, aan te geven dat het Hanlo ernst was met zijn onderzoek naar de structuur van de taal. Niets chaos of toeval, daar draaide het om. Vandaar mijn opmerking over de onnederlandse structuur. Wat is daar zo lachwekkend aan? De structuur is artificieel en onnederlands. VD toont het ten overvloede nog eens aan. VD vreest dat Hanlo mateloos geërgerd zou zijn door twee drukfouten (zetfouten zou beter zijn) in de door mij geciteerde tekst. Dat zou kunnen; ik denk dat hij eerder de hand in eigen boezem zou steken, als ‘foqazar’ tenminste fout is. De andere fout is geen fout, maar een misverstand bij VD. Deze blijkt immers niet te weten dat de een na laatste letter van het klassieke Nederlandse alfabet *ij* luidt en niet *y*. Hanlo wist dit wel en gebruikte in de derde van de ‘vreemde teksten’ dit eerste teken dan ook driemaal, zoals VD zelf had kunnen constateren. In de hier ter discussie staande tekst dient daarom ‘nalijnanalas’ te blijven staan. Ik hoop dat Van Oorschot BZZLLETIN leest en zodoende de voorgestelde correctie niet overneemt.

‘Foqazar’ zou een fout kunnen zijn, het is er dan wel een die Hanlo zelf heeft laten zitten in de bij zijn leven verschenen eerste druk van de *Verzamelde Gedichten* (1958), die ik geciteerd heb (zie noot 43). In deze uitgave verschenen deze gedichten uit 1956 voor het eerst, met de door VD veronderstelde fouten. Of hij daarover Van Oorschot lastig gevallen heeft of dat hij deze versie geaccepteerd heeft, of dat hij deze eigenhandig gemaakt heeft, weten we, zolang het brievenboek niet verschenen is, niet. VD's gezeur over vermeende citeerfouten van anderen verhindert hem de balk in zijn eigen oog te zien. Hij suggereert dat Van Leeuwen het over poésie puré heeft. Van Leeuwen gebruikt zelfs de woorden poésie pure niet. ‘Poésie puré’ komt uit het interview dat Hans Krol in 1962 met Hanlo gehad heeft. Toen dit stuk in *In een gewoon rijtuig* opgenomen werd, heeft Hanlo zelf bij het laatste accent een noot

toegevoegd: ‘Ik mag dit van de toen zeer jeugdige Hans Krol laten staan. Het was een zetfout.’ (p. 256). Het is niet netjes grapjes van een ander als van jezelf op te dienen. O, zo! Overigens zeer bedankt voor de ontcijfering van deze ‘vreemde tekst’.

Camiel Hamans

Jacques Kruithof
Het vervalsen van de werkelijkheid

In BZZLLETIN 117 stond onder de titel *Het uitdunnen van de werkelijkheid* het verslag van een gesprek dat Graa Boomsma heeft gevoerd met de schrijver J. Bernlef. Daarin kondigt de auteur aan dat hij over een recensie die ik eens aan een minder geslaagde roman van hem heb gewijd, een kort verhaal wil schrijven. Zoiets is natuurlijk heel aardig, maar de manier waarop Bernlef mijn kritiek samenvat, doet vrezen dat het ofwel geen goed verhaal zal worden, ofwel niet over mijn bespreking zal gaan.

Precies als sommige van zijn boeken begint zijn commentaar veelbelovend, en eindigt het twijfelachtig. Hij zegt: 'de kritiek van Jacques Kruithof op *Onder ijsbergen* is de meest geniale die ik onder ogen kreeg. Hij stond in Vrij Nederland. Die recensie heb ik bewaard omdat ik er nog eens een kort verhaal over wil schrijven. Zijn redenatie was fantastisch. Hij zei: *Onder ijsbergen* roept de titel *Onder professoren* op, Hermans heeft ook eens een boek, *Nooit meer slapen*, over het hoge Noorden geschreven, de Emmaüsgangers uit *De maker* komen weer voor in *Onder ijsbergen*.

Conclusie: Bernlef heeft met *Onder ijsbergen* een vervalsing, of pastiche, gemaakt van *Nooit meer slapen*. Dat vind ik nu echt knap verzonnen.

Stapelgek ben je als je zo'n conclusie kunt produceren'.

Als een van mijn studenten met een dergelijk uittreksel aan komt dragen, spreek ik hem ernstig toe over de juistheid van zijn studiekeuze, of over de mogelijkheid om bijlessen te volgen in excerperen. De 'redenatie' die Bernlef hier in een kreupel syllogisme onderbrengt, en de 'conclusie' die hij daaruit trekt, zijn geheel en al door hemzelf bedacht, zodat we met een vervalsing, of voor mijn part een pastiche van mijn artikel te maken hebben. In een verhaal is mij dat best, maar een interview is geen fictie, en wordt geacht in een fatsoenlijke verhouding tot de werkelijkheid te staan.

Om te beginnen ben ik niet stapelgek genoeg om de 'valse' Emmaüsgangers van Vermeer te verwarren met de echte van Rembrandt. Evenmin ben ik dermate van slag dat ik twee boeken met elkaar in verband breng omdat het ene in Noorwegen en het andere op Groenland speelt. Ik heb gewezen op de 'hermansiaanse snit' van *Onder ijsbergen*: de queeste, de vader-zoon-relatie, het taalprobleem, de onmogelijke opdracht, en daar heb ik mijn verbazing over uitgesproken. Vervolgens heb ik uitgelegd dat er in deze roman een paar dingen niet kloppen, en dat ik daar ook verwonderd over was, want Bernlef heeft de reputatie van zorgvuldig te zijn.

Blijkbaar moet ik daaraan gaan twijfelen. Het komt wel vaker voor dat een schrijver niet of slecht leest wat je over zijn werk te berde brengt. Dan zeggen ze iets wat kant noch wal raakt, zoals indertijd A. Koolhaas en onlangs Van der Heijden (voorheen Canaponi), om me tot eigen ervaringen te beperken. Maar deze heren waren woedend, en dan wil ik wel eens wat door de vingers zien.

Voor Bernlef geldt dat excuus niet, twee jaar na dato, en bij een boekbespreking die hem weliswaar op de vingers tikt, maar zonder venijn. Als hij per se een verhaal over mijn kritiek wil schrijven, laat het dan gaan over een schrijver die, zoals ik in Vrij Nederland heb uitgelegd, brieven op verkeerde tijdstippen laat schrijven en bestellen, en daarmee zijn eigen intrigue grondig bederft, of over een schrijver die heel goed Willem Frederik Hermans na kan doen maar dat niet weten wil, of over een dichter in de trant van Gerrit Kouwenaar, die dat niet in de gaten heeft.

Zo'n verhaal zou heel goed *De maker* kunnen heten, of *Onder valsemunters*, en uiteraard nog beter: *Het uitdunnen van de literatuur*.

[Vervolg Het feit dat ik schrijf, tekent mijn optimisme]

vervolg van pagina 36

slechtering van de omstandigheden onmogelijk werd gemaakt. De oorlog brandde in volle hevigheid los. Okigbo voegde zich bij het Biafraanse leger en sneuvelde nog datzelfde jaar. Ook Achebe raakte meer en meer actief betrokken bij de oorlog en werkte met andere schrijvers voor de afscheidingsregering van Biafra.

Na de oorlog publiceert hij een verhalen- en een gedichtenbundel, waarin hij de verstandsverbijsterende waanzin van de oorlog beschrijft, het uiteenvallen van de menselijke waardigheid en de verdoofde vreugde na de strijd:

> ...
> Na jaren van drukkende dood
> en duizelige laatste uren voor de gratie
> zijn we blij onze angsten
> samen met onze hachelijke overwinningen
> te laten vallen in een ondiep graf
> en dezelfde droevige weg op te vluchten
> waar we vandaan kwamen
> recht naar huis naar bezeten brasserij.

In 1974 schreef Chinua Achebe, in verband met het ophalen van pijnlijke herinneringen aan de Biafra-oorlog:

> Ik geloof dat in onze situatie het grootste gevaar niet schuilt in het herinneren maar in het vergeten, in het doen alsof slogans de waarheid vertegenwoordigen. Ik geloof dat Nigeria, altijd vatbaar voor zelfbedrog, herinneringen hard nodig heeft.

Sinds het begin van de jaren zeventig redigeert Achebe het literaire tijdschrift Okike ‘waardoor ik nieuwe schrijvers ontdek, ze publiceer en nieuwe, eigen en juiste kritische (literaire) maatstaven creëer’.

> Alle boeken van Chinua Achebe verschijnen in de Afrikaanse Bibliotheek (uitg. Corrie Zelen) waarin tol nu de romans *Een wereld valt uiteen* en *Pijl van God* opgenomen zijn.

[Vervolg Literatuur als halszaak]

Gebruikte literatuur:

vervolg van pag. 67

Gedichten, Atheneum-Polak & Van Gennep, Amsterdam 1969 (waarin o.a. De hier geciteerde bundels *Poolsneeuw* (1964) en *Personages* (1967) zijn opgenomen)
Poëzie van de Azteken, De Bezige Bij, Amsterdam 1972
De witte sjamaan, De Bezige Bij, Amsterdam, 1973
De dood is de jager. Indiaanse mythen van Noordwest-Amerika, De Bezige Bij, Amsterdam 1974
De raaf in de walvis. Mythen en fabels van de Eskimo, De Bezige Bij, Amsterdam 1976
Va-Banque, De Bezige Bij, Amsterdam 1977

Het meisje met de korte vlechten, De Bezige Bij, Amsterdam 1977 (waarin opgenomen de hier gebruikte verhalen 'De Honden' (1966), 'Het meisje met de korte vlechten' (1967) en 'De autostrade' (1968))
De beren van Churchill, De Bezige Bij, Amsterdam 1978 (waarin de novelle 'Nemo' is opgenomen)
Siberiese vertellingen, De Bezige Bij, Amsterdam 1979
H.C. ten Berge, *Levenstekens & Doodssinjalen*, De Bezige Bij, Amsterdam 1980 (waarin het interview staat dat Remco Heite met ten Berge had in 1972)
H.C. ten Berge, *De mannenschrik*. Over het motief van de verslindende vrouw in de mythiese verbeelding. In: BZZLLETIN nr. 92, jrg. 10
Texaanse Elegieën, De Bezige Bij, Amsterdam, 1983
Cyrille Offermans, *Mythen lezen*. Notities bij H.C. ten Berge's verzamelingen van circumpolaire mythen. In: BZZLLETIN nr. 92, jrg. 10

[Nummer 119]

Hella S. Haasse
Een netwerk van beelden

> Maar als je met een boek bezig bent kondigen er zich soms ineens beelden aan waarvan je je afvraagt, waarom? (Jan Wolkers, *Gifsla*)
> Vlinders leggen enorme afstanden af, ovum, larva, pupa, imago (Jan Wolkers, *Groeten van Rottumerplaat*)

Nu Jan Wolkers' nieuwste roman *Gifsla* verschenen is, zal misschien het punt weer aan de orde gesteld worden, in hoeverre de schrijver zich in werk na werk herhaalt. Blijkens enige recensies in de door Graa Boomsma samengestelde bundel *Over Jan Wolkers II, 1969-1983* wordt deze ‘herhaling’ nogal eens als iets negatiefs beschouwd. Is het verwijt gerechtvaardigd? Met die vraag in mijn achterhoofd heb ik Wolkers' sinds 1969 gepubliceerde werk herlezen.

Rondom het centrale personage (een ‘ik’ of een ‘hij’, altijd samengesteld uit varianten van eigenschappen of mogelijkheden van de auteur zelf) treden telkens weer, nu eens op de voor-, dan weer op de achtergrond, herkenbare figuren op, die ten opzichte van hem de functie vervullen van vader, moeder, broer(s), zuster(s), geliefde, vriend (deze laatste vaak in de betekenis van ‘buddy’, ‘slapie’, een soort van verdubbeling van de eigen persoon). De overeenkomsten tussen deze personages in roman na roman zijn opvallend groot; bepaalde hen toegekende attributen en eigenschappen vestigen daar bovendien de aandacht op. Hetzelfde geldt herhaaldelijk voor de omgeving waarbinnen de handeling zich afspeelt. In iedere roman zijn er ook altijd dieren, in de verte of dichtbij, soms zelfs zeer op de voorgrond aanwezig, hetzij als schepsels die een eigen onkenbaar bestaan leiden, waarde mens inbreuk op kan maken, hetzij als lotgenoten van de mensen in lief en leed; meestal zijn zij tevens de belichaming, symbool, van elementen die in het leven van die mensen een essentiële rol vervullen.

Inderdaad zijn deze constellaties in alle werken van Jan Wolkers aanwijsbaar. Volgens mij is er echter sprake van iets geheel anders dan van de soort van herhaling (teken van stilstand) die hem wel eens aangewreven wordt. In wezen dezelfde basis-gegevens worden immers iedere keer weer anders gerangschikt of belicht, of ten opzichte van elkaar in een andere verhouding geplaatst, en soms in onderdelen vergroot of verkleind of zelfs vervormd. Geen enkele compositie is geheel gelijk aan een van de vorige, maarde onderlinge verwantschap en samenhang kunnen de lezer niet ontgaan. Dit serie-karakter van Jan Wolkers' werk is kenmerkend voor veel beeldende kunst.

In de verhalen en romans van vóór *Terug naar Oegstgeest* (1965), dat relaas van volwassen achterom-kijken, overheerste de brutale, vaak woedende afweer van het kinder- en puberbewustzijn tegen de remmende, frustrerende invloed van het ouderlijke milieu en de naaste omgeving, met één uitzondering: in *Een roos van vlees* (1963) is de mannelijke hoofdpersoon een nog jonge echtgenoot en vader, bijkans stikkend in zijn schuldgevoelens en afkeer ten opzichte van het door hem in de steek gelaten gezin. Geleidelijk is de wisselwerking tussen ‘ik’ of ‘hij’ en door de natuur of de maatschappij in een kwetsbaarder positie geplaatste wezens een steeds grotere rol gaan spelen. Tot in uiterste consequentie dóórgedachte en onder woorden gebrachte voorstellingen van seksuele en gewelddadige handelingen heeft de schrijver van het begin af aan de lezer telkens weer onverdroten in het bewustzijn

gekwakt; maar de context, en de taal ('populair', ondanks slordigheden haast altijd soepel en krachtig en vol beeldvondsten die men verrast en onthutst als *echt* ervaart) vormen dan weer een tegenwicht. Ik tenminste ben steeds weer verbluft door die tour de force waarvan Jan Wolkers het geheim bezit, n.l. om zaken die over het algemeen als grof, onsmakelijk, weerzinwekkend, of in elk geval als 'unmentionable' worden beschouwd, functioneel en dus aanvaardbaar te maken door trefzekere rangschikking binnen de compositie, en door zijn onmiskenbare eigen betrokkenheid. Met een bezeten aandacht waargenomen en beschreven ervaringen in verband met pijn, verval, dood en elementaire lichamelijke bevrediging, krijgen in het oeuvre op den duur een pendant in lustbelevenissen, zointens als het maar kan, animaal-gretig, met eenvereenzelvigingsdrang waarin zelfs zweet, bloed en uitwerpselen van een geliefd ander wezen vertedering wekken, genot schenken.

Aanvankelijk had ik de, ook door Graa Boomsma in zijn uitgave van de kritieken aangebrachte, verdeling willen handhaven, die door de niet-fictieve, documentaire intermezzi *Werkkleding* en *Groeten van Rottumerplaat* (beide van 1971) in Jan Wolkers' werk ontstaan lijkt te zijn. Bij nader inzien was het me echter onmogelijk *Horrible Tango* (1967) en *Turks fruit* (1969) buiten beschouwing te laten in dit (summiere) onderzoek naar de beelden en hun ontwikkelingen en veranderingen in Jan Wolkers' romans. Ook kan ik het niet stellen zonder verwijzingen naar *Kort Amerikaans* (1962) en *Terug naar Oegstgeest* en de verhalen uit zijn eerste periode.

In *Horrible Tango* lijkt de schrijver zich verwijderd te hebben van de personages die hem obsedeerden in en rondom 'Oegstgeest'. Ik zeg met opzet 'lijkt' want eigenlijk is dit allesbehalve het geval. Men kan als men wil in *Horrible Tango* een metafoor zien van de haat-liefde instelling van de blanke jegens de zwarte, van de cultuur- jegens de natuur-mens, of beter gezegd: van de mens die aan de westerse cultuur waarin hij leeft eigenlijk geen boodschap meer heeft, jegens een ander in wie hij de onschuld 'jenseits von Gut und Böse', en de ongebreidelde potentie van de natuur ziet. De in wezen begeerde vereenzelviging is onmogelijk: Paul, de hoofdpersoon van de roman, moet zich met geweld bevrijden van de 'Vrijdag'-idee, zijn voorstelling van de 'wilde' als beschermeling, adept, maar ook als dier en belichaming van een vorm van zwarte magie, die zijn, Pauls, leven beïnvloedt. In werkelijkheid is de neger (die nergens bij name genoemd wordt) op een voor de 'ik' ondoorgrondelijke manier onafhankelijk. In de alledaagse realiteit stelt Paul zich op als beschermer en helper, maar in zijn dromen en fantasiën leeft hij verdrongen gevoelens van haat, afgunst en begeerte uit. Wrede experimenten, lugubere practical jokes, zoals die in de vroege verhalen van Jan Wolkers voorkwamen, doemen in *Horrible Tango* op als dwangmatige, perverse fantasiën van Paul. Het is, alsof dit alles dienen moet om de 'zwarte broeder' uit te bannen, alsof in de verhouding tot de neger geprojecteerd wordt de negatieve, de *nacht* kant, van de complexe relatie tot de echte eigen broer. Deze is op jeugdige leeftijd gestorven, zoals de broer-figuur die herhaaldelijk in Wolkers' eerdere werk beschreven is. Paul heeft als jongen een sterke, erotisch-getinte, vereenzelvigingsdrang gekend ten opzichte van die broer, een verlangen dat ten slotte letterlijk gestalte heeft gekregen in het Hongaarse vluchtelingetje dat Pauls ouders in huis genomen hadden. Paul en zijn broer noemden haar Gazelle-meisje, omdat zij leek op een foto van een in het wild opgegroeide jongen in Syrië, die even hard kon rennen als de herten. Met dat meisje doen zij seksuele spelletjes, die door toedoen van de broer vaak een sadistisch karakter krijgen. Zij is het element dat de jongens verbindt, maar uiteindelijk ook van elkaar scheidt. Paul zou eigenlijk met zijn vriendin, de studente Dodie, en de neger, een vergelijkbare situatie willen scheppen: de vrouw als 'tussenpersoon'. In dromen beleeft Paul herhaaldelijk de vereniging met de neger, die tevens vereenzelviging wil zijn. Als jongen kon Paul goed hardlopen, harder dan zijn broer: 'Het enige waar ik hem in kon verslaan'. Maar wanneer zijn broer dan, tijdens een wedstrijd, schreeuwde: 'Opzij. Opzij. Jesse Owens moet erlangs.', aldus het beeld

oproepend van de legendarische zwarte wereldkampioen hardlopen uit de jaren dertig, kon Paul geen stap meer verzetten. ‘Het was

alsof ik over drijfzand liep dat me naar beneden zoog.' Zo ziet Paul, met de neger winkelend in de Hema, in een vitrine met gebak een Atalanta-vlinder wegzakken in de slagroom. Atalanta is de naam van de prinses uit de Griekse mythologie die van iedereen won bij het hardlopen, totdat haar iets voor de voeten werd geworpen dat haar begeerte wekte. Paul herinnert zich:

> Toen ik twaalf was heb ik een vlinder zijn vleugels afgebrand. Eerst ging het per ongeluk. Ik was zo maar aan het spelen met hem. Er dreigde steeds gevaar. Die brandende punt die dichterbij kwam. En dan redde mijn andere hand hem weer. Toen brandde er een stukje af. En toen moest hij helemaal. Tot aan het grijze lijfje. Dat zat zo verwonderd en gek met z'n grote voelsprieten. Alsof het niets gemerkt had. En toen heb ik hem in de grond getrapt. Ik trapte zo hard alsof ik al die kleuren weer uit de aarde wilde stampen die daar tot een beetje grijze as verpulverd waren.

Die herinnering roept dan weer de associatie op aan de vleugels 'van stukjes zijde en gekleurd papier' die hij eens voor Gazelle-meisje gemaakt, maar later bij het door de tuin rennen vernield heeft. De ware reden van het plotselinge vertrek van Gazelle-meisje uit hun huis heeft Paul kennelijk nooit geweten, of verdrongen. Pas in de relatie tot de neger en Dodie duiken vergeten beelden op uit zijn onbewustzijn. Ongeveer halverwege de roman vindt een veelbetekenende gebeurtenis plaats, die het fatale karakter van de eigenaardige driehoeksverhouding onderstreept. Paul maakt met Dodie en de neger een autorit:

> Ik reed hard. Ik scheurde door de polder. Het was alsof ik de bermbegroeiing rechts en links naast me neermaaide. Ineens moest ik heftig remmen. Midden over de weg kwam een reusachtige haas ons tegemoet. Dodie vloog met haar hoofd tussen ons in. Ze schreeuwde. Haar hand zat als een klauw op de schouder van de neger. De haas schoot stram en snel voor de auto langs. Het was of op zijn donkere kop een grijze starre grijns zat. Harig en zilverig. Dodie keek door de achterruit. Ze zei dat hij nergens meer te zien was. Dat hij zo maar verdwenen was. In het niet. Dat ze zo geschrokken was omdat het geleken had of hij met iets liep. Of hij een schedeltje op zijn hoofd gebonden had. Een boodschapper uit een fabel. Een geheimzinnig dier. Hij ging natuurlijk een oude boer de dood aanzeggen, zei ik.

De neger merkt tijdens dit gesprek in verband met hazen op: 'Als hun hele achterlijf verbrijzeld was probeerden ze nog weg te komen op hun voorpoten.' Paul herinnert zich: 'Ook ik was geschrokken. Had gedacht dat er iets doodskopachtigs aankwam.' En als vanzelf legt hij verband tussen dat visioen en de vrouw achter in de auto:

> Ik keek in de achteruitkijkspiegel. Haar gezicht was oranje van de zon. Haar mond had dezelfde kleur. Was onzichtbaar. Het was een demonisch masker van vlees met die twee grote zwarte ogen.

Schedels van mensen en dieren, van mensen vooral, zijn al in het vroege werk van Wolkers herhaaldelijk en obsederend aanwezig. Zijn 'ik'- en 'hij'-figuren bewaren doodskoppen in hun kamer. In 'Vivisectie' maakt de 'ik' een soort van doodshoofd van zijn eigen gezicht door een brandende zaklantaarn in zijn mond te stoppen. De 'hij' in 'De verschrikkelijke sneeuwman' omwikkelt zijn hoofd met verbandgaas, dat hij met een smoes heeft gekocht: 'Voor een vlindernet, zei hij grijnzend, maar toen

hij buiten stond begreep hij pas de ongeloofwaardigheid van deze toelichting.' De omzwachteling ondergaat hij in zijn waan als 'een net voor de vlinders van mijn ogen, de Atalanta's, de grote en kleine vossen, de koninginnepages van mijn ogen'. Hij hallucineert dat zijn oogkassen leeg zijn, als de oogkassen van een doodshoofd. De associatie tussen vlinders en doodsdreiging komt onder andere voor in het verhaal 'De hond met de blauwe tong', waar de vader vertelt van

> de machinist in Amerika, die voor de trein uit een schaduw zag dansen in het licht over de rails. Hij kreeg een hartverlamming en de trein ontspoorde. In de lamp zat een vlinder opgesloten die steeds tegen het glas vloog.

Als Paul in *Horrible Tango* op een gegeven ogenblik sigaretten gaat halen, vliegt er 'een nachtvlinder uit het duister onder het dashboard vandaan', waardoor hij bijna een ongeluk veroorzaakt. De volgende dag brengt hij de neger naar diens werk bij een opslagplaats van oud papier (met zuilen van balen, als de resten van een Egyptisch heiligdom):

> Hij stak een sigaret aan en hield zijn hand op als asbak. Toen we over de Berlagebrug rechtsaf sloegen vloog plotseling een nachtvlinder om zijn hoofd. In paniek sloeg hij ernaar. De as die hij in zijn hand had kreeg ik in mijn ogen. Ik dacht dat het dezelfde vlinder was als gisteren. Hij vroeg of dat beest niet méchant was. Ik zei dat het een onschuldig dier was dat leefde van honing van nachtbloemen en niet van menselijk bloed. C'est pas un vampire. Ik ving hem voor het raam vandaan. Met mijn hand buiten het zijraampje liet ik hem wegfladderen. Ik keek even opzij naar hem. Hij tikte al weer rustig de as in zijn handpalm. Zou hij begrepen hebben dat ik de vlinder losliet? Of zou hij gedacht hebben dat ik hem even tussen mijn vingertoppen fijn had gewreven. Maar er kwam een wijsgerige uitdrukking op zijn gezicht. C'est une vie. Ik knikte en haalde mijn schouders op.

Geruime tijd later, na een angstdroom die met broedermoord te maken heeft en waarin 'het zwarte en het witte vlees' tot één worstelende misvormde gestalte zijn samengesmolten, gaat Paul op zoek naar de neger, die in die nacht het huis verlaten heeft.

> Nachtvlinders werden aangezogen door de motor. Schitterden even als kalksplinters in het licht. Dan verdwenen ze tegen de voorkant van de motorkap. Alsof ze hun leven geofferd hadden om de razende snelheid aan te geven waarmee ik langs de verlaten vlakte schoot.

Telkens duikt in deze roman de kleur oranje op, als een voorbode van onheil. Al deze beelden en de associaties die zij oproepen vormen een vlechtwerk waarbinnen Paul, opgejaagd, lóópt voor zijn leven, om een nergens gepreciseerde schuld te ontvluchten. In een visioen op de laatste bladzijden ziet hij uit een paar 'menselijk en wreed' verstrengelde gedaanten 'een kikkerachtig wezen met gespreide vleugels' omhoogzweven: iets van hemzelf dat zich bevrijdt? 'Ineens schreeuwde het door mij heen: Jesse Owens doet niet mee! Jesse Owens doet niet mee! Mijn benen sloegen voor mijn lichaam uit. Mijn armen roeiden door de lucht. Ik vloog. Ik rende. Ik liet alles achter me. (...) Ik voelde dat ik op stevig zand liep. Dat ik vrij was. Dat ik me los had gelopen van alles wat me achtervolgde.' Niet toevallig, dunkt me, is op de foto van Jan Wolkers die op de achterkant van de omslag is afgedrukt, een kleine getekende blauwe vlinder aangebracht.

Het katharsis-element in *Horrible Tango* (het verslaan van de nacht-gedaante van de broer) is in *Turks fruit* (het relaas van het afstoten van een door haat/liefde negatief geworden beeld van de geliefde) iets milder getoonzet. Ondanks grove taal en ongeremd schaamteloos gedrag toont de 'ik'-figuur in die roman, een beeldhouwer, zich ten slotte solidair met Olga, zijn van hem weggelopen ex-vrouw, voor hem de incarnatie van verleidelijkheid, maar ook van iets raadselachtigs, ongrijpbaars. Zij, de roodharige, met 'haar mollige wangen met sproeten', de dierenvriendin, die katten, duiven, boomkikkers, een wezeltje, een eendje, in huis haalt en verzorgt, is voor hem niet alleen 'Rooie Olga. Olga van de dieren. Potnia theiroon, heerseres over de dieren', maar door haar geheimzinnige macht over *zijn* instincten en begeerten gaandeweg ook 'die rooie duivelin'. Pas wanneer zij - ongeneeslijk ziek - in zijn armen terugkeert, kan hij met haar omgaan als met een gewoon medemens. In machteloze woede over haar verval, niet meer verliefd, maar vol mededogen, begeleidt hij haar naar haar einde; een kankergezwel in de hersens maakt dat zij met recht een *doodshoofd* draagt.

Wolkers heeft dus, na *Turks fruit*, in 1971 twee boeken gepubliceerd die geen romans zijn, en die men zou kunnen beschouwen als een inventarisering, als het op een rij zetten, van de essentiële gegevens van zijn eigen werkelijkheid, en tevens als een plaatsbepaling. *Werkkleding* toont in een reeks foto's de mensen en dingen, die men Wolkers 'materiaal' zou kunnen noemen. *Groeten van Rottumerplaat* is het verslag van Wolkers-alléén, Wolkers-teruggeworpen-op-zichzelf, op een Noordzee-eiland dat hij als een oord van paradijselijke ongereptheid heeft beschouwd. De natuur is er oppermachtig. Behalve grassen en wilde bloemen, 'lieflijke weiden soms', zijn er vogels en nog eens vogels, meeuwen vooral, zwermen

van de ‘gevederde vrienden’ in velerlei gedaante die vanouds zijn verbeeldingen hebben bevolkt. Een bepalend element vormen de zeehonden die hij vindt: eerst de dode, zwangere, uit wier kadaver hij het embryo snijdt, in een afschuwelijke, hopeloze dwanghandeling; dan, enkele dagen later, de jonge halfverhongerde zeehond, een schepseltje van aandoenlijke schoonheid, met ‘zilverig lijfje’ en grote donkere ogen, dat dank zij Wolkers' hardnekkige pogingen in leven kan worden gehouden. Het lijkt, alsof dit intermezzo voor de schrijver de betekenis van een wedergeboorte heeft gehad.

> Vlinders leggen enorme afstanden af. Ovum, larva, pupa, imago. (...) En nu ga ik slapen. Zelf van rups tot pop veranderen in die enge slaapzak van glinsterend nylon met wafelstiksel.

Op dit punt gekomen, moest ik denken aan dat bizarre beeld aan het slot van *Horrible Tango*: het als bevrijd omhoogzwevende kikkerachtige gevleugelde wezen, kikker en vlinder in één, een combinatie van twee diersoorten die haast exemplarisch genoemd mogen worden voor het proces van metamorfose. De kikker is een, uit larve en visje voortgekomen, laag-bij-de-gronds, in menig opzicht griezelig-mensachtig ogend schepsel, thuis in het slijk; de vlinder belichaamt een ephemere, aan de aarde ontheven staat-van-zijn, zowel lieflijk als afschrikwekkend. Het vroege werk van Wolkers bevat, naast enkele, al genoemde, verwijzingen naar vlinders, ook een paar mededelingen die met kikkers te maken hebben, en waaruit men kan afleiden welke symbolische waarde die dieren voor hem hebben. In het verhaal ‘De achtste plaag’ is sprake van een jongen bij de sloot achter het rosarium, die parende kikkers vangt en van elkaar haalt; men wordt iets gewaar van de huiverige gefascineerdheid van de ‘ik’-figuur in verband met die suggestieve mensachtigheid van de kikkers. In *Terug naar Oegstgeest* leest de vader uit de bijbel voor over de kikvorsenplaag ‘waarbij die dieren zelfs in de slaapkamers en bedden van de Egyptenaren kwamen’; hij maakte toen het enige grapje in verband met een bijbeltekst dat zijn zoon ooit van hem hoorde: ‘Dat zou geen straf zijn voor Jan.’

Kikkers en vlinders zijn in *De walgvogel* (1974), *De kus* (1977) en *De doodshoofdvlinder* (1979) aanwezig op een manier die doet vermoeden dat metamorfose, verandering, in deze romans een zó belangrijk element is dat men ze, ofschoon ze in geen enkel opzicht een ‘trits’ vormen, wel in één adem zou mogen noemen. In alle drie die boeken gaat het om een afscheid van personages in de gedaante waarin zij in de periode van de vroege volwassenheid een rol hebben gespeeld: de vader, het meisje dat de eerste grote liefde is geweest en de jeugdvriend, als verschijningsvorm van het alter ego, of omgekeerd: van aspecten van het eigen ‘ik’, belichaamd in een haast als dubbelganger fungerende vriend. Tevens wordt er in De *doodshoofdvlinder* een nieuw element ingevoerd, in de gedaante van de op ‘fatale’ wijze ontmoete Carla, waardoor deze ‘serie’ van door het sterven, afsterven, beheerste romans een open einde, uitzicht op leven, hebben. In *De perzik van onsterfelijkheid* (1980), *Brandende liefde* (1981) en *De junival* (1982) speelt de dood (zoals in alles wat Jan Wolkers geschreven heeft) óók een rol van belang, maar is niet bij machte de wezenlijke vitaliteit, de liefde, zo men wil, aan te tasten.

In *De walgvogel* herkent men onmiddellijk personages en gebeurtenissen, die Wolkers in *Kort Amerikaans* en in enkele verhalen heeft verbeeld. Het is een in de ‘ik’-vorm gesteld verslag van de ervaringen van een geboren non-conformist, een schilder-in-wording, een kwajongen met een onverbiddelijk spotziek en kritisch oog,

die als soldaat wordt uitgezonden in het kader van de bevrijding van het voormalige Nederlands Oost-Indië. Hij heeft een nuchter gezond verstand, maar ook een ingeschapen behoefte aan schoonheid, warmte en integriteit. Het ontbreekt hem ten enenmale aan de drang zich in te zetten voor de eer en het overzees gezag van het Koninkrijk der Nederlanden. Hij gaat tòch, omdat het meisje dat hij niet vergeten kan, Lien, als bruid van een vaandrig óók op weg is naar 'de Oost'. Het verslag van zijn verblijf op Java is gelardeerd met haarscherpe, volstrekt authentieke evocaties van Batavia, Buitenzorg en Bandoeng van omstreeks 1947, zoals waargenomen door een echte Hollandse jongen, een 'baar'-nieuwe-stijl uit de periode der politionele acties. Zijn leven wordt beheerst door drie figuren. Allereerst is daar Oom Hendrik, 'die ook in de Oost bij de marine en het leger was geweest', met een voor zijn tijd radicale sympathie voor land en volk daarginds. Zijn denkbeelden hebben de 'ik' sinds diens kinderjaren voorbereid en gevormd wat betreft de instelling ten opzichte van mensen en denkbeelden in het Verre Oosten. Oom Hendrik, met zijn diepgewortelde afkeer van het 'kikkerland' heeft ooit tegen zijn jonge neef gezegd:

> Dat ik moest proberen om, als ik volwassen was, in Indië te komen. Dat ik daar mijn hart op kon halen. En dat ik er dan vooral, wat zijn grote liefde was geweest maar waar hij nooit aan toe gekomen was, vlinders moest gaan determineren. Je had er vlinders in de meest fantastische kleuren waar de bollenvelden van Lisse en Sassenheim op het hoogtepunt van hun kleurenpracht bij verbleekten. Maar ook grauwe. Zo groot als een vaatdoekje, die je 's avonds ineens om je oren kwamen klapperen als je rustig met een glas whisky op je voorgalerij zat.

Lezend in een (door de 'ik' voor hem uit een boekhandel ontvreemd) exemplaar van de *Tao Te King*, het *Boek van Weg en Deugd*, lijkt Oom Hendrik, 'vredig en ontspannen', zelf op een oude Oosterse wijsgeer. Talloze malen heeft hij bewonderend gesproken over de kunst van Bataks, Dayaks en Papoea's, en over de oud-Javaanse Boeddha-beelden van brons.

> En hij zei dat boven op die grote tempel die voor in het album Onze Overzeesche Gewesten stond, de Boro Boedoer, allemaal klokvormige opengewerkte stenen stoepa's stonden waar vroeger Boeddha's in hadden gestaan. Dat de bevolking erheen ging en dat ze hun handen door de openingen staken en die Boeddha's aanraakten met hun vingertoppen en dan deden ze een wens. Maar dat de Hollanders er zoveel Boeddha's uit weggesloopt hadden dat er voor de bevolking niet zo heel veel overbleef. En dat ik als ik er ooit nog eens zou komen, ik voor hem een wens zou moeten doen. Dat zijn geest zijn in dit gure kikkerlandje begraven lichaam zou mogen verlaten en wegzweven naar het Nirwana van de tropen. Want daar hoorde hij thuis. Dat was zijn vaderland.

De tweede kernfiguur is Piet Ranzijn, de jeugdvriend. Die 'grote blonde jongen met z'n worstelaarsfiguur en zo'n spottende kop', een 'grijnzende kop met krullen', lijkt (vindt de 'ik') precies op een Dionysos-beeld in het Museum van Oudheden te Leiden, wit marmer uit de Hellenistische periode (en, denkt de lezer onwillekeurig, op de 'Apollo van de Côte d'Azur', een foto van de jonge Jan Wolkers in het album *Werkkleding*). Piet Ranzijn verhoudt zich tot die marmeren Dionysos, zoals het meisje Lien zich verhoudt tot de copie van een antieke Venustorso op de tekenacademie. In Piet Ranzijn en Lien is als het ware de 'Oudheid', het verleden, van Jan Wolkers' (kunstenaars)-'ik' belichaamd, de vrolijke brutale zinnelijkheid, de schelmenstreken, de felle romantiek.

Lien is ‘een meisje van de katholieke huishoudschool met kraaienzwart haar, een fijn mondje met stevige korte witte tanden, grote goudkleurige ogen en een lichaam dat aan alle kanten in opmars was.’ (In *Kort Amerikaans* wordt die eerste geliefde beschreven als een meisje dat ‘lijkt op een engel van Leonardo da Vinci’)

Met Lien beleeft de ‘ik’ voor de eerste maal in volle omvang de vervoering van jonge hartstocht, in zijn zolderkamer in Leiden, waar op een plank boven het bed de doodshoofden prijken, die Oom Hendrik bij kerkhofopruimingen ten behoeve van anatomische studie voor hem heeft bemachtigd. Het hoogtepunt van de idylle wordt gevormd door een tocht naar het kasteel Poelgeest bij Leiden; ‘ik’ delft daar uit een vuilafvoerkuil een marmeren sfinx op (vgl. Jan Wolkers' verhaal ‘Het Tillenbeest’). Later brengen de geliefden de maannacht door in de onderbouw van een muziektent. Lien, die haar beschroomdheid van preuts-opgevoed meisje in het contact met ‘ik’ aflegt, maar dan weer aarzelt, en bang is, uit schuldgevoel - eerst jegens haar vader, en later jegens haar echtgenoot, de vaandrig - lijkt een (met meer tederheid geobserveerde) variant van Olga in *Turks fruit*, maar weerlozer, een in wezen onschuldig slachtoffer van kleinburgerlijk Nederland. In *Kort Amerikaans* had deze engelachtige liefste een concurrente en negatief pendant in de meer sophisticated figuur van Elly, die de Venus-torso vernielt en uit wraak over die wandaad door Erik, de hoofdpersoon, jonge kunstenaar-in-spe, wordt gewurgd. In *De walgvogel* is Piet Ranzijn het baldadige, rokkenjagende, vuilbekkende alter-ego van de ‘ik’. Het sterven van Piet (die op Java door een ‘peloppor’ wordt neergeschoten) vormt als het ware een voorspel tot het sterven van Lien (die uit wraak om haar ontrouw - zij is zwanger van ‘ik’ met wie zij in Bandoeng de vroegere verhouding heeft voortgezet - door haar impotente en mogelijk homoseksuele vaandrig om het leven wordt gebracht). Hartstochtelijk emotioneel is het afscheid dat ‘ik’ neemt, zowel van Piet als van Lien. Beiden kust hij, als zij op hun doodsbed liggen. ‘Ik wist niet wat ik moest zeggen want ik dacht dat hij niet meer praten kon. We keken elkaar aan. Ik zag dat hij mij herkende en ik voelde hoe verschrikkelijk veel ik van die jongen hield (...) Terwijl de tranen over mijn gezicht stroomden stond ik op en boog me over hem heen om te bellen. Maar ineens greep ik zijn hoofd vast met allebei mijn handen en tilde het op uit het kussen en zoende hem heftig op zijn mond.’, en: ‘Ik deed het laken weer over haar heen en liet me toen ineens naast haar op het bed vallen terwijl ik mijn armen om haar heen sloeg. Ik drukte mijn mond op de hare en zoende haar koude paarsige lippen met al de woestheid van mijn verdriet (...)’

Jan Wolkers. Foto: Steye Raviez.

In feite is *De walgvogel* een verbeelding van het failliet, de opruiming, van 'die verdomde rotwinkel van ons in Koloniale Waren' in ruimere zin, van het vooroorlogse Nederland en de kruideniersgeest die Oom Hendrik zo hevig haatte. Wezenstrekken van Oom Hendrik lijken - maar dan in meer verfijnde vorm - te herleven in de persoon van de chinese antiquair op Java, bij wie 'ik' een porseleinen schaaltje uit de Ming-periode heeft gevonden, de volmaakte harmonie van schoonheid en eenvoud. Er loopteen rechte lijn van Oom Hendriks liefdesverklaringen aan Indonesië, via de verhouding van 'ik' met Inti, een meisje uit de kampong, naar het feit dat 'ik' het niet over zijn hart kan. verkrijgen te schieten op de Javaanse guerillastrijder die hij tijdens een jacht in het oerwoud tegenkomt, en die even later Piet Ranzijn zal neerleggen.

Vogels, en dan met name reigers, die in het werk uit Jan Wolkers' 'Oegstgeest'-periode de belichaming schijnen van een fiere drang naar onafhankelijkheid, en van een voorname verachting voor het laag-bij-de-grondse, zijn in *De walgvogel* even maar, als fraaie figuranten, aanwezig tijdens het uitstapje van 'ik' met Lien naar Poelgeest. De 'vogel' waar het om gaat is de 'ik'-figuur zelf, in zijn functie van minnaar van Lien, vriend van Piet Ranzijn en adept van Oom Hendrik, door hun dood ten slotte als het ware evenzeer 'uitgestorven' als de Dodo, of Walgvogel, die naar men zegt in de zeventiende eeuw door Hollandse zeevaarders tot en met het laatste exemplaar van de soort is afgemaakt.

De tropische vlinders in de roman zijn dubbelzinnig: zij kunnen zowel prachtig gekleurd als grauw zijn, lokkend èn angstaanjagend. Kikkers, in Holland een vertrouwd, haast representatief element in het polderlandschap, prooi voor hooghartige reigers en ruwe kwajongens, blijken op Java een geheel andere rol te vervullen: de arme boer kan wat bijverdienen door ze te leveren aan Chinese eethuizen. Aan het slot van *De walgvogel* koopt 'ik' een mandvol van die kikkers van een desa-bewoner: 'Ze zaten allemaal op elkaar als kleverig goed met kloppende witte kelen en gele ogen', een massa stakkerige schepsels, aan wie hij de vrijheid teruggeeft. Men kan dit interpreteren als een afscheid van het 'kikkerperspectief': 'als je iets van een laag punt uit tekende', zoals 'ik' ooit eens heeft uitgelegd aan Piet Ranzijn (die 'ik'-'s denkbeelden hierover te ingewikkeld vond).

Centraal in *De kus* staat de verhouding tussen de 'ik'-figuur (gescheiden, tekenleraar) en zijn vriend-van-vroeger, Bob ('de jongen die altijd met zijn moeder samengewoond heeft'), nu een succesvol uitgever van 'kilo's zware boekwerken

met reprodukties van Hollandse meesters', een branieachtige vrijgezel met een onverzadiglijke versierdrift, die zijn verleiders-

kwaliteiten accentueert door een overvloedig gebruik van body-lotions en after-shave. Die batterij van geuren suggereert echter gaandeweg óók ‘the perfumes of Arabia’ die Lady Macbeth's hand niet van bloedschuld konden zuiveren. Bob kan mooi fluiten: ‘Helder en muzikaal. Zo gevoelvol als een volksjongen.’ Destijds, vóór zijn vertrek naar Indië ‘om tegen de Jappen te gaan knokken’ (‘ik’ was afgekeurd), heeft Bob de zuster van ‘ik’, Lia, verleid en zwanger gemaakt. ‘Ik’ is door complexe gevoelens van bewondering, genegenheid, afkeer en soms zelfs haat, aan Bob gebonden als een voyanter, geslaagder, sterker alter-ego.

> Zijn botten zijn eens zo dik als de mijne. Stond altijd stevig op zijn poten. Kreeg hem nooit om als we aan het worstelen waren. Op het schoolplein. Paardrijden. Als de jongens op elkaars rug zaten om te knokken zat ik altijd op de zijne. Als ik maar even zo'n knul beethad trok hij ruiter en paard om. Draafde naar het volgende slachtoffer. Een eenheid vormden we. De onafscheidelijke kentaur. Kop en paardehoofd samen. Daarom schaakte hij zo graag. Kon hij de tegels overslaan. Twee skeletten op elkaar. Vergroeid. Als ze je na duizend jaar in een grot vinden. Mijn linkerarm om zijn nek. De andere klaar om te grijpen. De twee vrienden. Dos Amigos. Voor altijd samen in een glazen baar. Roestige schelpjes op je schedel vastgegroeid. Kaartje erbij met de vindplaats. Chapelle-auxsaints. Die hebben arm in arm gelopen.

Deze Bob lijkt een combinatie van de in *Terug naar Oegstgeest* beschreven jeugdvrienden Peter Prentier (met wie de ‘ik’ in dat verhaal een seksuele ervaring heeft) en Bob Griffioen, met ‘de romp als van een beer en ijzersterke kromme blondbehaarde poten’. Griffioen was ook de achternaam van de ‘ik’ uit *De walgvogel.*

Toen Bob na de onafscheidelijk doorgebrachte jeugdjaren naar Indië ging, heeft hij bij het afscheid ‘ik’ gekust op een verwarrend hartstochtelijke manier. Vergelijkbaar erotisch geladen waren de kussen die ‘ik’ en zijn zuster Lia elkaar gegeven hebben, nadat zij haar zwangerschap had opgebiecht. Vijfentwintig jaar later reizen de vrienden samen naar Indonesië, als leden van een gezelschap toeristen; Bob om - zo anoniem mogelijk - het land terug te zien waar hij naar eigen zeggen destijds zo het een en ander heeft ‘uitgevreten’, en ‘ik’ om met eigen ogen alles te aanschouwen waar Bob hem over heeft geschreven en verteld. Het door ‘ik’ in de loop der jaren heimelijk gekoesterde verlangen naar herstel van de relatie tussen hem en Bob zoals die was vóór diens avontuurtje met Lia, blijkt onvervulbaar - ondanks, of juist dóór, de geforceerde intimiteit van het samen-reizen. Bij ‘ik’ wekt het verblijf in Indonesië vooral herinneringen op aan Bobs sterke verhalen en aan zijn eigen vroegere belevenissen met Bob; bij Bob zelf overheersen in hoofdzaak associaties aan gruwelijke of wellustige ervaringen. De twee mannen zijn buitenstaanders in het reisgezelschap, dat uit diverse karakteristieke vertegenwoordigers van de hedendaagse Nederlandse ‘Indië’-toerist is samengesteld. Ondanks hun eensgezindheid waar het kritiek en spotten aanzien van hun medereizigers betreft, ondanks - vooral door Bob ondernomen - pogingen hun vroegere kwajongenskameraadschap in een nieuwe, meer ‘sophisticated’, vorm te doen herleven, komt het niet tot vertrouwelijkheid. ‘Ik’ reageert met een mengsel van verbijstering en ergernis op de gedragingen van zijn vriend.

Te Lembang boven Bandoeng wil Bob ‘om niette vergeten dat ik hier dood en verderf gezaaid heb’ een foto van zichzelf naast een verkeersbord met een doodshoofd er op, dat inhalen verbiedt. Omstreeks diezelfde tijd openbaren zich bij

hem de eerste verschijnselen van een kwaal die hem vermoedelijk fataal zal worden. De dood haalt hèm in, elke dag een beetje méér.

Parallel aan het verloop van de zeventien dagen durende tocht over Sumatra, Java en Bali (iedere dag wordt ingeleid met een aankondiging van het programma in het jargon van de reisfolder) registreert het bewustzijn van 'ik' in een stroom van momentopnamen, situatieschetsen, monologues intérieurs, al zijn ervaringen en indrukken. ('Het zal wel erg vermoeiend voor u zijn. Want u ziet alles veel intenser' zegt een medereiziger tegen hem, doelend op de veronderstelde grotere - want artistieke - fijngevoeligheid van de tekenleraar, en 'ik' denkt: 'Intenser, ja.') Aan Mario Praz' cultuurhistorische studie *The Romantic Agony*, als boek-voor-op-reis meegenomen, komt hij niet toe; Bob leest er in, zich vermeiend in door Praz geciteerde passages vol gruwel en seks uit de decadent-romantische literatuur. 'Ik' is getuige van de beginnende agonie van zijn vriend, die voor hem altijd de belichaming is geweest van jeugdromantiek, het avontuur, het opwindende en gevaarlijke. Geleidelijk daagt er in hem een anderssoortig, meer op medelijden gelijkend gevoel voor Bob, die hij tegen beter weten in zou willen helpen.

Aan het einde van de reis in het vliegtuig, boven de Aegeïsche zee, de bakermat van 'Ancient Europe', droomt 'ik' dat hij met Bob in een peilloze diepte stort, door 'een blauwe tunnel naar het Niets'. (De kleur blauw schijnt voor Wolkers verbonden met gevoelens van angst en afschuw; in 'Het Tillenbeest' schreeuwen de reigers hun 'blauwe haat' uit tegen de hemel boven de drekpoel; de hond met de blauwe tong, in het gelijknamige verhaal, is een symbool van dreiging en vaderhaat). Het Niets suggereert het Nirwana van de Boeddhisten, het niet-zijn waar alle begeerten en aardse strevingen tot rust zijn gekomen. In Jan Wolkers' op *De kus* volgende romans speelt de vriend, in een aan de dubbelganger, een ander ik, verwante functie, geen actieve rol meer.

Aan de verwijzingen naar kikkers en vlinders in *De kus* kan de lezer niet voorbijgaan. 'Ik' vergelijkt de in zee zwemmende Bob met een kikker, zoals hij vroeger in de polder bij het zien van kikkers in de sloot dacht: 'Volmaakte zwemmers, menselijk bijna.' Bob haalt een paar maal herinneringen op aan het vangen en koken van kikkers door de soldaten in Indië: 'Ja, waarom deed je het. Het was een vaste gewoonte onder de jongens. Je had altijd van dat taaie smakeloze vlees uit blik. Dat was nog erger dan dengdeng. Als je ze ging doodmaken pakte je ze bij hun achterpoten. Dan strekken ze zich. Met je bajonetmes sloeg je dan zo dat voorstuk op de grond en dan trok je meteen het vel eraf. Die hompen kriebelden nog zo'n beetje om je voeten rond op die voorpootjes. Ging je naar de Chinees toe om kruiden. Ik moet kruiden hebben voor kikkers.' In een Chinees restaurant observeert 'ik' Bob, die zich tegoed doet: 'Ik kijk naar Bob, die naast me het ene kikkerbilletje na het andere van de lucifers-dunne botjes knabbelt. Een luchtig bouwwerkje van broodmagere skeletjes ligt op de rand van zijn bord. Hij zei net, toen het hem opviel dat ik er niet van nam, dat ze naar het fijnste kalfsoestertje smaken.' Bij 'ik' komen dan herinneringen op aan het speelse vangen van kikkers, vroeger, met Bob, bij de sloot: 'Hij hield me bij mijn broekriem vast en trok me met kikker en al op de kant.' Veelzeggender is de volgende associatie, tussen het viriele kikker-achter-lijf 'dat ik niet door mijn strot zou kunnen krijgen' en het beeld van een door Indonesiërs vermoorde soldaat, wie men 'zijn zakie' in de mond gepropt had. Het lijkt ook niet toevallig, dat Bobs kwaal, zijn dood, begint bij zijn voeten en benen, zijn 'achterpoten'. Een en ander sluit als vanzelfsprekend aan bij een beschrijving betreffende die andere Bob, Bob Griffioen, in *Terug naar Oegstgeest.* Tijdens een uitstapje naar Poelgeest, 'op een open plek in de zon' gaat Bob Griffioen 'die halfnaakte reus' wulps dansen en 'met hese stem' de Tiger-Rag zingen: 'En hij imiteerde precies de trombonestoten van de grommende tijger. Daarna ging hij op handen en voeten lopen en liet ineens zijn benen slepen alsof hij in zijn achterlijf getroffen was en stierf in een hels kabaal als tijger in de alang-alang.' (Even later klimt hij in een boom

‘alsof hij klappers ging plukken’, en in de top ‘blies hij met zijn vuist voor zijn mond een schetterende reveille die in de verte tegen het kasteel weerkaatste en waarvan de reigers krijsend opvlogen’. In de vorm van uitgelaten gekdoen van jongelui lijkt hier iets opgeroepen te worden dat aan het wezen van Piet Ranzijn in *De walgvogel* herinnert.)

Op Sumatra ziet ‘ik’ (in *De kus*) een musgrote vlinder, ‘met vleugels zo groot als mannenhanden’. De opgeprikte vlinders, die de toeristen in de Plantentuin te Bogor te koop aangeboden worden, blijken allemaal beschadigd: ‘Ik bekijk zo'n paar dozen aandachtig en zie dat het allemaal op hetzelfde neerkomt. In het midden een handgrote okerkleurige vlinder met vlot neergepenseelde motieven die zilverwit zijn ingevuld. Een pluizig lijf met voelsprieten als varenblaadjes (...) het is net een postzegelverzameling die te vaak opnieuw ingeplakt is.’ Javaanse hoerenjongens, die Bob in Bandoeng ziet, hebben ‘schitterend opgemaakte gezichten als vlindervleugels.’ De travestiet, met wie ‘ik’ in diezelfde stad meegaat, maakt in zijn

'glanzende kostuum, metalliek-groen' de indruk van een insekt, een sprinkhaan of een aasvlieg, maar ook - al laat 'ik' die gedachte niet toe in zijn bewustzijn - op een kikker. De dubbelzinnigheid van het contact wordt daardoor geaccentueerd. 'Ik' ervaart in dat avontuur zijn eigen tweeslachtigheid, zonder zich die evenwel helder bewust te zijn: 'Bij die bruine jongens is het alsof ze ook nog hun zuster voor je in petto hebben. In zichzelf, alsof het één gebroed is,' denkt hij, om zichzelf ervan te overtuigen dat hij 'het nooit met een blanke knul' zou kunnen doen. Het woord 'gebroed' verwijst naar de onuitgesproken associatie.

Een curieuze schakel tussen *De kus* en *De walgvogel* wordt gevormd door het gesprek dat enkele leden van het reisgezelschap voeren, nog in net begin van de tocht, over het gerucht dat men generaal Spoor destijds vergiftigd had. Te Lembang op Java zou een zekere vaandrig vermoord zijn omdat hij teveel wist. Iemand zegt: 'Die had daar helemaal niets mee te maken. Dat was een homoseksuele liefdesaffaire. Een moord uit jaloezie.' (...) 'Hij had een afspraak 's avonds meteen man. Toen hij op zijn veranda onder een lamp stond te wachten werd eerst de lamp kapotgeschoten en toen hijzelf. Een medeminnaar. Het was een pure passiemoord in Lembang.' In de hier gegeven versie wordt het dramatische slot van *De walgvogel* (dáár immers schiet 'ik' de vaandrig neer, die zojuist Lien heeft gedood) in de sfeer van *De kus* gehaald en dienovereenkomstig vervormd. De manier waarop Wolkers - al dan niet opzettelijk - een verbinding legt tussen beide romans (niet meer dan een teken, maar waaruit af te lezen valt dat zij, hoewel op zichzelf staande composities, toch iets wezenlijks met elkaar gemeen hebben) doet alweer denken aan een in de schilderkunst niet ongebruikelijk effect: de op één doek afgebeelde voorstelling keert als plaatje aan de wand, of als een in de verte, door een raam of in een spiegel, waargenomen tafereel terug op een ander schilderij. Die slotscène van *De walgvogel* lijkt trouwens een verheviging, vertekening, van wat Olga in *Turks fruit* overkwam, die 'in een warm land' (bedoeld zijn dáár de Golfstaten) door haar tweede man meteen pistool bedreigd en aan haar wang gewond werd.

De centrale 'hij'-figuur van *De doodshoofdvlinder* heet Paul, zoals de hoofdpersoon in *Horrible Tango.* Déze Paul is leraar Engels, een gescheiden man met een achttienjarige dochter, Laura, die een tijdlang aan heroïne verslaafd is geweest. (Voor het eerst sinds *Een roos van vlees* is er sprake van vaderschap van het bepalende mannelijke personage). Al in het begin van de roman snijdt Paul, die bloembollen in zijn tuin wil planten, met zijn schep 'dwars door een kluwen kikkers die in een holte in de brokkelige aarde tegen elkaar waren gekropen voor de winterslaap'. Hij bedekt de zieltogende dieren met aarde en stampt die aan 'om ze uit hun lijden te helpen'. (Dit aantrappen van de aarde, in een kuil waarin men iets verbergt dat met eigen schuldgevoelens te maken heeft, komt in Wolkers' werk verschillende malen voor. Zo werd de grond aangetrapt boven de mishandelde kip in 'De achtste plaag' en boven de dode parachutist in 'Gesponnen suiker'; zo trapte de jonge Paul in *Horrible Tango* de verminkte vlinder in de grond).

In Pauls ouderlijk huis ligt zijn vader te zieltogen. *De doodshoofdvlinder* bestrijkt het tijdsverloop tussen het sterven en de begrafenis van die vader, die met zijn (vroegere) kruidenierswinkel en zijn Calvinisme weer een variant is van de in *De walgvogel* en in de eerste verhalen en romans ten tonele gevoerde vaderfiguur. Hij is 'een indrukwekkende man' geweest, groot en sterk, een verwoede liefhebber van de hengelsport, een vader als die in het verhaal 'Wespen', die zijn zoon de regels van de kunst wil bijbrengen. In *De doodshoofdvlinder* komen telkens beelden voor, die verband houden met het vissen: de visser, de vissen, vissersattributen, en ook die feilloze vissenvanger uit het vogelrijk, de reiger. Van de beginsituatie in de roman lijkt Wolkers al een voorstudie, gegeven te hebben in het verhaal 'De hond met de

blauwe tong'. Daar is de 'ik'-figuur óók op weg naar het sterfbed van zijn vader, maar gaat het ouderlijk huis niet binnen. Paul in *De doodshoofdvlinder* raakt onderweg betrokken bij een verkeersongeval: een jonge vrouw rijdt met haar wagen op de zijne in, en wordt met een ingedeukte neus naar het ziekenhuis gebracht. Het overlijdensmoment van de vader valt vrijwel samen met dat ongeluk. Paul ziet de dode 'omgevallen, als een beeld van steen dat bij de enkels afgeknapt is.' Zijn vader ligt met op de buik gevouwen handen opgebaard in een 'metalliekgroene pyjama'. 'Hij zag er rustig uit alsof hij op bladstil water dreef. Hij leek groter, of hij vleugels tegen zijn lichaam gevouwen had.' Later op die dag, in halfslaap, heeft Paul een visioen van zijn vader als een soort van dodenschip dat uit de verte aan komt varen. 'Dat dreigende vaartuig in mensengedaante met zijzwaarden als grote vleugels leek precies op de doodshoofdvlinder die hij in een aardappelveld gevonden had. Verleden jaar in de zomervakantie toen hij met Laura aan zee was. Vlak voor hem fladderde hij moeizaam uit het verdorrende loof omhoog, maar tuimelde meteen weer neer. Het waren zijn laatste stuiptrekkingen. Voordat hij ermee op zijn hotelkamer was had het beest zijn vleugels strak langs zijn lichaam gevouwen en was verstard. Hij leek op een spaander houtskool, fluweelzwart, met een okerkleurige tekening. En op de rug van zijn borststuk, vlak onder zijn kop, die afgrijselijke afbeelding van een doodshoofdje, met zwarte oogkasjes die je priemend aankeken (...) Als je hem op zijn vleugelpunten rechtop zette was het een miniatuurgedaante in een lang rouwgewaad die een masker van een schedel voorgebonden had op een carnaval der verschrikking.' Er is een onmiskenbaar verband tussen dit herinneringsbeeld aan de vlinder die *Acherontia atropos* wordt genoemd (een naam waarin de rivier van de onderwereld en de schikgodin die het leven afsnijdt verenigd zijn) en het gewonde meisje Carla, zoals Paul haar 'met haar ingedrukte neus en grote verstarde ogen' in haar beschadigde auto heeft zien zitten, en in ieder geval, zoals zij hem in het ziekenhuis verschijnt (wanneer hij haar na haar operatie bezoekt) met haar maskertje van gips, dat hij als 'afschrikwekkend' ervaart. Tegelijkertijd roept dit beeld de herinnering op aan wat de 'ik' in het verhaal 'Kunstfruit' denkt, wanneer hij zijn vlinderachtig onvaste vriendinnetje Lisa na een tijd van scheiding weer eens ontmoet (zij is dan zwanger, haar gezicht is door bruine verkleuring 'getekend'): 'Het masker van het leven is hetzelfde masker als van de dood.' Het doodskopachtige gipsmasker van Carla verbergt onstuitbare vitaliteit. Paul kust zijn gestorven vader, en beschouwt dat gebaar zelf als een judaskus. Eigenlijk kan hij het zijn vader niet vergeven, dat deze - uit geloofsoverwegingen prinicpieel tegen inenten - destijds de schuld is geweest van het sterven van Pauls geliefde oudste broer Hugo. De kus doet Paul beseffen dat hij 'van alles in dit huis vies geworden is'. Zijn mond gaat gloeien van de ijzige doodskoude: 'Met zijn ogen dicht bleef hij staan met het onwezenlijke angstgevoel dat er aan alle kanten een afgrond om hem heen was'. De kus blijft als het ware voelbaar aan zijn lip- pen, obsedeert hem, maakt hem gedurende de dagen dat zijn vader boven de aarde staat impotent, zoals blijkt wanneer hij meegaat met een 'nachtvlinder', de prostituee die hij gewend is te bezoeken.

Onder de naaste familieleden die voor de begrafenis overgekomen zijn bevinden zich de zuster uit Amerika (in wie de lezer een variant van onder andere de met een Canadees getrouwde Lia uit *De kus* en van de tegelijkertijd gehate en geliefde zuster uit het verhaal 'Het Tillenbeest' herkent) en een jongere broer, Dolf, in de rol van het vlottere, optimistischer alter-ego, die in vorig werk van Wolkers door de figuur van een vriend werd vervuld; maar bij Dolf is dat alles gewoner, zonder een zweem van dubbelzinnigheid of drama. 'Met een gezicht waarop niet de minste huiver voor de dood te bespeuren viel boog hij zich over zijn vader (...) Met bewonderende jaloezie keek Paul naar hem, zoals hij met warme sympathie dat stoffelijk omhulsel van zijn vader in zich opnam. We schelen ook maar een paar jaar, dacht hij, maar hij heeft een heel wat minder strenge huispotentaat gekend dan Hugo en ik. Wij hebben de eerste klappen opgevangen.'

Ook de zuster, Jenny, is een toonbeeld van vitaliteit, onbevangen ontspannen in haar opzichtige kleding, en zonder enige terughouding wat betreft haar biseksuele instelling en de relatie die zij heeft met een vriendin die negerin is. (Jenny verwerkelijkt wat de Paul uit *Horrible Tango* niet vermocht). Jenny en Dolf zijn, mèt de allen observerende Paul, buitenstaanders in de familiekring. Paul voelt afschuw voor het milieu, maar kan het savoir vivre van zijn broer en zuster niet opbrengen. Zijn vergeefse pogingen innerlijke leegte op te heffen, een tekort aan te vullen, uiten zich als bezeten aandacht voor levensmiddelen, culminerend in een lugubere droom over een pot met zuurkool waar de dode vader in begra-

ven wordt. Tijdens de dagen dat zijn vader boven de aarde staat kan Paul geen hap door zijn keel krijgen. De ontmoeting met Carla is een door het (nood)lot gezonden gebeuren, waarvan de zin hem ontgaat, al beseft hij er het gewicht van. Carla is weerbaar, op het agressieve af, zelfstandig, fel, vrij, niet echt lesbisch maar 'half om half' zoals zij onomwonden verklaart. Wanneer Paul spullen waar zij om gevraagd heeft van haar kamer in de stad gaat halen, vindt hij op het hoofdkussen in haar bed Pearl Buck's roman over China *De goede aarde* open liggen.

Met de doodgraver die voor de teraardebestelling van de vader het graf (dat ook de laatste rustplaats is van de langgeleden gestorven broer) in orde brengt, voert Paul, in wiens gedachten steeds citaten van Shakespeare opduiken, op het kerkhof een gesprek dat een echo lijkt van de beroemde scène uit *Hamlet*:

> 'Hebt u hem gevonden', vroeg hij en keek de doodgraver van onderaf aan. Met zijn rustige grijze ogen keek de doodgraver hem aan en terwijl hij naar hem bleef kijken zei hij langzaam 'Die heb ik wel gevonden. Die heb ik dus gevonden in de aarde. Die heb ik eruit gehaald en een gaatje dieper gestopt.' (...) Hij wist dat hij die schedel zou herkennen aan de voortanden van zijn broer. Gelijkmatig en sterk met een klein beetje ruimte ertussen. Hij had die schedel wel willen laten opgraven om te zien of het werkelijk waar was. Zo sterk had hij het gevoel dat zijn broer altijd in hem was blijven leven.

Diametraal tegenover het geleidelijk tot stof vergaan in de aarde, staat de onvergankelijkheid van een kunstwerk der Azteken dat Paul eens in het Brits Museum heeft gezien, een uit bergkristal gebeeldhouwde schedel, als het ware de planeet aarde 'uitgekristalliseerd tot een glanzende doodskop, zwaar als een heel zonnestelsel.'

De roman *De doodshoofdvlinder*, die zich afspeelt in de herfstvakantie, staat ook wat het 'decor' betreft geheel in het teken van dit jaargetijde. Steeds weer keren er beelden terug van bladerval, rottende planten en verdorde bloemen, paddestoelen, mist, regen. Met doffe en zilverachtige tinten die naar de winter, de witte dood, zwemmen, contrasteren met het rood, geel en goud waarin het leven nog opvlamt, onder andere in de opzettelijk kleurig gehouden rouwkransen en in de kleding van de 'vitale' figuren Jenny en Carla. Gedurende de dagen dat zijn vader opgebaard is onder een zilverachtige sprei en Carla in haar witte ziekenhuisbed ligt met op haar gezicht het witgipsen doodsmaskertje, kan Paul niet eten en evenmin de liefde bedrijven. Hij keert pas tot het leven terug, wanneer hij Carla na haar ontslag uit het hospitaal bij haar vriendin gebracht heeft, en gezien heeft hoe zij als een uit de onderwereld herrezen Persephone in de armen van die andere vliegt. Carla heeft hem niets concreters beloofd dan een mogelijke toekomstige ontmoeting, maar lijkt toch niet onbereikbaar. Het 'argument' van de roman zou men misschien als volgt kunnen formuleren: door de dood van zijn vader ten volle te beseffen en de dood, langgeleden, van zijn broer Hugo te aanvaarden, accepteert Paul tevens de betrekkelijkheid, dat wil zeggen: het bij elkaar horen van dood en leven, licht en donker, en alle andere schijnbaar onverzoenlijke tegenstellingen van het aardse bestaan. 'Alas, poor Yorick' vindt een tegenwicht in de brutale, weerbare laconieke aardsheid van mensen, vrouwen, als Carla, Jenny en de prostituée Liz. Naar mijn indruk heeft hiermee een nieuw element zijn intrede gedaan in het werk van Jan Wolkers. De dood is in zijn volgende romans nog wel nadrukkelijk aanwezig, maar niet meer dominant. Nog in verband met *De doodshoofdvlinder*: merkwaardig vind ik de verandering die het motief van het auto-ongeluk in de loop der jaren in Wolkers'

werk ondergaan heeft. In *Turks fruit* zegt de 'ik' over Olga: 'Ik zag haar voor het eerst toen ik stond te liften (...) Het ijzelde, zodat de voorruit van haar auto bijna ondoorzichtig was.' (Carla's voorruit verandert door het geweld van de botsing in 'een scherm van bomijs' waarachter haar gezicht verdwijnt). Bij die eerste ontmoeting krijgen Olga en 'ik' een ongeluk: 'ik' slaat met zijn hoofd tegen de voorruit, die na de klap 'wit als sneeuw' is geworden. In *Groeten van Rottumerplaat* beschrijft Wolkers een verkeersongeval dat hij op de Afsluitdijk passeert. Hij ziet daar een kleine jongen liggen met een bloedvlek aan zijn rechterslaap, een kind, dat op hemzelf lijkt, zoals hij er uitzag op een foto van 1932, en op Erik in *Kort Amerikaans*, die een dergelijke bloedvlek-achtige verkleuring aan zijn slaap had en fantaseerde, dat dit de plek was waar een in de moederschoot gestorven tweelingzusje met haar schedeltje tegen het zijne had gelegen.

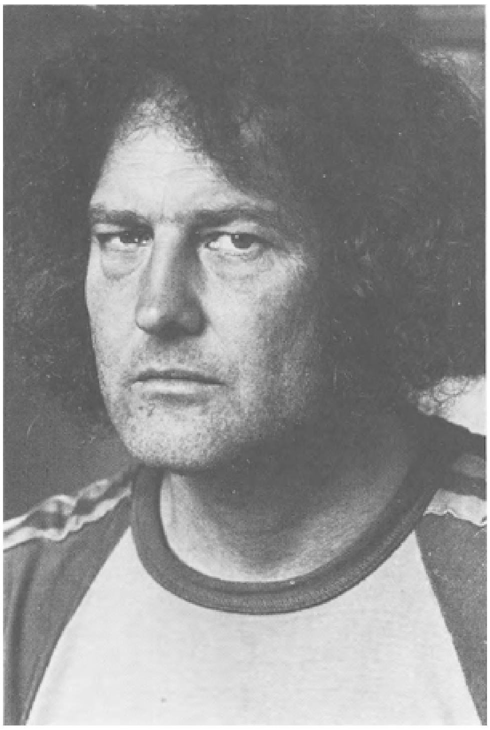
Een houding van wat niet anders genoemd kan worden dan dienende genegenheid jegens vrouwelijke wezens, in een scala die reikt van uitbundige bewondering tot in bitterheid beleden solidariteit, vormt het hoofdthema van *De perzik van onsterfelijkheid, Brandende liefde, De junival* en *Gifsla* (1983). In *de perzik van onsterfelijkheid* wint de trouw het van de dood. Ben Ruwiel, de 'hij' van deze roman (als 'ik' kenbaar in zijn gedachtenstroom) blijft met al zijn cynisme en verbittering door dik en dun trouw aan de vrouw die niet alleen zijn grote jeugdliefde is geweest, maar die bovendien voor hem de compromisloze trouw aan een radicale overtuiging, en daardoor de ziel van de illegaliteit '40-'45 belichaamt. Voor háár, eens 'IJzeren Corrie', een 'geharnaste vlinder', een voor niets terugdeinzend 'elegant poppetje', nu een verlopen, bedlegerig wrak, 'verwoest door verdriet en woede', is er alleen nog maar een *negatief* van leven mogelijk, naast Ben, haar 'tweede keus', nadat de man van wie zij hield, Bens beste vriend Henk, door de Duitsers werd neergeschoten. Zij is levend-dood, uit teleurstelling om het verraad aan haar ideaal van de 'koude oorlog' en uit wanhopige trouw aan de nagedachtenis van haar held. 'Eén dag een vlinder en voor de rest van haar leven een wereldvreemde schuwe rups die in zijn cocon wegkruipt'. Onafscheidelijk van Ben en Corrie is de hond Snoet, die de plaats inneemt van het kind dat zij nooit hebben kunnen krijgen. In de oorlog heeft Corrie- zwanger van Henk- abortus gepleegd, omdat de omstandigheden haar niet toestonden moeder te worden. 'Ze bleef maar bloeden. Alles wat ontstoken daarbinnen. Na de oorlog moesten de eierstokken weggenomen worden. Gruwelijke spijt, dat was alles wat er voor haar overbleef.' De oude zieke aandoenlijk-aanhankelijke Snoet is de vleesgeworden blinde trouw, tevens als het ware de belichaming van de last die Ben Ruwiel met zich meesleept, zijn hartkwaal, zijn bedorven bestaan, zijn vergalde liefde. De handeling voltrekt zich binnen één etmaal, de dag van de viering van de bevrijding, 5 mei 1980; dat is tevens de laatste dag van Bens leven, die hij besteedt aan het met tegenzin en galgenhumor ten uitvoer brengen van twee liefdedaden: hij verlost Snoet uit zijn lijden, en sleept voor Corrie een bromfiets aan ter vervanging van het verroeste en door hem weggegooide stalen ros uit de oorlogsjaren, de langbewaarde laatste relikwie van haar illegale verleden; de lege plek op de veranda zou haar immers zo ongenadig pijn kunnen doen.

De als verzetsheld omgekomen Henk lijkt alweer een variant van de vlotte durfal, de bewonderde jeugdvriend; met *dit* verschil, dat hij in *De perzik van onsterfelijkheid* alleen nog maar aanwezig is als een herinnering, een al verbleekte foto van vroeger: 'Aandachtig bekeek hij dat branie-achtige gezicht, de schaduwvlakken waar de ogen in zaten, die smalle goedgevormde mond die spottend opliep naar de mondhoeken, die mooie vlakke kaken met een klein beetje schaduw onder de jukbeenderen. God, die Henk. Een mooie jongen was het. Te knap bijna, maar geen kwijl. Echt mannelijk.' Ben Ruwiel maakt zich geen illusies over zijn eigen uiterlijk: 'die nieuwsgierige apekop van mij', die 'ouwe sacherijnekop', dat 'grove hondesmoel', die 'ouwe vent met dat zure smoelwerk die soms net doet of hij lacht (...)'. Voordat hij om

gezondheidsredenen voor honderd procent afgekeurd was, heeft hij bij de sociale dienst van de gemeente gewerkt, in een nederige functie ‘en teveel marge’ van de beeldende kunst. ‘Contraprestatieregeling voor kunstenaars. Dan komen beeldhouwers en schilders hun werk brengen en dat moet je dan innemen en administreren.’

Op zoek naar een niet-gesloten zaak waar hij een nieuwe bromfiets zou kunnen kopen, met onder zijn jas rattengif en bevroren pens voor Snoet zwerft Ben door Amsterdam; hij ziet de intocht van de oudgeworden Canadese bevrijders van weleer, krijgt aanvallen van duizeligheid, drinkt in een bar meer dan goed voor hem is, raakt verzeild in het Rijksmuseum. Langs de Nationale Helden, via het zaaltje met boeken over de Tweede Wereldoorlog, komt hij terecht in de afdeling Aziatische Kunst, waar ‘een boeddhistische rust en vrede’ heersen. ‘Ineens werd zijn aandacht getrokken dooreen schildering die in lichtblauw brokaat gemonteerd was. Er stond een perzik-

boom op afgebeeld die met grote bleke vruchten met een karmozijnrode blos over een rivier hing. Eronder stond een grijsaard in een kimono die begerig maar toch waardig naar een van de perziken reikte. Tung-Fang Shuo steelt de Perzik van Onsterfelijkheid, las hij.' Dit is een tot een klassiek chinees tafereel van aristocratische levensdrang verheven voorstelling van de situatie waarin Ben Ruwiel die ochtend verkeerd heeft: ouwe vent in kamerjas, in gedachten begerig reikend naar de struise jonge verpleegster die zijn vrouw kwam verzorgen. 'Ooit heeft Ben in een broeikasje een leiperzik gehad, die aan loodglansziekte is doodgegaan. Het leven van hem en Corrie is verziekt en vernield door het moordend lood dat Henk trof. Van kinderen op straat koopt Ben een beeldje van plastic, een danseresje, een 'elegant poppetje' dat er uitziet als oud ivoor. Hij neemt Snoet mee naar zijn volkstuin. Daar, in de vrije natuur, probeert hij eerst rustig te worden, te 'veraarden' ('tot er geen gevoel en niks meer is. Je eigen zelf kwijt raken. Daar gaat het om'), een ogenblik Nirwana te proeven, vóór hij Snoet aan zijn einde helpt. In zijn herinnering herleeft de jonge hond van vroeger. 'Vlindervriendelijke Snoet. Onder de rabarber liggen toen hij amper een kwart metertje was. Met zijn dikke kopje op z'n voorpoten onder zo'n groot blad vandaan.' Snoet krepeert, Ben geeft hem de genadeslag met de bijl en verbrandt het dode hondelijf. Bij een vuilnishoop vindt hij een oude brommer voor Corrie. In een café schenkt hij zijn danseresje aan een hem onbekend meisje, dat Eva blijkt te heten. Ze bekoort hem door haar jeugd, 'een prinses', maar boezemt hem ook medelijden in: 'Het is maar een kleine vlindertijd.' Even bleek als het ivoorkleurige plastic van het danseresje is het gezicht van zijn vrouw, wachtend aan het raam, het laatste dat hij ziet vóór hij aan een hartaanval bezwijkt. Hij, die zichzelf vergeleken heeft met 'een brokkelige aardkorst', krijgt de dood waarover hij in zijn tuin heeft gefilosofeerd: 'Gewoon als een blad naar de aarde kunnen tuimelen zonder dat je vindt dat je moet denken dat je vleugeltjes krijgt en weer omhoog vliegt het heelal in. De perzik van onsterfelijkheid is een aardig verzinsel, maar die vrucht heeft beslist geen pit. Het is maar een ezelsbruggetje naar de dood.' en óók: 'Gewoon rustig alles naar de aarde laten neigen met welbehagen en laten vergaan. Niet bang zijn voor de natuur. Dat is ook maar een natuurverschijnsel.' Op de achterflap van *De perzik van onsterfelijkheid* staat Jan Wolkers afgebeeld met in zijn armen een grote uit steen gehouwen Boeddha-kop, van hetzelfde soort als waarvan er honderden te zien zijn op de Boroboedoer op Java.


Jan Wolkers. Foto: Steye Raviez.

Brandende liefde is misschien de vrolijkste, meest optimistische en 'gemakkelijkste' roman die Wolkers heeft geschreven. Het verhaal staat geheel en al in het teken van Anna, als het ware de Muze in de gedaante van een mooie rijpe perzik-achtige vrouw, zelfbewust en onconventioneel, en ondanks het feit dat haar huwelijk (met een violist van het Concertgebouworkest) te wensen overlaat, de opgewektheid en lakonieke levensaanvaarding in persoon. Zij is - als Olga in *Turks fruit* - roodharig en weelderig van vormen, maar - in tegenstelling tot Olga - verlangend naar het moederschap. De uitstraling van Anna's vitaliteit is het dominerende element; daardoor worden de betuttelende pinnigheid van de Franse lerares Mlle Bonnema (die aan Anna en haar man een etage in haar huis verhuurd heeft) tot hulpeloze affectatie, en de erotische avances van de 'ik' (een jonge schilder die aan de Academie van Beeldende Kunsten studeert) tot onbehouwen kwajongensachtigheid gereduceerd. 'Ik' erkent Anna's macht en laat zich door haar beteugelen. Hij schildert haar in haar exuberante staat van vèrgevorderde zwangerschap als een triomfantelijklevende Suzanna-in-het-bad naast het bed van een juist overleden bejaarde man, de vader van Mlle Bonnema, die hij in ruil voor Franse lessen en woonruimte heeft verzorgd. In zijn geïmproviseerde atelier in het sousterrain wordt het dochtertje van Anna geboren. Zoals het Ming-schaaltje in *De walgvogel* een symbool leek van de volmaakte harmonie, zo vervult in *Brandende liefde* óók een stuk keramiek, ditmaal een witte Regout-kan met sierlijke ronding, die 'ik' op de zolder van Mlle Bonnema heeft gevonden, de rol van de aardse materie, tot een vorm gekneed die zowel voor zeer laag bij de grondse als voor aethetische doeleinden dient. (In het verhaal 'Kunstfruit' vergelijkt de 'ik'-figuur de zwangere buik van Lisa, de losbandige, met 'een kostbare vaas')

Jaren later, na de begrafenis van Mlle Bonnema, lijkt het ogenblik aangebroken dat 'ik' (nu een onafhankelijk kunstenaar) en de intussen van haar violist gescheiden Anna aan hun verhouding kunnen beginnen, die mogelijk minder duurzaam dan intens zal zijn. Mademoiselle Bonnema en haar vader vormen als het ware een karikaturaal ouderpaar: de aftandse chirurg lijkt een ontkrachte maar nog steeds afwijzende vaderfiguur, en Mlle Bonnema (wier naam zowel een 'goede moeder' als een oma 'bon chic, bon genre' suggereert) wil ik niets liever dan haar

artiesten-pupillen *opvoeden*. Een regelmatig in de roman opduikend personnage is Van der Plasse, door 'ik' altijd 'die van Gogh-baard' genoemd, een schilder-beeldhouwer, meer collega dan vriend, en meer een karikaturale verheviging van sommige eigenschappen die 'ik' in aanleg óók bezit, dan een echt alter-ego: een grove vent, die zich uitleeft in sculpturen van walgelijk dikke vrouwen, en die een schandaal veroorzaakt met een, ook door een dergelijk model geïnspireerd blasfemisch schilderij voorstellende Het Sterfbed van Maria. Evenals Bob in *De kus* gaat Van der Plasse het zakelijk gesproken 'helemaal maken'; in de Verenigde Staten wordt hij de succesvolle manager van wat Anna een 'schilderfabriek' noemt. 'Ik' daarentegen legt zich toe op de versobering in vorm en kleur van 'het stilleven met al zijn eenvoud': 'Het worden steeds meer de dingen zoals ze echt zijn. Ik bedoel, hun wezenlijke verschijning als je een heleboel weglaat. Gelul natuurlijk, maar we proberen het maar.'

Zo onhandig - en daardoor gruwelijk - als de geïmproviseerde crematie van de hond Snoet in *De perzik van onsterfelijkheid* was, zo zorgvuldig en met schoonheid omringd verloopt de verassings-ceremonie van Voske, de kat die voor de 'ik'-figuur in *De junival* gedurende eenentwintig jaren de rol van levensgezellin heeft vervuld. Haar verlies is 'onvervangbaar, onverbiddelijk'. 'Ik' herinnert zich haar 'Hoe ze in de schaduw lag onder een blad van de rabarber als in een stralend groene kijkdoos (...)' *De junival* als verslag van de manier waarop het sterven van een geliefd dier ondergaan wordt, lijkt een tot in finesses van 'hoe het eigenlijk had moeten gebeuren' uitgewerkte variant van de in 'Zwarte advent' beschreven herinnering aan

de stervende kat, die de 'ik' in dat verhaal als kind eens in het bos gevonden heeft. 'Huilende bleef ik bij het dier zitten tot hij gestorven was.'

Voske in *De junival* is eigenlijk de mededingster van de geliefde moeder van René, een schrijver, de 'ik'. Die moeder heeft, sinds een onaangename ontmoeting meteen kat in haar jeugd, altijd angst voor katten gevoeld, en houdt daarom ook niet van Voske. In *Terug naar Oegstgeest* zegt de 'ik'-figuur (die in dat boek vrijwel samenvalt met Jan Wolkers zelf) over zijn moeder: 'zoals haar angst voor dieren volgens haar zeggen ontstaan is omdat er bij het opgaan van een trap in een onbekend huis vanuit het schemerdonker van een overloop ineens een grote kat tegen haar aansprong.' De moeder in *De junival* heeft een soortgelijke ervaring gehad in haar jeugd, alleen krijgt de kat in kwestie dáár duidelijker contouren: een krolse zwerfkater die haar blazend en krabbend aanviel. In het begin van de roman geeft zij een kat de schuld van het vernielen van de ter ere van haar verjaardag door René in de tuin gelegde mosletters 'Leve moeder'. Die stroken mos had hij gerangschikt op de plek waar de peren gelegen hadden 'die door de junival onder de boom verspreid lagen'. Peren waren de enige vruchten waar de moeder echt dol op was. Voske, de kat, had in haar jeugd het 'lenige tijgerlichaam van een roofdiertje'; wat de moeder betreft, volgens René: 'Ondanks de bijna liederlijke curve van haar lichaam (...) bewoog ze zich soepel en geruisloos door het huis'. Zij is voor hem 'een poes'. Hij moedigt haar aan in haar zucht naar zoete en vette lekkernijen, niet met boze opzet, maar uit tolerantie. 'Maar ik dacht, laat niet alle smaak uit je leven wegbannen door de medische wetenschap, moedertje'. Zij bezwijkt dan ook aan een hartaanval tijdens het eten van slagroomtaart. 'Ze viel in het zoete der aarde', letterlijk in de room. Als zij opgebaard ligt pakt een broer van René liefderijk een van haar voeten vast en haalt herinneringen op aan de manier waarop hij als kind soms die voeten knuffelde: 'En hij zei, dat hij maanden geleden ook al aan de voeten van moeder gedacht had. Duizenden kilometers er vandaan. Toen hij met vakantie was in Egypte. In de buurt van Karnak was hij op een tempelcomplex verzeild geraakt waar tientallen beelden stonden van Sechmet, de Egyptische oorlogsgodin met de leeuwinnekop. Er stonden ook honderden brokstukken, vooral voetstukken waar alleen nog de voeten op zaten, waar het lichaam bij de enkels afgeknapt was alsof het ten hemel gevaren was'. Deze passage herinnert aan het doodsbed van de vader in *De doodshoofdvlinder* (een peer was het laatste dat hij had gegeten). Dáár is het een van de zusters van Paul, die de opgebaarde vader bij zijn voeten vastpakt; Paul stelt zich de dode voor als een omgevallen beeld dat bij de enkels afgeknapt is. Zo wordt afscheid genomen van ouders die tot vernielde godenbeelden zijn verstard. De voeten, waarmee zij aan de aarde gebonden waren, blijven achter, als de resten van een standbeeld. De Egyptische oorlogsgodin met de leeuwinnekop verwijst naar de aanbeden moeder, die 'een poes' was, en naar de kleine tijgerin Voske; ik moest ook denken aan Carla in *De doodshoofdvlinder*, wier Tigra-sigaretten door de schrijver zó vaak en nadrukkelijk vermeld worden, dat zij wel iets van haar wezen moeten uitdrukken.

De band die René met zijn moeder heeft, krijgt als het ware een verlengstuk in zijn relatie tot Voske. 'Ik heb altijd een hele goeie verstandhouding met mijn moeder gehad' bekent hij, en óók: 'Dat aanwezigheid of afwezigheid er niet eens zo veel toe deed'. Over Voske deelt hij mee: 'Ze wist vaak al wat ik ging doen nog voor ik het me zelf helemaal bewust was'. De kat 'vlammend roestkleurig-zwart gevlekt als het materiaal schildpad' met 'een koket streepje over haar neus en een puntje aan haar staart van beige-oranje', over wie hij eens gefantaseerd heeft dat zij, levensgroot, in een luchtig zomertoiletje achter hem op een tandem 'heel soepel op de pedalen (zat) te trappen' ('er is geen wezen dat me zo intens en zo langdurig

heeft gadegeslagen'), en de moeder, bij wie René altijd het gevoel had een streepje voor te hebben, en die voor hem de incarnatie is van de soepele mollige vrouwengestalte 'in lome zelfverzekerdheid het rustige middelpunt' op eert schilderij van Manet, beheersen René zozeer, dat hij eigenlijk geen ander vrouwelijk wezen langer dan voor de duur van een intermezzo in zijn leven kan dulden. De moeder en de kat zijn z'n enige 'minnaressen'. Pas beider naderende dood brengt toenadering tot stand tussen de moeder en Voske. De oude kat springt op schoot bij de oude vrouw, en wordt daar, voor het eerst, aanvaard. De as van de dode Voske krijgt tot urn een kostbaar stuk keramiek, 'een Sawankhalok-pot, die de vorm had van de schedel van een chinees filosoof met een peer-hoog voorhoofd'. Wanneer René aan het einde van de roman gaat verhuizen, neemt hij de boom, aan de voet waarvan hij Voske's as begraven heeft, mee. 'In mijn nieuwe tuin was het eerste dat ik deed die boom te planten en de sokkel met de Boeddha-kop eronder te zetten op de plaats waar de as van Voske in de grond moest zitten.'. De dood is voor hem een terugkeer in de schoot der aarde, eigenlijk de moederschoot: de meest intense eenwording is immers die van doden in hetzelfde graf, in dezelfde grond. Met Voske vereenzelvigt hij zich door het, haast als een rituele handeling verrichte, leegeten van een overgebleven blikje tonijn, haar lievelingsvoer. Eten in de zin van 'dat dwangmatige pakken en wegvreten' is een levensgroot probleem geworden voor de ook al door hartproblemen behepte 'hij'-figuur in *Gifsla* (1983), Robert Dilling, een succesvol auteur van thrillers. 'Wat zei die chinese wijsgeer ook al weer. Dat de tweede helft van een ei net zo smaakt als de eerste. Mooi gezegd, ja. Maar de ellende met mij is dat ik het vijfde hardgekookte eitje met mayonaise nog lekkerder vind dan het vierde. Godverdomme, wat doe je daar in hemelsnaam aan. Dat moet Boeddha me maar eens komen vertellen'.

Al dadelijk in het begin van de roman ontdekt Dilling in het weiland dat hij vanuit zijn studio op een Noordzee-eiland (Vlieland?) kan zien, een haas 'die zich met een verlamd achterlijf moeizaam voortbewoog over het stijfbevroren gras'. Ook hier lijkt het weer alsof Wolkers een element dat hij in een vorig werk heeft aangestipt, heeft 'vergroot' (Dilling volgt de haas door een verrekijker). Ik denk aan het incident met de haas in *Horrible Tango*, dat in die roman niet verder wordt uitgewerkt. De haas komt binnen het blikveld van Robert Dilling op het ogenblik dat deze een nieuw begin voor zijn eerstvolgende thriller aan het bedenken is. De hoofdpersoon van dat verhaal, een ornitholoog, ziet - wanneer hij vogels bij het voederen van hun jongen aan het observeren is - door zijn kijker toevallig 'iets bleekrozigs aan de overkant van de sloot tussen het jonge groen. Alsof daar in één nacht als bij toverslag een veldje bloemen is gaan bloeien. Hij stelt scherp en dan stokt zijn adem. Hij ziet een paar vlezige jongemeisjesbillen boven de planten uitkomen'. Dit beeld van de perzik-achtige lichaamsdelen die Wolkers altijd obsederen, werkt Robert Dilling nog gedetailleerder uit: 'Door het schittergroene kroos heen de weerspiegeling van het pas ontblote vlees. Je ziet het als het net uit de kleren is. Zijdeachtig vochtig. Alsof het lichtelijk bedauwd is. De structuur van vlindervleugels. De vleeskleur is intenser'. Niet alleen roepen die woorden bij Dilling wulpse herinneringen op aan een vroegere geliefde, Greetje (een roodharige, Olga- en Anna-achtige vrouw, met wie hij destijds gebroken heeft omdat zij een kind wilde, hetgeen volgens hem zijn dochter uit een eerder huwelijk, Ellen, zou benadelen) maar zij suggereren hem ook een nieuw, nog veel schokkender tafereel als begin voor zijn thriller: hoe dat halfnaakte meisje aan de slootkant met behulp van een moordende zetpil door een andere vrouw om het leven wordt gebracht. De gedachtensprong naar de volgende gruweldaad, het misbruiken van het dode lichaam door de geheel uit het lood geslagen ornitholoogvoyeur, is dan snel gemaakt. Dilling, met zijn gangsterachtige naam, die een afbeelding van New Yorks skyline aan de muur van zijn slaapkamer heeft hangen, songs van Sinatra beluistert, droomt van Oud en Nieuw op Fifth Avenue en van de vlindervormige fortune Cookies in het restaurant Peking Garden in

China-Town, geeft zich kennelik graag ‘hard-boiled’ allures. In zijn roman contrasteren uitvoerige beschrijvingen van de natuur (een plassengebied, rietkragen, wilde bloemen, vissen, vogels, reigers uiteraard) op krasse wijze met het weerzinwekkende gesol dat hij zijn ornitholoog laat uitvoeren met de bovenhelft van het inmiddels in tweeën gezaagde lijk. Dat torso van ijskoud stijf vlees laat zich niet door schrijverstrucs (‘Dat meisje is marmerblank en zo gaaf als een beeld’, ‘Het is alsof er een voorwerp van edel gesteente in het veen verdwijnt’, ‘Het moet de Venus van Nieuwkoop blijven’) ont-gruwelijken tot een replica van de Venus-torso in het Louvre of haar gipsen dubbelgangster op de tekenacademie. Zoals Dillings zucht naar lekker eten en drinken een ‘vergroting’ lijkt te zijn van de (minder verfijnde) bezetenheid voor voedsel die Paul in

De doodshoofdvlinder kenmerkte, is ook diens dagdroom van vrijen met een aantrekkelijke employee van de supermarkt, op een berg zoetigheid, in geuren van vanille en koek, als het ware een schetsmatige voorstudie van de verhouding van Robert Dilling met Jeanne, die op het eiland in een supermarkt werkt. Jeanne is twintig jaar, ongeveer even oud als Dillings dochter; Dilling beschouwt - en behandelt - Jeanne dikwijls óók als een (pleeg)dochter.

De vader-dochter relatie (die in *De doodshoofdvlinder* wat op de achtergrond bleef) is in *Gifsla* dè bepalende factor in het leven van de mannelijke hoofdpersoon. Zijn gevoelens voor Ellen zijn een mengsel van bezorgde genegenheid en erotisch-getinte bewondering. Zij is zijn 'kleine prinses', en soms, als zij met gekruiste benen zit te lezen in een studieboek, 'Ancient Europe', 'een lange slanke Boeddha in contemplatie'. 'Dochters zijn een heilig bezit', denkt Dilling. Zij is voor haar vader zowel begrijpelijker als meer onbereikbaar, door het feit dat zij lesbisch is. Met haar vriendin Nancy brengt zij Oud en Nieuw op het eiland door; een logeerpartij die voor hen beiden de betekenis heeft van een verzoening na verwijdering-uit-jaloezie. Dilling slaat de twee elegante, intelligente, frivole jonge vrouwen gade met nieuwsgierige tederheid die veel weg heeft van verlangen naar vereenzelviging (op een gegeven ogenblik trekt hij zelfs een jurk van Nancy aan, als om 'erbij te horen') De gevoelens die hij voor hen koestert zijn veel gecompliceerder dan hij zelf beseft. Misschien krijgen de twee mooie 'heksen' negatief gestalte in de bizarre thriller die hij aan het schrijven is. Het vermoorde meisje droeg 'een glanzend groenzijden T-shirt (...) waarop een vuurrode mond geappliqueerd (was) waarvan de mondhoeken door de welving van haar borsten omhoogkrulden tot een satanische lach'. Zij lijkt op een jachtluipaard, onder andere door haar kleine ronde hoofd op een lange hals (ook Ellen heeft zo'n sierlijk hoofd, en - volgens Dilling - 'iets luipaardachtigs'). De vrouw die de moord pleegt, bijt zich vast in de keel van het slachtoffer. Men denkt aan roofdieren, vampiers, en aan een versie van Sneeuwwitje, even pervers als de variant van het Roodkapje-verhaal die Robert Dilling aan zijn 'meisjes' vertelt. Ook de titel van Dillings boek, 'Gifsla', en de wijze waarop de moord uiteindelijk aan het licht komt (zaden van de plant *Lactuca Virosa*, gifsla, die in de tuin van de ornitholoog groeit, zijn ontkiemd in het lijk en verraden zo niet alleen de plek waar dat verborgen ligt, maar maken bovendien de vogelvriendelijke necrofiel verdacht), doen denken aan een demonisch sprookje. Samen met Dillings vriendin Jeanne, het eenvoudige beeldschone meisje uit de supermarkt, vormen Ellen en Nancy weldra een trio: drie gratiën, die ook drie schikgodinnen kunnen zijn. Rob Dilling, die zich aanvankelijk, met zijn champagne en oliebollen het joviale, zelfs 'knusse', middelpunt van de Oudejaarsviering waant, wordt in beschonken toestand onverbiddelijk uitgerangeerd. Ontwaakt uit zijn roes merkt hij, hoe Ellen en Nancy, door Jeanne bekoord (die wel eens een twistappel tussen de vriendinnen zou kunnen worden) bezig zijn het meisje van hem te 'vervreemden', haar 'ongenaakbaar te maken', onder andere door een 'Egyptisch masker' met 'vergulde wenkbrauwbogen en zwartomrande ogen' op haar gezicht te schminken. Aldus verandert Jeanne, 'zo'n beetje dronken', een 'schone slaapster', in een van de dode prinsessen uit het Oude Egypte waarover Dilling haar enkele dagen tevoren - nogal lugubere - informatie heeft verstrekt.

De door Dilling in het weiland gesignaleerde halfverlamde haas - inmiddels gestorven en door kraaien kaalgepikt - blijkt in de context van *Gifsla* de functie te vervullen, die Paul in *Horrible Tango* het voor zijn auto wegschietende knaagdier toedichtte: die van aanzegger van de dood. Want ondanks goede voornemens met betrekking tot zijn eet- en drinkgewoonten en zijn lichamelijke conditie, zakt hij in de Nieuwjaarsnacht weer levensgevaarlijk dóór. In een monologue interieur vol theatrale effecten en komische overdrijving heeft hij zichzelf beloofd het schrijven

van thrillers af te zweren: ‘We gaan rücksichtslos op zelfonderzoek uit. Het ontleedmes diep in het eigen verwende vlees (...) Niets verhelen. Gewoon een vlammend protest tegen mezelf. Iedere verwording natrekken, genadeloos’. Maar zelfs met zijn dronken kop beseft hij hoeveel hij van zichzelf verraadt in zijn sinistere fantasiën.

Als hij met zijn auto Ellen terughaalt van de nachtelijke wandeling, die zij - naar hij aanneemt uit afkeer van zijn gedrag - is gaan maken, wordt hij door een hartaanval geveld. Zijn laatste woorden zijn: ‘Ik dacht dat je weg was’.

Heeft Jan Wolkers zich met *Gifsla* ontdaan van wéér een mogelijke verschijningsvorm, een variant van een eventueel wat verloederd eenzaam ander ik, als van een zoveelste huid of schil? Rob Dilling, de zwaarlijvige lekkerbek die zozeer in vrouwengeheimen geïnteresseerd is, lijkt voortgekomen uit de ‘ik’ in de *Junival*, die Voske's nagelaten tonijn verorberde, zich aldus vereenzelvigde met de beminde kat, en via háár met de aanbeden, mollige, aan teveel lekkers bezweken moeder. Robert Dilling vervalt, ondanks zijn zelfspot en spleen van ouderwordende man, in een exces van toegeeflijkheid en verwennerij, te vergelijken met de instinctieve voederdrang van de door de ornitholoog in de thriller bespiede vogelouders, die maar af en aan blijven vliegen om hun kroost vol te proppen. Merkwaardig is, hoe Jan Wolkers tot nu toe in zijn werk het vaderschap van zijn ‘ik’- en ‘hij’-figuren heeft geïnterpreteerd als het vader-van-een-dochter zijn. Het dochtertje in *Een roos van vlees* is een vroege gruwelijke dood gestorven nog vóór er van een werkelijke relatie tussen haar en haar vader sprake kon zijn; Laura in *De doodshoofdvlinder* is te zeer afwezig in haar alternatieve levenssfeer voor bevredigend contact; maar in *Gifsla* is er, ondanks Ellens koele afstandelikheid en kritische ironie wel degelijk een band tussen Dilling en zijn dochter.

Ellen en Nancy verschijnen op het winterse eiland, gedost in grijze en zilveren tinten (Ellen in een grijze overall en zilver leer; Nancy heeft een zilvergrijze imitatiebontmantel en zilveren nagels); zij zijn in bepaalde opzichten lieflijk en vertederingwekkend als de jonge zeehond met zijn zilverig lijfje in *Groeten van Rottumerplaat*, maar ook dubbelzinnig als de grauwe nachtvlinders die (in *De doodshoofdvlinder*) volgens Paul onschuldige dieren zijn, ‘levend van honing van nachtbloemen’, maar in welke de neger gelijkenis ziet met een bloedzuigende ‘méchante’ soort; en er is ook even een associatie met de haas, ‘harig en zilverig’, de aanzegger van de dood, temeer waar Ellen aan het einde van *Gifsla* naar haar vader toe komt lopen bij het licht van de schijnwerpers van zijn auto, die hij echter dadelijk uitdoet ‘om haar niet te verblinden’. Er zijn in deze roman nogal wat raakpunten met beelden, die in *Horrible Tango* van secundair belang leken. Naast het wit, grijs en zilver van winter en dood flonkeren en schitteren de schelle kleuren van Dillings fantasiewereld: het glanzend groene T-shirt met de vuurrode mond, de giftig groene bladeren van de verraderlijke *Lactuca Virosa*, de ‘ondoordringbare groene schaduwen’ van de plantenwoekering in het moeras, waar karmijnrode smeerwortels groeien en purperreigers ‘op hun nesten schreeuwen en krijsen’. In *Horrible Tango* reikt Paul aan een slootkant naar een witte bloem van de krabbescheer, planten ‘vervlochten met weefsels die door de hele sloot moesten lopen’. Zijn vriendin Dodie heeft een fel-oranje geverfde mond, die Paul viermaal op een papier afdrukt tot een oranje bloem, een ‘vleesetende bloem’ voor de neger. Diezelfde Dodie, met haar zwarte haren en haar ‘billen als grote rijpe vruchten’, wordt door Paul ineen hallucinatie ook eens gezien als danseres: ‘Op de punten van haar tenen. Haar armen sierlijk omhoog. Haar handen met spitse vingers bij elkaar.’ Door die etherische verschijningsvorm, die niet bij haar past, verandert Dodie in Pauls droom ineens in Gazelle-meisje, de onachterhaalbare.

Rob Dilling heeft in een flits van zelfinzicht erkend dat hij zelf eigenlijk die halve vrouw is, die in zijn thriller telkens weer door moerasgassen uit haar graf in het veen omhooggestoten wordt. ‘Maar ik keer niet terug. Gelouterd vaar ik ten hemel

geschraagd door de glinsterende vleugels van honderden purperreigers. Hoog boven het gewolkte reis ik af naar het zuiden. Daar verschijnen al de wolkenkrabbers uit de Oudheid, de eeuwige piramiden. Verzaligd strijk ik neer op hun flanken en vind eindelijk rust'. Exit Rob Dilling. 'Ik dacht dat je weg was'. Maar zij *is* niet weg, zij blijft, het personage dat in *Gifsla* Ellen heet, maar dat de opmerkzame lezer al eens ontmoet meent te hebben in *De perzik van onsterfelijkheid*, en wel in het meisje Eva met de 'grote grijze ogen' en 'een klein strak kapje om haar hoofd dat bezet was met glazen kralen'. Zij zei dat zij wachtte op een zekere Rob. Aan háár schonk Ben Ruwiel het beeldje van de danseres, een trofee van jeugd.

Agnes van Emelen
Scheppen tegen de dood op
De held in Jan Wolkers' romans uit de jaren zestig

In de jaren zestig verschenen van Jan Wolkers' hand vijf romans: *Kort Amerikaans* (1962), *Een roos van vlees* (1963), *Terug naar Oegstgeest* (1965), *Horrible Tango* (1967) en *Turks Fruit* (1969).[1.] Het onthaal dat ze ten deel viel zowel bij de lezers als bij veel critici, was vrij extreem. Voorstanders juichten de openhartigheid toe waarmee de auteur o.m. seksuele belevenissen beschreef, terwijl tegenstanders de romans afwezen omdat ze gekruid waren met schuttingwoorden die naar hun mening niet thuishoorden in een literaire tekst. De werken stuitten dus van bij de aanvang op een emotionele en ideologische stellingname, die elke zuiver literaire beoordeling naar de achtergrond verdreef.

Wolkers werd een omstreden, maar daarom niet minder graag gelezen schrijver. Zijn onbetwiste populariteit, waarvan de hoge oplagecijfers en de vele herdrukken en vertalingen van zijn boeken getuigen, werd echter op haar beurt vaak als argument aangevoerd om hem als modeschrijver te brandmerken. Men verguisde hem in dit geval niet meer vanuit morele overtuigingen, maar vanuit een elitair en romantisch apriori.

Een derde bezwaar dat toen meermaals tegen Wolkers geopperd werd gold een ruimer inhoudelijk aspect van zijn werk. Sommige critici verweten hem dat hij zich in elk werk herhaalde. H. Kaleis bijvoorbeeld noemde de Wolkers van *Horrible Tango* ‘een epigoon van zichzelf’[2.]. H. Berghuis beschouwde zijn niet aflatende belangstelling voor zijn jeugd als een teken van onvolwassenheid[3.], terwijl de terugkerende morbide obsessies in de romans voor nog andere critici (P. Oomes o.a.[4.]) de groei tot een groot schrijverschap in de weg stonden[5.]. Andermaal waardeoordelen dus die een puur literaire waardering belemmerden.

Toch geven die verschillende meningen - hoe subjectief ook - een onmiskenbaar facet van Wolkers' oeuvre aan. Bij het lezen van zijn romans stuit men voortdurend op gelijkaardige situaties en zich herhalende elementen. Zijn hoofdpersonages lijden aan analoge trauma's en obsessies. Een meer diepgaande benadering van zijn teksten brengt naar voren dat die psychische constanten of terugkerende spanningsvelden niet enkel in elk werk anders belicht worden, maar ook dat er een duidelijke evolutie is in de obsederende grondtoon.

In onderhavig artikel wil ik precies die structurele analogieën en verschillen nader analyseren om op die manier een beeld te schetsen van de grondproblematiek van de held en haar evolutie doorheen de verschillende romans uit de jaren zestig. Hoewel Wolkers' oeuvre autobiografisch gekleurd is en het schrijven, zoals hij zelf in verschillende interviews verklaarde, voor hem een therapeutische waarde heeft, wil ik hier geen psychogenetische banden leggen tussen leven en werk. Een ontleding van de auteur zelf laat ik aan de zielknijpers over, die zich maar al te graag door louter hypothetische conclusies laten verleiden. Ik beperk me tot de romanwereld en meer specifiek tot de held.

Jan Wolkers. Foto: Meulenhoff.

Met de held bedoel ik het personage dat in het centrum van een conflict staat. Verhaaltechnisch gezien zijn er echter opmerkelijke verschillen. *Kort Amerikaans* en *Een roos van vlees* zijn hij-romans. De verteller die aan het woord is, wordt met geen persoonlijke trekken getooid en neemt nooit deel aan het gebeuren. Hij wordt tot vertelinstantie herleid, die de lens op één figuur gericht houdt en vanuit diens bewustzijn werkzaam is. Dit 'intern gefocaliseerde'[6.] personage vertegenwoordigt het spatio-temporele centrum van het verhaal; het is de spil waarrond de hele romanwereld is opgebouwd en van waaruit de feiten worden gezien en meegedeeld. In *Een roos van vlees* wordt die rechtstreekse confrontatie van de lezer met het gefocaliseerde personage nog aangescherpt door het gebruik van de innerlijke monoloog en de 'gelijktijdige narratie'[7.]. In de overige drie romans deelt een ik-verteller zijn belevenissen mee. Door de retrospectieve verteltrant ontstaat er een splitsing in de 'narcistische eenheid'[8.]: het vertellende ik is niet identiek aan het belevende ik, al was het maar omdat hij de verhaalde feiten achter de rug heeft. Toch kunnen die drie romans niet zomaar onder dezelfde noemer gebracht worden. In *Horrible Tango* wordt het belevende ik intern gefocaliseerd. Men krijgt hier geen profilering van de verteller. De overwegend scenische voorstelling van de feiten en de rechtstreekse weergave van de gedachtengang van het belevende ik plaatsen de lezer midden in het vertelde gebeuren en het bewustzijn van dit ik. Net als in *Kort Amerikaans* en *Een roos van vlees*, de twee persoonsromans, verschanst de vertelinstantie (i.c. het vertellende ik) zich achter het gefocaliseerde personage (i.c. het belevende ik). *Horrible Tango* is dus een ik-roman die nauw aanleunt bij de personele vertelwijze. *Terug naar Oegstgeest* en *Turks Fruit* daarentegen zijn ik-romans die naar het auctoriële neigen. De 'nadruk valt op het vertellende ik, of liever op het schrijvende ik. De hoofdfiguur vervult hier de rol van schrijvende verteller die zich naar het verleden heeft omgedraaid. Terwijl hij zijn herinneringen neerpent, legt hij verbanden tussen de feiten, levert er commentaar op en onthult tevens zijn innerlijk. Of de romans nu hij- of ik-romans zijn, zeker is dat de interne focalisatie de lezer telkens uitsluitend afstemt op de psyche van de held. De verschuiving van

personele naar auctoriële verteltechniek komt, zoals verder zal blijken, overeen met een evolutie in het hoofdpersonage. Ook op basis van de tijdsstructuur kan men een onderscheid maken tussen de vijf romans. Het rechtlijnige tijdsverloop volgens hetwelk *Kort Amerikaans* en *Een roos van vlees* zijn opgebouwd, wordt meermaals onderbroken door terugblikken naar de jeugd. Afgezien van enkele dialogen wordt hier echter niet bewust of opzettelijk naar het verleden teruggegrepen. Het dringt zich veeleer onweerstaanbaar - d.m.v. associaties - aan de held op. In *Horrible Tango* overwoekert het verleden eveneens het heden. De mozaïekachtige tijdsopbouw van deze roman is een afspiegeling van de psychische verwarring van de ik-figuur: de driehoeksverhouding die hij in het nu tot stand wil brengen, is niets anders dan een dwangmatige herschepping van een jeugdervaring. In de andere twee romans daarentegen haalt de schrijvende verteller het verleden bewust naar zich toe. In *Terug naar Oegstgeest* is het zijn jeugd die hij onder het stof vandaan haalt. Hiervoor beschikt hij over een vooraf opgesteld reisplan, dat hij nauwkeurig volgt: hij doet zijn jeugd systematisch en chronologisch uit de doeken; elke fase van de tocht doorheen de herinneringen wordt bovendien door een werkelijke terugkeer naar zijn geboortedorp gevolgd, zodat men macrostructureel gezien een regelmatige afwisseling van verleden en heden krijgt. Vanuit een microstructureel standpunt moet de chronologische indeling van het jeugdrelaas meermaals wijken voor de associatieve sprongen die het geheugen van de verteller maakt. Daarbij komt nog dat hij bij zijn ruimtelijke terugtochten naar Oegstgeest door aanvullende herinneringen overstelpt wordt. *Terug naar Oegstgeest* vormt dus geen ‘fictieve memoires’[9.]. Dit type roman, waarin een ik-verteller zijn leven retrospectief en streng chronologisch de revue laat passeren, laat het heden, d.i. de tijd van het schrijven, buiten beschouwing. In *Terug naar Oegstgeest* echter wordt het heden precies wel opgenomen, zodat dit werk veeleer in de categorie ‘geheugenromans’ moet ondergebracht worden[10.]. In *Turks Fruit* grijpt het schrijvende ik naar een dichterbij gelegen verleden terug om o.a. de oorzaak van zijn teloorgegane liefde te ontwarren. Het emotionele vertellen is er veel sterker dan de systematische analyse, met als gevolg dat de tijdsstructuur veel minder strak is dan in *Terug naar Oegstgeest*: het relaas van de voorbije gebeurtenissen primeert op de introspectie.

Hoe ziet dat verleden er nu uit? Heel algemeen kan men stellen dat het samenvalt met de kinderjaren, waarbij de gezinsproblematiek van doorslaggevende betekenis is. Alleen *Turks Fruit* vormt een uitzondering. Ook daar is weliswaar sprake van familiale verhoudingen, maar omdat het gaat om het milieu van een bijpersonage, laat ik *Turks Fruit* op dit punt buiten beschouwing. In de andere vier romans beleven alle helden in hun jeugd een traumatische ervaring die hen met dood en verrotting in aanraking brengt. In *Kort Amerikaans* en *Terug naar Oegstgeest* komt de kroepketelepisode voor, in *Een roos van vlees* en *Terug naar Oegstgeest* woont het kind een gynaecologisch onderzoek van de moeder bij en in *Terug naar Oegstgeest* en *Horrible Tango* maakt de held de dood van de oudere broer mee. Elk van die primaire ervaringen wordt als een oeruitstoting aangevoeld. De beleving zelf of de lichamelijke sporen die ze achterlaat, worden door de held met schuld in verband gebracht. Het litteken dat de helden in *Kort Amerikaans* en *Terug naar Oegstgeest* aan het kroepketelongeluk overhouden en het ooggebrek van Daniël (*Een roos van vlees*) hebben bovendien een vereenzaming tot gevolg.

Het gezinsmilieu van de held draagt er weinig toe bij om die bittere gevoelens op te vangen. In de meeste gevallen maakt het kind deel uit van een kroostrijk gezin, waar de vader de macht bekleedt. Hij is een strakke, fanatieke calvinist wiens levenswijze volkomen bepaald wordt door de vrees die zijn God hem inboezemt. Zijn geloof en het bijbehorende waardenstelsel leeft hij ten strengste na en wil hij

ook zijn kinderen bijbrengen: hij probeert hen tot fatsoenlijke, ernstige, werkzame en godvruchtige burgers op te leiden. Van jongs af worden ze in een streng gereformeerde sfeer opgevoerd: elke zondag naar de kerkdienst, om de haverklap bidden en dagelijks voorlezen uit de Bijbel. Om Gods almacht en meedogenloze gerechtigheid aanschouwelijk te maken, deinst de vader er niet voor terug de meest schrikwekkende teksten aan te halen. Zijn eigen betogen doorspekt hij met zoveel zonde, schuld, hel en dood, dat er in het huis een ware angstsfeer heerst. Die religieuze opvoeding brengt het kind heel vroeg het besef bij van de vergankelijkheid van het menselijke bestaan. Voor het schuldbesef dat uit de oudtestamentische teksten naar voren komt, blijft hij evenmin gespaard; hij past het op zichzelf toe: de vlek op de slaap wordt voor de held uit *Kort Amerikaans* en *Terug naar Oegstgeest* het tastbare teken van de innerlijke schuld die hem voorgespiegeld wordt.

Om zijn godsdienstige en morele beginselen aan zijn kroost door te geven, volgt de vader een opvoedingspatroon dat uitsluitend op gebod en verbod gebaseerd is. Opstand of tegenspraak wordt niet geduld, terwijl de minste overtreding van de voorgeschreven gedragslijn duchtig gestraft wordt. De op dogma's en abstracte regels afgestemde houding van het gezinshoofd staat meestal elke gemoedsbeweging in de weg. in de ogen van het kind wordt hij a.h.w. de aardse belichaming jvan de calvinistische God over wie hij voortdurend spreekt. In *Terug naar Oegstgeest*, dat een meer genuanceerd beeld van hem oproept dan de andere romans, verlaat de vader soms zijn machtspositie. De ogenblikken waarop hij vertrouwelijk met zijn zoon omgaat, zijn echter zeldzaam en worden meestal door nieuwe woedeuitbarstingen gevolgd.

Voor die verheven, monolitische patriarch koestert de jeugdige held ontzag en eerbied. Maar de vaderlijke macht wordt niet door begrip en genegenheid geschraagd, waardoor het kind zich beschermd zou kunnen voelen. Ze komt hem veeleer als een schrikwekkende en bedreigende almacht voor. Het duidelijkst komt dit tot uiting in de tondeuse-episode. Uit zuinigheid verplicht de vader de zoon zijn haar volgens kort Amerikaans model te laten knippen; later koopt hij zelfs een tondeuse om op die manier nog meer geld uit te sparen. De scènes met de tondeuse zijn voor de held een ware 'terechtstelling' (*Kort Amerikaans*, p. 178, *Terug naar Oegstgeest*, p. 124). Ze vormen een veertiendaagse herhaling van de traumatische oeruitstoting. Door het haarknippen maakt de vader het litteken, teken van vergankelijkheid en schuld, voor iedereen weer zichtbaar. In de ogen van het kind stelt hij hem opnieuw meedogenloos aan het gevaar, de spot en de plagerijen van de buitenwereld bloot. Tijdens die taferelen wordt de held door een gevoel van machteloosheid bevangen: 'Het was of ik met het afvallen van dat haar (...) iets van mijzelf verloor, iets dat met die haren diep in mij wortel had' (*Terug naar Oegstgeest*, p. 124). Ook de viriele kracht die hij elders aan het haar toekent (*Terug naar Oegstgeest*, p. 197), maakt duidelijk dat hij deze scènes als een castratie-ervaring ondergaat.

Tegen die hoog boven hem torende vader, die geen oog heeft voor zijn affectieve leven, komt de zoon in opstand. Hij wordt een 'onhandelbaar' (*Kort Amerikaans*, p. 178), 'lastig' (*Een roos van vlees*, p. 59) kind, een 'duivel die de hele sfeer in huis verpestte' (*Terug naar Oegstgeest*, p. 128). Die revolte is tegelijkertijd een vertwijfelde poging om de vaderlijke almacht aan het wankelen te brengen en een afreageren van gefrustreerde affectieve verlangens. Maar het gezinshoofd miskent die verkapte liefdeskreet. Hij interpreteert de kinderlijke weerbarstigheid uitsluitend als een teken van eigenzinnigheid en ongehoorzaamheid, die opnieuw moeten worden bestraft. Grotere machteloosheid en haat laaien in het kind op. Er komt geen einde aan het verzet. De ik-figuur van *Terug naar Oegstgeest* bijvoorbeeld zit gevangen in een 'onafwendbare cirkelgang van straf wraak medelijden en schuldgevoel' waar hij 'op den duur (...) niet meer buiten kan' (p. 126).

De haat en het vadermoordverlangen waarmee de opstand van de zoon gepaard gaat, laten vermoeden dat hij in het vaderlijke luik van het oedipale conflict gekneld blijft. Gewoonlijk luidt de castratie-angst, waarvan hierboven sprake was en die ook in *Een roos van vlees* naar voren komt, de ondergangsfase van het Oedipuscomplex in. Het gezinshoofd meent het wel goed met zijn strenge opvoeding, maar de uitsluitend inhibitieve schema's van zijn opvoedingspatroon en zijn onbuigzaamheid zijn van dien aard, dat hij niet het ideale vaderbeeld (‘ce mélange de solidité et de tolérance qui (...) permet à l'Oedipe de se dérouler favorablement’[11.]) vormt, waarmee de zoon zich kan identificeren om de oedipale fase te boven te komen en een eigen autonomie tegemoet te gaan. Hij kan de haat die deel uitmaakt van zijn ambivalente houding tegenover de vader niet matigen en in een liefdesrela-

tie opnemen. Een geslaagde identificatie met het gezinshoofd, die de oedipale rivaliteitsgevoelens moet vervangen, lukt dus niet. De zoon blijft in een kwellende dubbelzinnigheid gevangen.

In de moederwereld vindt de held meer geborgenheid. De moeder speelt echter een ondergeschikte rol in de patriarchale gezinsstructuur. Toch is er in de verschillende romans een evolutie merkbaar, die in *De Junival* (1982) in een innige ode aan de moeder uitmondt. Terwijl ze in *Kort Amerikaans* in één adem met de vader wordt genoemd en in *Een roos van vlees* nog in de schaduw van haar man staat, tekent ze zich in *Terug naar Oegstgeest* wat klaarder af. Ze blijft echter een ‘gefrustreerde vrouw’ (*Terug naar Oegstgeest* p. 13), die uit angst voor haar strenge echtgenoot haar zoon enkel op een slinkse manier de hand boven het hoofd kan houden. Tussen beiden ontstaat een vorm van medeplichtigheid, die zich weliswaar niet lichamelijk uitdrukt. Erotische neigingen worden als bron van angst- en schuldgevoelens uit het bewustzijn verdreven, wat goed naar voren komt in *Terug naar Oegstgeest* (men vergelijke twee passages, pp. 21 en 232). De Wolkersiaanse vader stelt in de oedipale driehoek duidelijk de houder van het incestverbod voor, die de toegang tot de moeder verspert. De zoon blijft echter, ook als volwassene, naar de moederwereld hunkeren als naar een geborgen universum, waarin de angst geen kans krijgt.

Tussen moeder en zoon bevindt zich niet alleen de vader, maar ook de andere leden van het aangroeiende gezin. Meestal worden die als een anonieme massa voorgesteld, die de held van de moeder verwijdert. Alleen de zuster en de oudere broer treden meer op het voorplan. In *Kort Amerikaans* en *Terug naar Oegstgeest* komt de zuster als een rancuneus en treiterig wezen voor, dat de rebelse houding van haar broer afkeurt en de draak steekt met zijn onmachtsgevoelens. In *Horrible Tango* vervult een Hongaars weeskind de zusterrol. Net als de zusterfiguur in Wolkers' verhaal ‘Het Tillenbeest’ (in: *Serpentina's Petticoat* (1961)) is ze het voorwerp van de incestueuze verlangens van de ik-figuur. Samen met de oudere broer vormen ze een driehoek die duidelijk een afspiegeling is van de oedipale situatie. Op grond van zijn mannelijke eigenschappen (kracht, moed en macht) en van de gevoelens die hij in de held opwekt (bewondering en veiligheid) fungeert de oudere broer als een surrogaat van de vader, zonder echter diens heerszuchtige trekken over te nemen. Hij vormt aanvankelijk een positief vaderbeeld, met wie de held een meer ‘menselijke’, horizontale verhouding heeft dan met het ‘goddelijke’ gezinshoofd. Wanneer de broer in de verschoven oedipale driehoek een rivaal wordt in de strijd om de zuster (*Horrible Tango*) en die voor zich wint, worden de bewondering en de liefde van de hoofdfiguur met haat en moordlust vermengd. Een typisch oedipale ambivalentie. Zoals het verlangen naar de broedermoord als afspiegeling van het verlangen naar de vadermoord kan worden opgevat, zo vertonen de schuldgevoelens na het overlijden van de broer duidelijk oedipale sporen.

Om aan de gespannen gezinssfeer te ontsnappen, zoekt de jeugdige held zijn toevlucht tot plaatsen waar de vaderlijke macht zich minder laat gelden, d.i. in de natuur (*Een roos van vlees*), in de tuin (*Kort Amerikaans, Terug naar Oegstgeest*) op zolder (*Terug naar Oegstgeest, Horrible Tango*) of op zijn kamer. Daar kan hij zijn behoefte aan tederheid bevredigen in het gezelschap van dieren. Soms beschouwt hij ze ook als onderdanige schepsels, wier lot hij in handen houdt. In zijn fantasie wordt hij hun god: hij meet zich de macht van de vader aan en tracht op die manier zijn eigen onmacht af te reageren. Door de dieren te martelen (o.a. in *Terug naar Oegstgeest*) wil hij de pijn wreken die hem in het gezin wordt aangedaan. Tegelijk werkt dit bevrijdend: door gruweldaden te plegen brengt hij de dood zelf onder zijn macht. De verzameling botten, schedels en verdroogde dieren die hij

aanlegt, dient hetzelfde doel. Heel vroeg ontwikkelt de Wolkersiaanse held dus de neiging om teruggetrokken te leven. In dit eigen universum helpt zijn verbeelding hem zijn gedwarsboomde verlangens te bevredigen, maar ze verwijdert hem tevens van de werkelijkheid.

Aanpassing aan de maatschappij en in de eerste plaats aan de schoolgemeenschap wordt dan ook met weinig succes bekroond. Dit wordt vooral in *Terug naar Oegstgeest* beschreven. De opvoeding op school is net als thuis op een patriarchale hiërarchie gegrondvest. De leraren zijn andermaal vaderfiguren die enkel oog hebben voor de eerbiediging van het waardenstelsel dat ze willen overleveren. Gehoorzaamheid aan de regel is belangrijker dan de individuele ontwikkeling van het kind. Tegen die gezagsdragers die zijn fantasie beknotten, koestert de held dezelfde opstandige gevoelens als tegen het gezinshoofd. Van jongs af is de Wolkersiaanse held een eenzame opstandeling. Zijn rebellie gaat uit van het gvoel dat de gezagsdragers alles van hem eisen en hem tot onderwerping dwingen, zonder rekening te houden met zijn emoties.

Het conflict tussen vader en zoon bereikt een nieuw hoogtepunt tijdens de puberteitsjaren, d.i. wanneer de oedipale situatie na een periode van latentie weer tot bloei komt. Uit de verschillende romans blijkt dat de revolte van de held geen generatieconflict voorstelt, waarin de aanvaarding van het vaderlijke stelsel de maatschappelijke integratie moet bezegelen. Het gaat hier eerder om een generatiecrisis[12.], d.i. om een radicaal verwerpen van de wetten, voorschriften en zekerheden die zijn opvoeding hem heeft willen meegeven. Zo wordt de zoon geen plichtsgetrouwe burger; hij legt zich toe op de kunst, bezigheid die niet aanvaard wordt in het op ernst en nut afgestemde calvinistische waardensysteem. De houding van de vader tegenover de artistieke werkzaamheden van zijn zoon is niet even streng in alle romans. Terwijl hij zich in *Een roos van vlees* nog volkomen afkeurend uitlaat (hij gooit de held en zijn schilderijen de straat op), houdt hij er in *Terug naar Oegstgeest* positiever opvattingen op na, voor zover de kunstvoorwerpen niet indruisen tegen zijn morele beginselen (naaktstudies). Ook godsdienstige en ethische waarden gooit de held zonder pardon overboord. Hij doorbreekt het taboe dat in het door een antiseksueel syndroom getekende gezin op de lichamelijkheid woog (*Kort Amerikaans, Een roos van vlees, Terug naar Oegstgeest, Horrible Tango*), verzaakt aan de huwelijkstrouw (hij leeft gescheiden van zijn vrouw (*Een roos van vlees*)), gaat zijn verantwoordelijkheid als vader uit de weg (zijn zoon is aan zijn vrouw toegewezen) en geeft het geloof in God, de steunpilaar van de vaderlijke wereld, op. In de extreme vorm die de generatiecrisis aanneemt, wordt de tegenstelling tussen de gefnuikte gevoelsmens en de dogmatische calvinist tot het uiterste gedreven. Dichter en burger, romanticus en formalist, zoon en vader staan onverzoenlijk tegenover elkaar, omdat ze allebei even absolutistisch en in zichzelf ingekapseld zijn. De kloof wordt niet overbrugd. De zoon kan de crisis niet te boven komen. Zelfs als hij het ouderlijk huis verlaten heeft, blijft het machtige vaderbeeld in zijn geest rondspoken. Dit blijkt o.m. uit de haatgevoelens die hem vaak overmannen als zijn vader in zijn herinneringen opdoemt. Ook in *Horrible Tango* is dit het geval. Het gezinshoofd zelf treedt slechts sporadisch op, maar zijn plaats wordt ingenomen door de man met de vossekop, die door zijn patriarchale eigenschappen een vervormde, maar niettemin herkenbare afspiegeling van het Wolkersiaanse vaderbeeld vormt. De houding van de ik-figuur tegenover die man toont aan dat de conflictuele vaderbinding ook hier doorwerkt, zij het op overdrachtelijke wijze.

Het vaderbeeld dat de held in zich omdraagt, vertoont een schrille tegenstelling met de oude patriarch die hij als volwassene te zien krijgt. Zijn almacht lijkt verbrijzeld: hij is ‘gebroken’ door de dood van zijn oudste zoon (*Kort Amerikaans*), zijn lichamelijke kracht is geknot (*Een roos van vlees, Terug naar Oegstgeest*) en soms probeert hij zelfs de goedkeuring van zijn vrouw te winnen (*Terug naar Oegstgeest*).

De eens ongenaakbare oervader is mens geworden. Na verloop van jaren moet de held inzien dat zijn vader zijn eigen levenslust onderdrukt heeft en zelf in zijn rigorisme gevangen zit. Tijdens hun ontmoetingen staat dit formalisme echter nog altijd als een hinderpaal tussen hen in en heeft de vader slechts oog voor wat hij als het losbandige en ongodsdienstige gedrag van zijn zoon bestempelt. Tot een werkelijk contact kan het ook nu niet komen. De zwakte van de vroegere potentaat maakt de held bovendien vertwijfeld. Zijn eigen revolte lijkt uitgehold, omdat de muur waartegen hij storm liep, afbrokkelt. Die ontreddering is een teken te meer dat hij de oedipale fase niet volledig ontgroeid is. Hij heeft het mythische beeld van de tirannieke vader dat hij in zich opgenomen heeft, niet kunnen

ombrengen; er ontbrak een 'ideaal vaderbeeld' waarmee hij zich kon vereenzelvigen om zijn eigen identiteit te verwezenlijken en zodoende later zelf vader te worden. Die onmacht van de held om een vaderlijke rol te vervullen en de daaruit voortvloeiende schuldgevoelens worden ten volle uitgewerkt in *Een roos van vlees*.

Doordat de held geen onderscheid maakt tussen de vader en de waarden die hij vertegenwoordigt, rebelleert hij ook tegen diens godsdienst. Toch blijft hij door God geobsedeerd ('Mijn ongeloof in God is mijn enige houvast aan hem' zegt Erik in *Kort Amerikaans*, pp. 115-116). Zijn godsbeeld is dat van een wreedaardige rechter, een tiran die zijn schepselen louter kastijdingen toedient. Van liefde is hij volkomen verstoken. Die voorstelling van God heeft hij aan de hand van de bijbelse uitspraken van zijn vader ontworpen. Toen deze zijn zoon zijn eigen angst voor God trachtte in te prenten, legde hij zo fel de nadruk op de toornige eigenschappen van de oudtestamentische heerser, dat de reddingsboodschap, waarin hij toch ook geloofde, naar de achtergrond verdween. De zoon hield slechts een angstwekkend beeld van God over. In zijn verbeelding toverde hij hem bovendien om tot een sadistische, haatdragende doodsgod ('Als God niet bestond zou de dood er ook niet zijn' (*Kort Amerikaans*, p. 182)), die geen enkel teken van barmhartigheid toont. Hij beschouwt hem tegelijkertijd als de schepper van het leven en als de vader die zijn kinderen in de steek laat en hun ondergang bewerkt. Zelfs zijn eigen zoon heeft hij de dood ingestuurd. Christus' kruisiging eindigt voor de held bij de offerdood en niet bij de verlossing. Wanneer de hoofdfiguur in *Een roos van vlees* aan een vriendin gebakken muisjes opdient, die zich aan zijn eigen bloed te goed hebben gedaan, herhaalt hij de woorden van de wonderbare spijziging. Hij vereenzelvigt zich met Christus (p. 187). Bij die zelfopoffering denkt hij niet zozeer aan een bevrijding, als wel aan de wet van het kannibalisme die door Christus gesacraliseerd werd (p. 111). Het godsbeeld dat de held erop nahoudt, is duidelijk geatrofieerd - hij erkent slechts de straffende Jahwe uit de 'Urgeschichte', zonder de 'Heilsgeschichte' die erop volgt, in aanmerking te nemen - en zodanig door zijn verbeelding vervormd, dat het een averechtse voorstelling van de christelijke liefdesgod geworden is. Ook in *Horrible Tango* is dit godsbeeld aanwezig, en wel in de figuur van de man met de vossekop, die zich in het droomleven van de held als een 'doodsgod' (p. 94) ontpopt.

Uit het voorgaande mag blijken dat de revolte tegen de vader en God geenszins bevrijdend werkt. De volwassen held kan maar niet loskomen van zijn jeugd. Uit de tijdsstructuur kwam reeds naar voren hoe fel het verleden in het heden doorwerkt: in alle romans houdt de held zijn blik achterwaarts gericht. Terwijl de helden uit *Kort Amerikaans, Een roos van vlees* en *Horrible Tango* psychisch terugvallen in een vroeger stadium van hun ontwikkeling, ligt de terugblikkende houding van de ik-figuren uit *Terug naar Oegstgeest* en *Turks Fruit* in een ander vlak. Beiden spitsen zich weliswaar op het verleden toe, maar hun regressieve houding vindt haar oorsprong in een bewust schrijfproject. Op grond van dit wezenlijke verschil zal ik voor de analyse van de wereld van de volwassen held een onderscheid maken tussen *Kort Amerikaans, Een roos van vlees* en *Horrible Tango* enerzijds en *Terug naar Oegstgeest* en *Turks Fruit* anderzijds.

De verstikkende chaos

Het verleden heeft in *Kort Amerikaans* en *Een roos van vlees* zo'n prangende invloed op de held, dat hij alle lust om te handelen verloren heeft: hij is volkomen passief en laat zelfs de ontbinding in de hem omringende ruimte ongestoord haar gang gaan (zie de vervallen en wanordelijke staat van Eriks onderduikadres en Daniëls

woning). Het obsederende vergankelijkheidsbesef dat hij uit zijn jeugd overgehouden heeft, ontzegt hem bovendien ieder toekomstperspectief. Projecten koestert hij niet. Daar de dood zich als enige zekerheid opdringt en alles tot ondergang gedoemd is, is elke daad van betekenis ontbloot. De held leidt dan ook een vegetatief bestaan, waarin iedere voorwaartse beweging ontbreekt. Voor Erik uit *Kort Amerikaans* zijn 'alle dagen hetzelfde' (p. 168); in *Een roos van vlees* is het de exemplarische waarde van het beschreven etmaal die het gesloten toekomstperspectief aan het licht brengt. In *Horrible Tango* spant de held zich krampachtig in om zich van zijn schuldgevoelens te bevrijden. Alles speelt zich echter op het vlak van de verbeelding af, zodat ook hier van werkelijk actief optreden geen sprake kan zijn.

De door morbide obsessies gevoede jeugdherinneringen van de held bemoeilijken ook zijn contact met de mensen. Alles wat zich in het heden afspeelt, brengt hij in verband met zijn verleden, dat zijn gesprekspartners niet kennen, zodat ze zijn houding noch zijn woorden begrijpen. Als hij soms toch iets over de voorbije gebeurtenissen loslaat, verbergt hij zijn gevoelens achter hoogdravende bijbelse bewoordingen - nog een teken van de verinnerlijking van de vaderlijke wereld. Elders vertekent hij het verleden: hij omzeilt de waarheid en schrikt de ander af met de gruwelijke fantasieën die hij in zijn verhalen verwerkt. Daniël bijvoorbeeld houdt een vriendin voor dat hij zelf zijn dochtertje vermoord heeft omdat ze een monsterachtig wezen was, terwijl ze in feite aan brandverwondingen bezweken is. Vroeger belemmerde de verbeelding de maatschappelijke integratie van het kind, nu is ze een autonome wereld geworden die zich definitief (*Kort Amerikaans, Een roos van vlees*) of tijdelijk (*Horrible Tango*) tussen de volwassen held en de realiteit opstelt.

Die hypertrofie van de verbeelding kan andermaal in verband gebracht worden met de verhouding tot de vader. Omdat hij zijn identificatie met deze laatste niet heeft kunnen voltooien, beschikt de zoon over geen sterk gestructureerde autonomie. Zodra hij de vaderlijke zekerheden afvalt, komt zijn bestaan op losse schroeven te staan. Hij heeft geen enkel houvast en wordt heen en weer geslingerd tussen tegenstrijdige verschijnselen. Die ambivalentie werkt verlammend: de held kan geen nieuwe wereld opbouwen, omdat hij al zijn krachten moet inspannen om zijn gespleten bewustzijn in stand te houden. In *Horrible Tango* vloeit het ambivalente levensgevoel uit de relatie met de oudere broer voort: de ik-figuur wil zijn vermeende schuld aan de broedermoord delgen, maar raakt zodanig verstrikt in voorbije dubbelzinnige gevoelens, dat hij in het luchtledige terechtkomt. Die onstandvastigheid wordt in de drie romans treffend uitgebeeld door de talrijke ruimtelijke tegenstellingen: schijn en werkelijkheid, licht en duisternis, mens en dier kunnen door de held moeilijk uit elkaar worden gehouden. Vervormingen, uitdijingen en inkrimpingen komen vaak voor. Er bestaat geen zwaartepunt dat de held steun kan bieden, zodat hij dikwijls zijn evenwicht verliest, uitglijdt (*Een roos van vlees*), in de grond zakt (*Een roos van vlees, Horrible Tango*), of valt (*Een roos van vlees*).

Die ambivalentie ondermijnt de levenskracht van de held en bemoeilijkt vervolgens het contact met de andere mensen. Bij gebrek aan een helder identiteitsbesef beleeft hij de werkelijkheid als een bestendig gevaar. Dit blijkt opnieuw uit zijn beleving van de ruimte: vaak neemt de buitenwereld de vorm aan van een verraderlijk gebied, waarin hij zich voortdurend bedreigd waant. De vier oerelementen zijn hem meestal ongunstig gezind. Het denkbeeldige gevaar neemt soms zulke proporties aan dat hij het 'gevoel' heeft in de ruimte te 'vervloeien' (*Kort Amerikaans*, p. 25), erdoor opgeslorpt te worden of erin te verzinken (*Een roos van vlees, Horrible Tango*). De indruk dat de eigen lichamelijke grenzen oplossen, is precies een somatisch gevolg van een zwak zelfbewustzijn. In die bedreigende wereld worden de andere mensen enkel met wantrouwen benaderd. Opvallend in dit verband is het belang dat aan de blik gehecht wordt. Het oog van de ander jaagt de held de vrees aan 'opgezogen' (*Kort Amerikaans*, p.43, *Een roos van vlees*, pp. 101, 190) of bedwongen te worden, d.i. tot een object van diens bewustzijn herleid. Om dit gevaar te voorkomen, tracht

hij zijn partner met zijn eigen blik ‘dood (te) steken’ (*Kort Amerikaans*, p.81) of te verzakelijken; hij probeert diens subjectiviteit te vernietigen en hem zo van zijn destructieve macht te beroven. De contacten met de anderen ondergaat hij als een strijd, waarbij de agessiviteit als een verdedigingsmiddel tegen de angst voor zelfverlies fungeert.

Zelfs lotsverbondeheid brengt de held niet nader tot de ander. Omdat hun psychische wereld vele trekken gemeen heeft met die van de held, kunnen De Spin, een schilder, (*Kort Amerikaans*) en Emmy, een verpleegster (*Een roos van vlees*), als zijn dubbelgangers beschouwd worden. Als hij in hen echter zijn eigen angst, eenzaamheid en onmacht weerspiegeld ziet, sterkt dit hem in de overtuiging dat iedereen gedoemd is zinloos te lijden en te sterven. Die erkenning verzacht zijn kwellin-

gen niet, maar verleent aan zijn fatalistische levensvisie een universele waarde en verhevigt tevens zijn eigen onmacht. Volgende gedachten flitsen Daniël door het hoofd als hij Emmy over haar droevig verleden hoort spreken:' Ze zit met hetzelfde als ik (...). Ik moet er niet over praten, dan wordt het helemaal onhoudbaar. Je kan elkaar toch niet troosten (...). Het is een ziekte die erger wordt als je hem probeert te bestrijden.' (*Een roos van vlees*, p. 160). Hij kan geen medelijden of liefde voor de ander opbrengen, daar hij de mening toegedaan blijft dat iedere verhouding ten dode opgeschreven is. De ik-figuur uit *Horrible Tango* bekommert zich daarentegen wel om een haveloze neger. Maar in zijn droomleven wordt zijn beschermeling een rivaal die hij wil vermoorden. Oorzaak van de strijd is hier niet zozeer de angst, als wel de haat tegen een figuur die de held in zijn fantasie tot de plaatsvervanger van zijn overleden broer heeft omgevormd.

v.l.n.r. Voeten, Wolkers, v/h Reve en Lehmann. Foto: Eddy Posthuma de Boer, 1965.

Seksuele relaties worden volgens hetzelfde destructieve schema beleefd. In de streng puriteinse sfeer waarin de held opgroeide, werd iedere vorm van lichamelijk genot als zondig gestempeld en verdrongen. De seksuele drift stond uitsluitend in dienst van de voortplanting. In zijn revolte tegen de vaderlijke levenswijze zal de held dit taboe doorbreken. Wat verdrongen werd, doemt met een ongeremde kracht op. Maar ook dan oefent het zwakke zelfbewustzijn van de held zijn invloed uit. Alhoewel hij ernaar verlangt zijn seksuele lusten de vrije teugels te laten, ervaart hij in *Kort Amerikaans* en in *Een roos van vlees* de geslachtsomgang als een ultieme bedreiging. Opnieuw vreest hij zijn eigen lichamelijke vorm te verliezen: 'Een vrouw is een vleesetende plant die je in haar armen gevangen houdt tot je helemaal gesmolten bent en je als een plas in haar wegloopt.' denkt Erik (*Kort Amerikaans*, p.43). Uit zelfbehoud bejegent hij zijn partner met geweld en reduceert hij haar tot een object van zijn drift. De agressiviteit vormt opnieuw een verdedigingsmiddel tegen de vrees voor zelfontzelving. Soms slaat die verzwelgingsangst in verzwelingsdrang om. Hij ziet de vrouw dan niet meer als partner, maar als moeder in wie hij wil 'wegsmelten' (*Een roos van vlees*, p.179 en *Kort Amerikaans*, p.99). Het zelfverlies wordt niet meer als een dreiging aangevoeld. De held verlangt naar die versmelting omdat ze hem een terugkeer naar een zalige oerwereld voorspiegelt. In *Horrible Tango* is die seksuele verzwelgingsangst verdwenen; de geslachtsdaad neemt er echter de vorm aan van een dierlijk gevecht of een verkrachting. Hoewel het geweld vaak dient om de zinnelijke hartstocht te prikkelen, bevat het niet alleen een sadistische component. Zo koestert de held tijdens één van zij dagdromen het verlangen zijn vriendin te vermoorden, niet zozeer omdat zulks hem een toppunt van wellust toeschijnt, als wel om haar uit de negerbroer verhouding te doen

verdwijnen. Ook het bijbehorende schuldgevoel is vreemd aan de wereld van De Sade.

De angst die de held in de eerste romans beheerst, leidt hem tot verschillende afweermanoeuvres, die als even zovele symptomen kunnen gezien worden van een schizofreen gekleurd gedrag. Geweld is een eerste verdedigingsmiddel, ook al verscherpt het enkel zijn schamele identiteitsgevoel. Als tweede verweermiddel tegen een vijandige wereld neemt de held zijn toevlucht tot begrensde ruimten. In het middelpunt ervan wordt een toestand geschapen die vergelijkbaar is met de roerloze geborgenheid van de moederschoot: de held staakt iedere activiteit, zijn coherente denken valt weg (*Kort Amerikaans*) of wordt minder intensief (*Een roos van vlees*). In *Kort Amerikaans* gaat dit psychische regressie met een fysieke achteruitgang gepaard: Erik wast of scheert zich niet meer. Door zich aan het verval bloot te stellen wil hij zijn eigen lichamelijke vorm oplossen in de hem omringende wereld, die eveneens aan het aftakelen is. Die éénwording met een chaotische omgeving kan vergeleken worden met de gelukzalige toestand van de foetus in de baarmoeder[13.]. Een gelijkaardig verlangen naar versmelting bekruipt de held van *Een roos van vlees* op het ogenblik dat de ruimtelijke vereniging haar hoogtepunt bereikt, nl. in de douchecel[14.]. Nadat hij zich ingebeeld heeft hoe zijn lichaam geleidelijk aan door het water zou worden ontbonden, haalt hij zich het beeld van de ‘ideale watervrouw’ voor de geest: ‘Een vrouw (...) van warm zacht water (...), waar je in kan verdwijnen. Waarin iedere rimpeling weer glad trekt, alsof er niets gebeurd is.’ (pp. 101-102). Maar ook die vlucht in een afgebakende, chaotische ruimte, die de held een surrogaat voor de moederschoot moet bezorgen, leidt tot diepere gespletenheid. In *Kort Amerikaans* heeft ze een totale breuk met de werkelijkheid en de tragische dood van de held als gevolg. In *Een roos van vlees* neemt ze niet zulke definitieve proporties aan; toch verzinkt de held in een imaginaire wereld, waarin zijn verbeelding enkel die elementen uit de realiteit overneemt die zijn doodsobsessie kracht bij zetten. De dood is niet alleen het eindpunt van een zinloos bestaan, maar wordt in de overgevoelige fantasie van het hoofdpersonage een monsterachtig vernietigingsproces dat in het bestaan zelf ingebakken is.

De held wordt dermate opgeslorpt door zijn verbeelding dat hij ook van de anderen vervreemdt. Een relatie met een wezen

van vlees en bloed kan hi] niet meer aan. In *Kort Amerikaans* gaat dit zelfs zover dat hij zijn vriendin Elly, tevens zijn laatste schakel met de realiteit, vermoordt. In *Een roos van vlees* is zelfs werktuiglijke seks uitgesloten. De impotentie van de held vormt een verdere uitdrukking van zijn angst. Alleen levenloze voorwerpen (de gipsen Venustors in *Kort Amerikaans*), dieren of beelden (het beeld van de 'vrouw als een dier' (*Een roos van vlees*, p. 190) of als 'water') kan hij nog liefhebben. Die toevlucht tot liefdes 'objecten' illustreert duidelijk zijn autistische gedrag en zijn regressieve neigingen. Ofschoon zelfs zijn verhoudingen met dieren vaak in de nood uitmonden (het waterhoentje dat hij bevroren uit het ijs haalt, sterft; de muisjes die hij tegen zijn kat beschermd heeft, gooit hij in de pan), aarzelt hij niet van ze te houden. Omdat dieren geen bewustzijn bezitten, voelt hij zich in hun nabijheid niet bedreigd. Dit drukt Daniël op een pregnante wijze uit: 'Je hebt gelukkig geen ziel, want dan had je een naakte huid waarop in groeven en lijnen zou staan dat wat er in je is omgegaan (...). Je pels beschermt je voor alles.' (*Een roos van vlees*, p. 177). Daarom ook hunkert Daniël naar een vrouw als een dier en valt Erik vóór zijn dood in een dierlijk stadium terug (hij begint op handen en voeten te kruipen (p. 182)). In zijn verhouding met de gipsen Venustors verlangt deze laatste naar een nog minder ontwikkelde levensvorm terug, nl. de kalkachtige roerloosheid. De held begeert m.a.w. een primaire zijnswijze, die hem van het versplinterende bewustzijn moet afhelpen.

Bovendien ligt in de passage met de tors een androgynmotief besloten: in zijn omgang ermee wordt Erik een 'hermafrodiet die een erectie krijgt van het strelen van zijn eigen borsten' (*Kort Amerikaans*, p. 21). De relatie met de gipsen Venus symboliseert een oorspronkelijke gave eenheid die aan de tijd voorafgaat. Ook de hunkering naar de moederschoot dient in dat licht geïnterpreteerd te worden. De held streeft ernaar volledig en voor eeuwig ('water is eeuwig', *Een roos van vlees*, p. 101) in de twee-eenheid met de moeder op te lossen, wat door de ideale watervrouw gesymboliseerd wordt. Het water verbeeldt hier het oermoederlijke Al, dat aan het dualisme lichaam-geest voorafgaat en waar tijd en contingentie nog geen vat op hebben[15.]. Evenals het androgynmotief verwijst het naar een voorculturele onverdeeldheid.

Aanvankelijk lijkt de ik-figuur in *Horrible Tango* er geen regressieve, fatalistische levensvisie op na te houden. Hij wil de zware last van verleden en schuld van zich afwentelen. Toch doet de noodlotsgedachte zich ook hier gelden en wordt de held naar zijn ondergang gedreven. Door een jeugdervaring te willen reconstrueren om er in het reine mee te komen, dreigt hij opnieuw het slachtoffer van zijn vroegere ambivalentie te worden en ten prooi te vallen aan zijn op hol geslagen fantasie.

De revolte tegen de vader of tegen diens surrogaat loopt in de eerste reeks romans op de innerlijke ontbinding van de held uit. Zodra hij de vaderlijke kosmos verworpen heeft, komt hij bij gebrek aan een wezenlijke identiteit in een niet minder dreigende chaos terecht. Dit bedrieglijke universum is van elke menselijkheid verstoken: de mens is een 'roofdier' dat uit zelfbehoud van 'moord en doodslag leeft' (*Een roos van vlees*, p.41). Enkel de wet van de sterkste is in tel. Het is een moordwet, waaraan niemand ontsnapt: de ouders brengen hun kinderen om het leven (*Een roos van vlees*), de kinderen wensen hun ouders te vermoorden (*Kort Amerikaans, Een roos van vlees*) en de broers verscheuren elkaar in een duel (*Horrible Tango*). Evenals bij De Sade wordt de grondslag van het bestaan gevormd door vernietiging en moord. Er is echter een wezenlijk verschil met de wereld van de fameuze Markies. Terwijl de mens bij De Sade 'vrijwillig voor de bestialiteit kiest, om een idee dat hij zich over het bestaan (heeft) gevormd, doelbewust te verwezenlijken'[16.], beschikt de Wolkersiaanse held niet over die vrije keuze. Als de mens geweld pleegt, wordt

hij door een noodlottige macht gedreven. In *Een roos van vlees* belemmert die macht de bewegingsvrijheid van de held: ze houdt hem gekneld, doet hem uitglijden of vallen en in één van zijn dromen verplicht ze hem zijn zoon te vermoorden. De ik-figuur in *Horrible Tango* wordt eveneens door een onafwendbare macht gedreven; vaak verricht hij handelingen omdat hij 'het gevoel (heeft) dat het moet' (p. 81), omdat 'het niet anders kan' (p.99). En toch zijn de hoofdfiguren van schuldgevoelens bezeten.

Om die ogenschijnlijke tegenstrijdigheid op te heffen, lijkt het me interessant wat dieper in te gaan op de mythische dimensie van de dromen, en meer in het bijzonder op de laatste droomfragmenten in *Een roos van vlees* en *Horrible Tango*. In tegenstelling tot de andere dromen is de plaats van de handeling een kamer. Wegens het labyrint van donkere gangetjes dat er naar toe leidt, de schemer die er heerst, de beslotenheid, de aanwezigheid van celebranten en de rituele proef waaraan de held onderworpen wordt, fungeert die ruimte als inwijdingsoord. In die kamer initieert de vader (*Een roos van vlees*) of diens surrogaat (de man met de vossekop, *Horrible Tango*) zijn zoon in het vaderschap (*Een roos van vlees*) of in het bestaan in ruimere zin (*Horrible Tango*): Daniël moet zijn eigen zoon vermoorden, terwijl de ik-figuur in *Horrible Tango* ertoe gedwongen wordt zijn broer te doden. Tijdens de initiatie draagt de vader niet alleen de moordwet aan zijn zoon over, wat door de overhandiging van de sleutel tot de inwijdingskamer (*Een roos van vlees*) of van het moordwapen (*Horrible Tango*) gesymboliseerd wordt, maar verplicht hij hem ook die wet ten uitvoer te brengen en de schuld van kinder- of broedermoord op zich te laden. Samen met de moordwet levert de vader de schuld over, die sinds de bijbelse zondeval (sinds er 'iets mis gegaan (is) heel in het begin' (*Een roos van vlees*, p.41)) van generatie tot generatie 'doorgegeven wordt' (p.41). Het schuldbesef is dus onlosmakelijk met het menszijn verbonden. Het is geen ethisch schuldbewustzijn, daar de mens geen vrije keuze heeft, maar het resultaat van de verinnerlijking van een calvinistische opvoeding, waari het begrip erfsmet centraal staat.

Die invloed van de vaderlijke godsdienst komt ook tot uiting in de mythisch-bijbelse waarde die de held aan zijn daden verleent. Zelfs zijn levensloop lijkt op de Heilige Schrift geënt. Zoals de eerste opstandige mens door de bijbelse God uit het Paradijs verdreven werd, zo wordt de rebelse zoon door de vader de deur uitgezet (*Een roos van vlees*). De bedrieglijke en vervallen wereld waarin hij in *Kort Amerikaans* en *Een roos van vlees* terechtkomt, is een afspiegeling van het 'adâmâ'[17.] dat Adam toegewezen kreeg. In beide gevallen gaat het om een mensvijandige omgeving, waarin disharmonie, versplintering en liefdeloosheid heersen. Net als voor Adam die na de zondeval met de angst voor de dood gestraft werd, vormt het bestaan voor de held één lijdensweg naar de dood. In het bijbelverhaal vormt Adam de oervorm van het kwade. Zijn zoon Kaïn bekrachtigt het patroon van schuld en vervloeking door zijn broer te vermoorden. Een gelijkaardige evolutie kan men in de romans terugvinden. In *Horrible Tango* is het de Kaïnmythe die uitgewerkt wordt. De wil van de ik-figuur om zijn broer te vermoorden stamt uit de haat die hij tegen zij vader opvatte. Als gevolg van die opstand moet hij, evenals Erik, Daniël en Kaïn, in een vijandige wereld ronddolen, angstig en zonder enige hoop op verlossing. Op dit punt tekent zich een wezenlijk verschil af tussen de christelijke en de Wolkersiaanse visie op het bijbelverhaal. De banvloek die de God uit het Oude Testament uitspreekt, wordt in de christelijke visie verzacht door de heilbelofte. Dit evenwicht van vervloeking en barmhartigheid blijft in de Wolkersiaanse wereld uit. Uit de zondeval wordt enkel de vervloeking van de straffende Jahwe overgehouden. Hij is een wraakgod, die model staat voor alle vaderfiguren. Zij brengen leven voort, maar beladen hun kind tegelijk met een schuldteken, laten hen aan hun lot over en zorgen voor hun ondergang. Op hun beurt vereenzelvigen de zonen zich met Christus, waarbij de christelijke visie verder vertekend wordt. De Wolkersiaanse

held beschouwt de dood van Gods zoon niet als een delging van de erfzonde, maar als een bijkomend bewijs van God onbarmhartigheid.

Van de Wolkersiaanse figuur mag dan ook geen geloof in een eeuwig heil verwacht worden. Zijn verlangen naar eenheid is niet voorwaarts, maar achterwaarts gericht. Dit Gouden Tijdperk mag zelfs niet in de jeugd gesitueerd worden, maar in de onverdeelde eenheid van de moederschoot. De nagestreefde fusie in de moederschoot en het androgynmotief stellen op individueel vlak een mythisch-bijbelse oertijd voor. Het hermafroditisme verbeeldt een adamische[18.] onbewustheid en eenheid, terwijl de prenatale staat de oorspronkelijke ongedifferentieerdheid moet suggereren die aan de schepping voorafgaat.

Die paradijselijke toestand is onachterhaalbaar: de Venustors

wordt aan stukken geslagen (*Kort Amerikaans*); de mens is gedoemd in een chaotische wereld rond te zwerven (zie de droom van de tweede geboorte in *Een roos van vlees*, p. 140). Is elk uitzicht dan uitgesloten? Op die vraag wordt in de drie romans een verschillend antwoord gegeven, op grond waarvan men van een ontwikkeling in de psychische toestand van de held mag gewagen. Aan het einde van *Kort Amerikaans* gaat Erik ten onder: het streven naar eenheid stuurt hem de dood in. Een levenszatte houding is ook in *Een roos van vlees* aanwezig. Toch komt hier reeds een thema te voorschijn dat in *Terug naar Oegstgeest* en *Turks Fruit* verder wordt uitgediept, nl. de bevrijdende functie van de kunst. Bachs muziek - 'een wereld van kristal' - is voor de held een middel om de hachelijke werkelijkheid - 'de wereld van bloed' (p. 158) - te neutraliseren. Door de esthetische verrukking kan hij tijdelijk zijn empirische beperktheid transcenderen en de 'eeuwigheid beleven' (p. 158). In *Kort Amerikaans* en *Een roos van vlees* zijn de breuk met de werkelijkheid en de gespletenheid van de held het resultaat van een langzaam, onomkeerbaar proces. Dit is veel minder het geval in *Horrible Tango*. Dank zij de ontmythologiserende tussenkomsten van zijn vriendin kan de ik-figuur zijn troebele verbeeldingswereld vergruizelen. In de droom waarmee de roman eindigt, bevrijdt hij zich van de drukkende gestalte van de broer en klinkt er een hoopvolle toon op.

De artistieke kosmos

Ook de hoofdpersonages van *Terug naar Oegstgeest* en *Turks Fruit* zitten vast in hun verleden, maar in tegenstelling tot de vorige helden nemen ze het bewust onder de loep. Ofschoon de psyche van de ik-figuur als kind in *Terug naar Oegstgeest* een aantal gelijkenissen vertoont met die van de vorige helden, slaagt hij er later toch in zich door de kunst tegen de innerlijke desintegratie te beveiligen. De meer begrijpende houding van de vader is, zoals ik reeds vermeld heb, een medebepalende factor voor die psychische koerswijziging. Ook de identificatie van de held met andere kunstenaars die als geestelijke 'vaders' dienst doen, werpt in *Terug naar Oegstgeest* betere vruchten af. Terwijl het kunstenaarsbestaan vol 'twijfel en eenzaamheid' (*Kort Amerikaans*, p. 67) dat De Spin hem voorhoudt, Erik tot wanhoop drijft, moedigen de teksten van Multatuli en de revolutionaire taal van een communistische vriend de ik-figuur in *Terug naar Oegstgeest* aan tot verzet tegen de formalistische, burgerlijke vaderwereld.

Die opstand stort hem in geen verpletterende ambivalentie meer. Door zijn artistieke werkzaamheden kan hij niet alleen zijn angsten en obsessies uitdrijven, maar slaagt hij er ook in zijn eenzaamheid te doorbreken. Bij zijn kunstbroeders ziet hij bovendien zijn eigen kunstenaarsbestaan bevestigd. Zijn kunstenaarschap vormt geen terugkeer naar een primitieve levenswijze die het contact met de andere uitsluit. Het wordt de drijfveer van zijn bestaan, die naar zelfverwezenlijking en maatschappelijk evenwicht leidt: op ongeveer veertigjarige leeftijd geniet de ik-figuur als schrijver een zekere prestige. Omdat zijn jeugd hem blijft kwellen, onderneemt hij al schrijvend een tocht door zijn herinneringen. Op die manier probeert hij zijn eigen voorbije ik in kaart te brengen. *Terug naar Oegstgeest* beschrijft evenwel geen identiteitsverlies. Veeleer wordt er een identiteitsmalaise in uitgebeeld, die het schrijvende ik te boven wil komen. Toch leidt het gewonnen zelfinzicht tot geen volledige genezing. Het gemoedsleven van de volwassen held blijft nauw verwant aan dat van de hoofdfiguren uit de eerste reeks romans. Zijn radeloosheid tijdens de confrontatie met de afgezwakte vaderfiguur ('Ik werd er zo treurig van dat ik wel

(...) aan een fles spiritus had willen ruiken (...). Om alles te vergeten' (p. 248)), wijst erop dat hij evenmin als Erik en Daniël - hoewel in veel mindere mate - zijn oedipale binding op een harmonieuze manier heeft kunnen verwerken. Ook het schuldgevoel aan de broedermoord blijft in hem omwoelen. Bovendien wordt het vergankelijkheidsbesef, dat ook voor de andere helden een obsessie vormde, hier nog verscherpt door de confrontatie van heden en verleden. Ondanks die verwantschap is er in *Terug naar Oegstgeest* een duidelijke vooruitgang merkbaar. Jan geeft niet toe aan de bekoring van een verlossende drugroes: hij snijdt de nare werkelijkheid niet af. De beelden van verval die in de laatste hoofdstukken van de roman opduiken, vloeien anders dan in de vorige werken uit geen ziekelijke verbeelding voort. Ze vormen de uitdrukking van een waarneembaar proces, waarvan de held tijdens zijn terugtochten getuige is, nl. de slopende werking van de tijd, die mensen noch gebouwen spaart. De realiteit is sterker geworden dan zijn verbeelding. Toch richt dit tragische besef de held niet meer te gronde. Door al schrijvende het verleden te omhelzen, heeft hij orde kunnen brengen in zijn droevige herinneringen. Tegelijk legt hij het vergankelijke vast in woorden en geeft er een onsterfelijke vorm aan.

Ook *Turks Fruit* staat in het teken van de vergankelijkheid. De dood wordt er als een onderhuidse kracht voorgesteld, die langzaam leven en liefde aanvreet. Het bewustzijn van dit proces leidt hier echter niet tot seksuele angst. In plaats daarvan komt een ware cultus van de erotiek tot bloei, waardoor getracht wordt de doodsgedachte te bezweren. Maar zelfs dit vitale, dionysische genieten is slechts tijdelijk in staat de man met de zeis een beentje te lichten: de liefde is aan slijtage onderhevig en de geliefde sterft aan kanker, zodat we opnieuw bij de fataliteitsgedachte terechtkomen die de vorige romans kenschetst. Terloops gezegd, de hersentumor van de geliefde vormt de symbolische en lichamelijke kristallisatie van de psychische moeilijkheden waarmee ze als kind te kampen had en waarvan ze als volwassene het slachtoffer wordt. Deze keer is het niet de vader die de ontwikkeling van het kind in de weg staat, maar de moeder. Ondanks die structurele analogie mag de feeksige moeder in *Turks Fruit* niet gelijkgesteld worden met de vader uit de vorige romans. Haar dorre materialisme en haar huichelachtigheid zijn nauwelijks vergelijkbaar met de idealen die de vader van de mannelijke held najoeg.

Van het noodlottige proces dat zich aan zijn geliefde voltrekt, is de ik-figuur echter enkel getuige. Zelf gaat hij niet meer ten onder. Aanvankelijk ontwikkelt hij een autodestructief gedragspatroon, dat aan het zelfkwellende autisme van de vroegere helden herinnert; maar die afkeer van het leven is van korte duur. Hij probeert zijn wanhoop te bestrijden: eerst zoekt hij vergetelheid in een werveling van liedesavontuurtjes. De vlucht in de lichamelijke roes verlost hem echter niet; ze maakt hem integendeel des te scherper bewust van zijn waanzinnige liefde voor de weggegane geliefde. Alleen de kunst werkt therapeutisch. Door zich in een scheppende bezigheid te storten, kan de hoofdfiguur zijn gevoelens de vrije loop laten en ze in een plastische vorm gieten. Op die manier sublimeert hij zijn hartstocht en slaat deze om in een tere gehechtheid aan de vroegere geliefde. Terwijl andermans leed de vorige helden op de vlucht dreef, brengt het de ik-figuur en Olga dichter bij elkaar. Het begrip medeleven krijgt nu een positieve bijklank. Ook het schrijven zelf leidt tot een catharsis. Anders dan in *Terug naar Oegstgeest* is het geen geduldige zelfqueeste, maar een razend uitbrallen van gevoelens. Terwijl hij zijn verleden reconstrueert, herbeleeft de ik-figuur de voorbije crisis en wordt hij meermaals tot een paroxisme gevoerd; maar door zijn emoties neer te schrijven, kan hij zich er precies van bevrijden. Bovendien wil zijn pen de dode geliefde weer tot leven wekken. Alhoewel die poging geen kans van slagen heeft, wordt het vergankelijke door woorden vastgehouden en vereeuwigd.

Hoe ziet de evolutie van de Wolkersiaanse held er nu uit? In de eerste reeks romans loopt de revolte tegen de vader op een autistische verloochening van de

werkelijkheid uit. Alleen in *Horrible Tango* kan de held zijn ziekelijke fantasieleven van zich afzetten. In de tweede reeks romans komt de zoon eveneens in opstand. In *Terug naar Oegstgeest* keert hij zich nog tegen de vader zelf. De ik-figuur uit *Turks Fruit* heeft het op alle vormen van gezag en op alle instellingen gemunt - 'de lapzwansen uit Den Haag' (p. 102), het koningschap (p.96), de zakelijke burgerwereld - zodat men van een revolte tegen de 'vaderwereld' in ruimere zin mag gewagen. In geen van beide romans echter vindt de held zijn ondergang. Hij is nu bij machte een eigen artistieke kosmos te scheppen. Passiviteit en regressieve neigingen moeten de plaats ruimen voor creatieve zelfbevestiging. Het geloof van de vader wordt door een eigen geloof vervangen, nl. de kunst, die levenskracht schept en aan het bestaan een zin verleent.

Met die ontwikkeling gaat een wijziging in het beeld van de kunstenaar gepaard. In de eerste romans wordt het romantische type van de vervloekte kunstenaar voor het voetlicht[19.]

vervolg op pagina 59

Eindnoten:

1. Dit artikel is gebaseerd opeen doctorale dissertatie die Wolkers' romans uit de jaren zestig als onderwerp heeft (A. Van Emelen, *Het maken van dooie dingen*, Leuven, juni 1981.) Het zijn enkel deze teksten die hier behandeld worden. Daarom werd ook de herziene druk van *Kort Amerikaans* (1979) buiten beschouwing gelaten.
2. H. Kaleis, 'Nieuwe Wolkers: veel symboliek en herhalingen', in: Het Parool, 3-2-1968.
3. H. Berghuis, 'Terug naar Oegstgeest. Wolkers weer over Wolkers,' in: de Volkskrant, 4-12-1965.
4. P. Oomes, *Compendium van de geschiedenis der Nederlandse letterkunde*. J. Muusses, Purmerend, 1964, p. 87.
5. Gelukkig klonken toen ook stemmen van andere critici op - o.a. K. Fens en P. de Wispelaere - die aan dit aspect van Wolkers' werk een andere betekenis wisten te geven.
6. Deze term ontleen ik aan G. Genette, *Figures III*, Seuil, Paris, 1972, p. 206.
7. Zie G. Genette, *op. cit.*, p. 229. Hiermee wordt bedoeld dat de gebeurtenissen en het vertellen erover simultaan plaatsvinden (zie presens-vorm).
8. J. Rousset, *Narcisse romancier*, J. Corti, Paris, 1973, p. 17.
9. G. Boomsma, *Jan Wolkers*, in: *Kritisch Lexicon van de Nederlandstalige Literatuur na 1945*, Wolters-Noordhoff, Groningen, p. 12.
10. Voor het onderscheid tussen 'roman-mémoires' en 'roman-de-la-mémoire', zie J. Rousset, *op. cit.*, pp. 23-24.
11. J. Laplanche, *Hölderlin et la question du père*, P.U.F., Paris, 1969, p. 22.
12. Voor het verschil tussen generatieconflict en generatiecrisis zie G. Mendel, *La crise des générations*, P.B. Payot, Paris, (1969), p. 148.
13. 'Au point de vue de la structure, le retour à la matière correspond à la régression de l'Univers à l'état "chaotique" ou embryonnaire.' Zie M. Eliade, *Aspects du mythe*, Gallimard, Paris, (1963), p. 102.
14. Het verlangen naar de moederschoot komt ook in twee van Daniëls dromen voor (pp. 128, 139-140).
15. 'L'immersion dans l'eau (...) équivaut à une dissolution des formes, à une réintégration dans le monde de l'indifférencié de la préexistence.' Zie M. Eliade, *Traité d'histoire des religions*, P.B. Payot, Paris, s.d., p. 165.
16. M. Dupuis, *Eenheid en versplintering van het ik*, Heideland-Orbis, Hasselt, 1976, p. 45.
17. 'L'homme est banni d'Eden et l'adâmâ n'est plus désormais qu'un séjour de misère (...) c'est ia terre de condamnation, d'exil et de mort'. Zie P. Humbert, *Etudes sur le récit du Paradis et de la Chute dans la Genèse*, Univ. de Neuchatel (tome 14), 1940, pp. 188-189.
18. Adam vóór de zondeval wordt dikwijls als androgyn voorgesteld. Zie M.H. Abrams, *Natural supernaturalism*, W.W. Norton, New York, 1971, p. 155.
19. J. Wolkers, 'Wat kunst is', in: Raam 2, nov. 1963, p. 165.

Dirk Kroon
De dood in het (vroege) werk van Jan Wolkers
Thema met variaties

Vanuit welke invalshoeken men het proza van Jan Wolkers moge benaderen en welke diverse kwalificaties men de achtereenvolgende boeken wil geven, men zal altijd moeten vaststellen dat deze auteur in zijn werk van een levenskracht getuigt, die nog altijd zeldzaam is in de hedendaagse letteren. Op een meteen herkenbare manier weet Wolkers een primaire en intense levendrift in veel verschillende facetten uit te beelden.

Zonder nu aan de vorm te willen afdoen, kan men stellen dat die levensdrift ervoor zorgt dat de ‘vent’ in Wolkers werk bijzonder manifest is. Direct, zonder omwegen. Een ‘mannelijke’ kracht manifesteert zich in de gedetailleerde uitbeelding van het driftleven. Toen Wolkers zijn eerste boeken had gepubliceerd, was hij er bij sommigen berucht, bij velen beroemd door geworden. Het driftleven was niet eerder zo onmiddellijk, zo ‘uit het leven gegrepen’ aan het papier toevertrouwd; zeker niet wat de seksualiteit betreft. Seksualiteit vertegenwoordigt nu eenmaal voor Wolkers - en voor hoevelen nog meer, gegeven het feit dat een gehele generatie onder invloed van auteurs als Wolkers een aantal seksuele taboes leerde overwinnen - één van de meest wezenlijke vormen waarin het leven zich uitdrukt. Zonder aan de waarde van theoretici als Freud en diens latere vakgenoten te tornen, mag men bij lezing van Wolkers' werk toch erkennen dat levensdrift niet zomaar gelijk is te stellen aan doodsdrift. Eerder moet men concluderen dat de seksualiteit hier primair en nadrukkelijk fungeert als een mogelijkheid om aan de dood te ontkomen.

Mede met het oog op een juiste schatting van het uitgebeelde driftleven, lijkt het goed na te gaan hoe Wolkers in zijn verhalen en romans tegenover de dood staat. Temeer omdat hij altijd zonder omwegen en éénduidig te werk gaat wanneer het het leven betreft, maar bij benadering van de dood juist omwegen, sluipwegen en meer magische middelen zoekt.

Serpentina's petticoat (1961)

Reeds op de eerste pagina van de verhalenbundel die Wolkers' debuut in boekvorm uitmaakt, wordt de lezer geconfronteerd met de dood. De bundel opent zelfs met een motto, ontleend aan het ganzenbord-spel: ‘Hij die op den Dood komt moet van voren af aan beginnen en betaalt den Inzet’. Dus: wie in aanraking komt met de dood, heeft het spel weliswaar niet verloren, maar betaalt een prijs en staat weer met lege handen aan het begin van het levensspel.

In het eerste verhaal, ‘Het tillenbeest’, is de ik op bezoek bij zijn ouders. In het ouderlijk huis hangt het portret van zijn overleden grootouders. Opmerkelijk - zeker in relatie tot later werk, dat straks ter sprake zal komen - is de conclusie dat een foto het verliest van de dood en het leven - het laatste in het symbool van de zon. Men leest: ‘Boven het buffet verzet hun portret zich vergeefs tegen de inwerking van het zonlicht, Iedere keer als ik het terugzie is het valer geworden.’ (11). De dood is duidelijk winnaar. De ik constateert m.b.t. de grootvader: ‘Ik kijk hem aan. Hij kijkt niet naar mij, maar naar de fotograaf. Je bent doodgegaan aan de kanker, denk ik. Je hebt je voortgeplant. Ook ik zal doodgaan aan kanker.’ (12). De dood werpt duidelijk een schaduw over de levenden. Al weet de ik één ‘tillenbeest’ - een marmeren beeld van een sfinx met borsten - uit een door de Duitsers verlaten gebouw te halen en aldus een tijdloos - althans weinig vergankelijk - beeld van leven

over te houden nadat de vernietigers - die toonbeelden van de dood - zijn vertrokken, de pendant van dat behouden beeld, de tweede sfinx, komt in een kuil in de aarde terecht. En wanneer dit gebeurt verliest de ik het van de dood en ziet hij het gezicht van een levende vrouwenfiguur uit zij nomgeving - zijn zuster - al door de dood overwonnen: 'Ik stootte het zware stuk marmer van mij af. De stront spatte omhoog. In de krater die het tillenbeest in de stinkende bruine massa had geslagen zag ik het half verteerde gelaat van mijn zuster, zwart als de geprepareerde huid van een indianenhoofd.' (16) En het slot van het verhaal laat weliswaar zien dat de ik het gevoel van ordening dat de grootvader bezat heeft behouden (wanneer kop en schotel zo worden geplaatst dat de motieven corresponderen), maar kondigt evenzeer de onafwendbare vergankelijkheid aan als het (gedeeltelijk) voortleven van de grootvader in de gedragingen van de kleinzoon.

Opvallend is overigens dat in elk geval in de hier gebruikte 13e druk twee tekeningen van de hand van Wolkers zijn afgedrukt: de eerste is een tekening van een doodshoofd, de tweede betreft een Van Gogh-achtige tekening van een uitbundige natuur en een woedende zon - dit onder de titel 'Laatste mogelijkheid' - alsof natuurkrachten het winnen van het levensspel in het vooruitzicht stellen. Deze tekeningen duiden aldus de twee polen van leven en dood aan. Een tweede mogelijkheid om enigszins aan de dood te ontkomen, krijgt gestalte in de figuur van 'oom Louis' in het titelverhaal 'Serpentina's petticoat'. De houding van de oom is opvallend. De man is het zwarte schaap van de familie, een zwerver, die er een duidelijk genoegen in heeft, te vertellen hoe hij tijdens zijn omzwervingen telkens weer in aanraking komt met de doden. De meest gedetailleerde verhalen over het 'ruimen' van kerkhoven vertelt hij aan de ik en diens zuster Serpentina. Verhalen die de ik tot in zijn dromen achtervolgen. Maar de ik beseft toch waaróm zijn oom voortdurend met de doden bezig is: 'Hij heeft me heel wat uren van mijn nachtrust gekost, oom Louis. Maar dat was lang geleden, voor de oorlog, toen we nog kinderen waren. Nu lachte ik een beetje medelijdend om die oude man, die zo bang was de dood te ontmoeten dat hij zoveel mogelijk met hem opliep.' (39)

De wijze waarop de ik tenslotte, wanneer zijn oom is gestorven, aan diens dood denkt, doet vermoeden dat hij de truc om de dood en de doodsangst te bezweren van zijn oom heeft afgekeken.

Waaróm hij de dood wil ontlopen, is eveneens aangegeven. In het ouderlijk milieu overheerst de christelijke gedachte van het laatste oordeel en benadrukt de vader telkens weer het vooruitzicht van het hellevuur. De ik vlucht vervolgens in zijn verbeeldingsleven om dat afschrikwekkende vooruitzicht te negeren. Wanneer er na de dood van de oom een V-1 voorbijvliegt, neemt de ik zijn toevlucht tot een geruststellend droombeeld:

> Daar, vlak boven onze hoofden vloog een groot projectiel door de lucht, vierkant en onhandig, met een staart van vuur en rook.
> - De vleugels zijn eraf geschoten, zei Eddy.
> - Ben je gek, dat is geen vliegtuig, schreeuwde Evert, die zou trouwens meteen neerstorten zonder vleugels. Ik denk dat het zo'n V-1 is die ze op Londen aansturen. Maar ik wist wel beter. Ik zag het graf van oom Louis voor me, de aarde omgewoeld en omhooggeworpen, als een grote molshoop met een vierkant gat in het midden, waardoor hij met kist en al ontsnapt was. Brandend van angst was hij omhooggestegen om ver boven de aarde te verpulveren tot fijne as, zo licht, dat het nooit terug zou keren, maar altijd in het luchtruim zou blijven zweven.

> Even zag ik de vuurgloed mat weerspiegeld op de lichtbevroren vaart voor het huis. Toen steeg hij schuin omhoog de ruimte in, en verdween in de doorzichtige winterhemel met het geluid van een vredige trein die naar een verlichte stad rijdt. (60/61)

Opvallend bij Wolkers is het feit, dat de liefde voor dieren die voortdurend in het werk aanwezig is, zo ver reikt dat de diverse hoofdpersonen de definitieve dood van dieren niet kunnen verkroppen. De hoofdfiguur in het verhaal 'De verschrikkelijke sneeuwman' bijvoorbeeld, voelt weerzin bij de gedachte dat dieren niet begraven worden. Een plaats in de aarde geeft immers volgens het christelijk geloof waarmee de hoofdfiguur (hier én elders) is opgegroeid, een uitzicht op een voortbestaan na de dood:

> Als een duif van mij doodging mocht ik hem niet in de tuin begraven en geen teken voor hem oprichten. Hij moest in de vuilnisbak. Een dier komt niet in de hemel, zei mijn vader. De eeuwigheid is voor de mens die naar Gods wil leeft, hij hoort in een graf, om daar te wachten tot de jongste dag. En de vogel wierp hij tussen de groenteafval. (97)

Hetzelfde verlangen, dieren te begraven vindt men tot in Wolkers' jongste werk (b.v. *Gifsla*) en de afkeer van het wegwerpen in een vuilnisbak zal men herhaaldelijk aantreffen. De ik in 'Dominee met strooien hoed' (uit *Gesponnen suiker*) bijvoorbeeld, wordt radeloos wanneer zijn moeder hagedisjes in de vuilnisbak heeft geworpen: 'Ze mogen niet in de vuilnisbak, ze moeten begraven worden. Ik stampte op de grond en schreeuwde zo hard dat vader de keuken binnenkwam.' (42).

In het slotverhaal van *Serpentina's petticoat*, 'Vivisectie', overheerst de angst. Het verhaal speelt in de laatste oorlogsdagen. Maar de hoofdfiguur zal zeker niet worden bevrijd. De ik voorziet de dood van zijn broer. De beklemming waarin hij is gevangen wordt uiterst treffend beschreven in de volgende alinea:

> Plotseling word ik overvallen door een enorme angst die in een explosie vlak boven het huis vorm aanneemt. Het dak lijkt op en neer te deinen. Er klinkt gerinkel van glas en er vallen kleine voorwerpen van de balken op de grond. De spiegel trilt als een vijver waar een steen ingegooid is. Ik schreeuw doordringend terwijl ik mijn handen krampachtig tegen mijn buik druk. Voor me brokkelt het beeld van mijn broer door de trillende spiegel. Er schieten horizontale sporen over die zich met blank water vullen. Zijn bleke gezicht wordt door zijn zwarte krullen in elkaar gedrukt en dijt naar beide kanten uit als in een lachspiegel. De spiegel is een rechtopstaand stuk slagveld waar wielen van tanks en kanonnen een soldaat bijna hebben uitgewist. Mijn broer is onbeweeglijk blijven staan. In de spiegel komt hij langzaam tot zichzelf. Vanuit het glas staart hij mij somber aan. Dan draait hij zich om, legt zijn arm om mijn schouder en samen gaan we het kamertje uit. Als hij me voor laat lopen op de trap laat hij zijn hand op mijn schouder liggen. (114/115)

Behalve de beklemming tenslotte ook een gebaar van warmte, een gebaar van troost wellicht. Want de dood van de broer wordt waarschijnlijk voor beiden aangekondigd in het beeld van de spiegel met de 'horizontale sporen (...) die zich met blank water vullen'. Een beeld dat in een lange literaire geschiedenis staat en

hier gezien kan worden als een teken van het heldere niets waarin de broer zal verdwijnen.

Er is nog een tweede aankondiging van de dood van de broer. Het zinsfragment 'Zijn bleke gezicht wordt door zijn zwarte krullen in elkaar gedrukt' is een verwijzing naar een Duitse soldaat, wiens parachute niet openging na de sprong. De ik ziet diens in elkaar gedrukt lichaam even later bij een rouwkapel:

> Het is niet groter dan een meter. Van armen is niets te bekennen, het hoofd is tussen de schouders gedrukt. De losgeslagen tanden blinken in de bloederige vlek waarde mond gezeten heeft. De lichtblauwe ogen liggen als aangespoelde kwallen op de bemodderde wangen die tot aan de wenkbrauwen opgeschoven zijn. (123)

En meteen is er de conclusie:

> Ik weet dat mijn broer in die auto ligt, koud en stijf, en misschien wel verminkt. (123)

Ondergang overheerst. Het blijkt evenzeer uit het gegeven dat proefdieren elkaar opvraten als ze gewond waren. De ik neemt wraak op die dieren en doodt ze met gas. Wél begraaft hij ze even later.

Onmacht overheerst in gelijke mate. Kan de vaderfiguur door zijn geloof in een hiernamaals getroost zijn, de ik heeft die mogelijkheid niet:

> Ik kan niets voor mijn broer doen, niets. Mijn vader, ja, als die de hele dag bleef bidden. Hij bidt de vijandelijke vliegtuigen uit de lucht. Maar zijn knieën doen al na vijf minuten pijn. (118)

Wat er werkelijk met de broer gebeurt blijft onuitgesproken, al weet de ik zeker dat hij dood is. Die vaststelling is er. Het enige verweer van de ik is de verwijdering uit zijn omgeving van alles wat aan de dood herinnert, al zal hij het duister daarmee niet werkelijk te lijf kunnen:

> Nergens is licht aan, ook de straatlantaarns gaan niet branden. Ik denk eraan dat ik vannacht alleen moet slapen en voortaan iedere nacht. Ik zal alle nesten en schedeltjes van vogels weggooien. En ook de schedel van het konijn met zijn lange gele voortanden. (124)

Kort Amerikaans (1962)

De eerste roman sluit aan bij de verhalenbundel. *Kort Amerikaans* speelt eveneens in de oorlogstijd. Zo alleen als de ikfiguur van 'Vivisectie' achterbleef, zo alleen is de hoofdpersoon van de roman, Eric van Poelgeest. In het midden van het boek gaat ook diens boer dood: deze sterft aan difterie. En al geeft Eric zijn ouders het idee dat de broer op zijn sterfbed naar de bijbel greep en aldus gespaard zal blijven, deze leugen om bestwil isoleert hem nog meer van zijn ouders dan al het geval was en hij blijft in hulpeloosheid achter:

> Als ik aan mijn broer denk kan ik niet eens duidelijk zijn gezicht voor me halen. Ik zou willen schreeuwen om hulp. Maar ik weet dat er niets is dat kan helpen. (108)

Eric heeft geen verweer tegen de dood van zijn broer. Weer staat alles in het teken van de dood. Een voorbijrijdende tram bijvoorbeeld wordt een doodssymbool: 'Hij keek de tram na tot die, met blauw knetterlicht (...) om de bocht verdween.' Het blauwe licht symboliseert het doodsgebied. En zeker niet alleen het doodsgebied waarin de broer verdwijnt. De vernietiging overheerst, er is oorlog, alles is onderhevig aan ondergang. Het blijkt uit een tweede voorbeeld waarin het blauw als doodssymbool fungeert (zoals het eerder - vgl. blz. 36 - gelijk werd gesteld met het hellevuur). Het begin van het vijftiende hoofdstuk laat een en ander onomwonden zien:

> Aan het begin van de Wassenaarseweg stond een bord met DOODLOPENDE WEG.
> Hoeveel mensen zijn dat bord gepasseerd op weg naar de rouwkapel en hebben gedacht, dat is het, een naar de dood lopende weg, dacht Eric. Iedere straatsteen is doordrenkt met tranen. Via dolorosa.
> In het gras naast de weg, tegen de ligusterhaag die langs de trambaan liep, waren op gelijke afstanden van elkaar door de Duitsers mangaten gegraven alsof er doden rechtopstaand in begraven moesten worden. De opgeworpen aarde eromheen was begroeid met rood perzikkruid. De natuur verraadt ze, dacht Eric. Het zijn valkuilen om de aarde te voeden. Een soldaat is een ter dood veroordeelde die zijn eigen graf graaft. Een stuk metaal vliegtals een sprinkhaan over het gras. De soldaat veegt over zijn gezicht om het insekt weg te jagen. Zijn hand zit vol bloed. Hij zakt weg in het mangat en de planten sluiten zich boven hem. Er blijft alleen maar een handje fosfor van hem over. Als iemand er in het donker langskomt ziet hij een lichtblauwe vlam erboven zweven. De onbekende soldaat. (146)

Zou men de dood van de broer plus de oorlogstijd nog als 'tijdelijke' doodservaringen van de hoofdpersoon kunnen zien, en zou men diens onmacht om te leven - vooral blijkend uit het feit dat hij na de dood van zijn broer niet kan vrijen met een vriendin - als 'anekdotisch' kunnen ervaren, reeds in het begin van de roman is aangegeven dat zijn gehele bestaan in het teken van de dood staat. Op zijn linkerslaap heeft hij namelijk een *blauw* litteken. Hij is voor het leven getekend. De anderen bevestigen dit. Wanneer hij - een ondergedoken jongen die teken- en schilderlessen volgt - op het leerlingen-

atelier komt, vindt hij er een stilleven:

> Eric liep erheen maar nog voor hij de voorstelling op het doek gezien had, zag hij het stilleven met de witte schedel, de blauwe fles en de viool. Het stond opgesteld op een groot tekenbord dat op een kist was gelegd, vlak naast de deur waardoor hij was binnengekomen. De viool stond schuin omhoog tegen de muur, achter de schedel. De fles stond naast de schedel aan de raamkant. Er viel licht door dat een blauwe vlek veroorzaakte op de linkerslaap van de schedel. Toen keek hij naar het schilderij. Hij deed een stap achteruit en hield zijn adem in. De kleuren van het stilleven waren met grote nauwkeurigheid weergegeven, maar het licht dat door de fles op de zijkant van de schedel viel was paarsbruin geschilderd. (22/23)

Pas verderop in de roman zal de oorzaak van het litteken geschetst worden. De meest indringende, zij het waarschijnlijk verzonnen oorzaak vertelt Eric aan een vriendin:

> 'Gelijk met mij werd er een zusje geboren,' zei hij met een door het kussen gedempte stem. 'We waren een tweeling. Bij de geboorte was dat zusje dood. Al maanden. Ze was helemaal verrot. Bij de bevalling stroomde het gewoon naar buiten. Het moet verschrikkelijk gestonken hebben. In de baarmoeder had ze met haar voorhoofd tegen mijn slaap gelegen, als een rotte appel die een gave aansteekt.' (187)

Lang voordat zijn broer stierf was hij dus al getekend door de vroegtijdige dood van een 'dubbelganger'. (Het zal de Wolkers-lezers duidelijk zijn dat het dubbelgangersmotief niet alleen in deze roman opdoemt.)

Bij dit alles wordt Eric nog door zijn vader met de neus op de gruwelijke feiten gedrukt. Niet alleen lieten zijn ouders hem zijn haar 'kort Amerikaans' knippen zodat het blauwe litteken voor iedereen zichtbaar was, door Erics 'onchristelijk' gedrag kreeg hij nog meer te verduren:

> 'Mij hebben ze alles gezegd,' zei hij als in trance. 'Jij gaat naar het gesticht, ik zal je morgen weg laten halen. Van de duivel ben je bezeten, jou wacht het eeuwige vuur.'

Dergelijke aanzeggingen omtrent de dood kwamen overigens niet uitsluitend van de vaderfiguur. Eric vertrouwt bijvoorbeeld de volgende herinnering aan zijn vriendin toe:

> 'Toen ik een jaar of tien was liep ik een keer buiten. Ik had een vuurrode trui aan en een echte rijbroek en laarzen. Onze buurvrouw zei dat ik net een pierrot was. Trots liep ik verder. Op de hoek van de straat stond een man met zijn fiets aan de hand. Hij had een zwarte jas aan, bijna tot aan de grond. Hij grijnsde naar me en keek naar dat litteken en zei, jij gaat gauw dood.' (188)

Een dusdanige geschiedenis kan bijna niet anders eindigen dan met de dood. Eric is gewoonweg niet in staat tot leven. Het enige waarmee hij een 'relatie' kan hebben is een gipsen tors van een vrouw. Het gevaar ervan kent hij eigenlijk reeds vanaf het begin: 'Ik word van gips als ik haar aanraak. De verkalking is begonnen.' Om

aan die verkalking en overige doodservaringen te ontkomen, laat hij zich dan ook aan het eind van de oorlog neerschieten. Het is een zelfbestraffing, onder meer omdat hij zijn vriendin vermoord heeft. Zij had hem namelijk te hevig gekwetst. Toen Eric niet met haar kon vrijen - en wél met een gipsen tors - had ze haarscherp opgemerkt:

> 'Ik had het kunnen weten na die verhalen van gisteravond,' schreeuwde ze. 'Je bent een lafaard, je bent bang voor me omdat ik leef! Daarom kruip je bij zo'n stuk gips die haar benen niet van elkaar kan doen! Jij bent niet goed.' Ze sloeg op haar linkerslaap en schreeuwde schel met overslaande stem, 'Die vlek daar is niet zo erg! Maar jij hebt een vlek hier, in je kop! Daar ben je rot!' (192)

De vriendin gooit de tors kapot. De tors is niet meer te herstellen. Eric beseft het: 'Ze komt niet terug. Een fractie van een seconde, dan is het voorbij. Een herinnering die ik nog niet eens een tel vast kan houden.' Zomin als Eric bij machte is het beeld van zijn broer levend voor ogen te houden, zo min is hij in staat de intieme ervaring van het leven middels de tors vast te houden.

En het verzet tegen de dood? Was er verweer mogelijk? Alleen tijdelijk. Tegen de aanzegging 'jij gaat gauw dood' had hij zich alsvolgt verweerd:

> 'Mijn zolderkamer stond vol met dingen om het gevaar te bezweren. Schedels, platgereden padden, verdroogde vogels, de huid van een konijn die ik in de duinen gevonden had. Nergens in die huid zat een gat. Het was of dat konijn was gaan zitten en het vlees door zijn bek verder was gehuppeld. Als droge stokjes zaten zijn botten erin. (...)' (189)

De gebleven resten van dode dieren fungeerden als magisch middel tegen de vergankelijkheid. (In de eerste versie van *Kort Amerikaans* staat een en ander er nog duidelijker uitgesproken.) Later, in de oorlogsperiode, zoekt Eric een ander (magisch) middel: dat van de kunst. De gehele tijd houdt Eric zich bezig met een stilleven: een tors en schedels. Dat beeld zal het van de vergankelijkheid moeten winnen, als blijvend symbool van het leven tegenover de vergankelijkheid (vgl. o.a. blz.43 en 66). Dat er in de kunst een mogelijkheid tot werkelijk leven voor Eric schuilt, blijkt bovendien wanneer hij een zelfportret wil schilderen. De angst en de onmacht zouden overwonnen zijn wanneer hij het litteken zou kunnen schilderen. Hij is er echter niet toe in staat. En ook het stilleven blijft onvoltooid wanneer de tors kapot is geslagen. De nederlaag wordt overigens benadrukt door het eerder aangetroffen stilleven (viool, blauwe fles, schedel): dat raakt bedekt onder het stof en straalt niets meer uit.

Alle pogingen lopen op niets uit. De artistieke drang, de seksuele drang - de anderen maken de hoofdpersoon het leven letterlijk onmogelijk. Door te vernietigen en door zich te laten vernietigen.

Gesponnen suiker (1963)

In het openingsverhaal van *Gesponnen suiker* geeft Wolkers nogmaals een beeld van een vaderfiguur die met de bijbel in de hand, keer op keer wijst op de dood en de mogelijkheid van eeuwige verdoemenis. Hij is de 'dominee met strooien hoed' die zijn kinderen in het 'hier en nu' voortdurend voorhoudt, dat het hiernamaals belangrijker is dan het leven: 'Je denkt dat het leven een lolletje is, dat er geen eind aan komt. Maar het is een damp, het vliegt voorbij.'

Daartegenover is er de broer. Deze wijdt de ikfiguur vooral in in het leven en de seksualiteit; en wanneer de broer de dood in het geding brengt, vertoont hij veel meer 'heidense' dan 'christelijke' trekken. De vaak bij Wolkers aan te treffen tweespalt en tweestrijd tussen christendom en heidendom, is zeker mede te zien als een gevecht tussen leven en dood. Daarbij speelt vaak de suggestie een rol, dat het heidense leven onherroepelijk uitloopt op een definitieve dood. En ook: op het doden. Zo zet de broer de ik figuur in 'Dominee met strooien hoed' aan tot het doden van een krab (vgl. blz. 26/27) en in 'Gevederde vrienden' pleegt de hoofdpersoon een moord op zijn vrouw om haar vervolgens bij stukjes en beetjes te offeren aan de vogels. Een moord uit weerzin, zoals men die eerder in *Kort Amerikaans* tegenkwam. Een primitieve poging tot bevrijding uit een leven dat niet verloopt zoals de hoofdpersoon zich het had voorgesteld.

Het titelverhaal 'Gesponnen suiker' herinnert eveneens aan de eerste roman. De ik denkt aan diens dode broer. Hij denkt o.a. eraan, hoe deze een - hier Amerikaanse - soldaat wiens parachute niet tijdig was opengegaan, had begraven. De ik kan de gedachte niet van zich zetten, dat de parachutist nog leefde toen de broer hem begroef om hem niet in handen van de Duitsers te laten vallen. Daardoor voelt hij zich getekend voor het leven - een uitgangspunt dat met name reeds gold voor Eric van Poelgeest uit Korf *Amerikaans*:

> Nee, voor hem hoeft niet meer gebeden te worden. Voor mij wel, voor mij alleen. Mijn broer stierf een paar maanden later. Ik ben met de verschrikking blijven zitten.' (73)

De ik wordt niet verlost van de verschrikking. Wanneer hij aan een pastoor de vraag stelt 'Kan een mens alleen uit de dood opstaan als hij levend begraven is', dan verdwijnt de pastoor haastig en angstig, zonder te antwoorden.

Het op foto's vastgelegd leven van de doden biedt evenmin uitkomst. Foto's van de broer en de Amerikaanse soldaat kondigen hun dood eerder aan. Men herinnert zich vorig werk van Wolkers wanneer men hier leest:

> Op de foto kun je zien dat ze geen van beiden oud zullen worden. Het celluloid heeft al jaren tevoren hun vroege dood aangekondigd. (78)

De doodsangst wordt benadrukt door het feit dat de ik zich

niet laat fotograferen, midden in het leven, op een kermis, omringd door jonge vrouwen die gesponnen suiker eten. Hij zal met zijn fantomen moeten leren leven. Uitkomst is er niet. ‘Alles zal wegspoelen, vergeten zijn.’ En hij voelt dat het waar is wat zijn vader hem eens voorhield: ‘Verbeelding is erger dan de derdendaagse koorts’.

Jan Wolkers. Foto: Edith Visser, 1962.

In het verhaal ‘Langpootmuggen’ geeft Wolkers uiting aan de weerzin tegen het doden van in veler ogen nutteloze diertjes. De hoofdpersoon kan het niet verdragen dat ze gedood worden en betrekt deze insekten in een visie op de schepping:

> God is duizenden jaren bezig geweest met die beesten. Ontwerpen... ontwerpen en nog eens helemaal opnieuw beginnen. Tot hij zag dat het goed was. Je kan het zien aan de vleugeltjes. Ze zijn van allemaal kleine stukjes aan elkaar gezet. Tot ze groot genoeg waren om te vliegen. En toen zei God: Gaat heen en vermenigvuldigt u! (92)

Al zegt de hoofdpersoon dit in dronkenschap, de ernst ervan is niet te ontkennen. Hij heeft zelfs meer mededogen met dode diertjes dan met zijn dode vrouw, tegen wie hij een weerzin blijkt te koesteren. Hij stelt zich voor dat zij hem nog altijd bespiedt. De beklemming wort steeds sterker en tenslotte stort hij zich voor een auto, als een poging tot bevrijding uit een gekweld leven (zoals dit eerder in *Kort Amerikaans* het geval was): ‘Zijn armen vooruit om het te omhelzen stormt hij het licht tegemoet.’ (101)

Ook in ‘De ontmaskering’ leeft de ikfiguur met de beklemming, die ontstaat doordat hij zich voorstelt dat een dode nog aanwezig is. Hier betreft het een dode broer. Hij brengt die bizarre angst op zijn zusje over, waarop de vader reageert:

> - Wat heb jij je zuster weer aangedaan, hè, zegt hij, terwijl de woede zijn gezicht vervormt. Dat arme schaap. Ze komt lijkbleek en huilend thuis, helemaal over haar toeren. Je laat het in 't vervolg, dat kind in je krankzinnigheid te betrekken. Begrepen! Eén gek hier in huis is genoeg.
>
> - We hebben hem echt gezien, zeg ik mat.
> (...)

> - Jij bent van de duivel bezeten, zegt hij nadrukkelijk. Wat jij doet is niet menselijk meer, dat is demonisch. In plaats van de nagedachtenis aan je broer in ere te houden, haal je die door het slijk. (107/108)

Tegenover de christelijke reactie op de dood, stelt hij een heidense. Hij offert. En dan vermengen zich in zijn verbeelding christelijke en heidense elementen. Op de schedel die hij op zijn kamer heeft staan, laat hij zijn eigen bloed druppelen:

> De schedel laat ik, met mijn vinger als spil, langzaam onder mijn hoofd ronddraaien, zodat er een band van kleine rode druppeltjes overheen komt lopen.
> - De doornenkroon, mompel ik. Ecce Homo, zie de mens.
> Als er zich een krans van druppels om de schedel bevindt, laat ik het laatste bloed dat uit mijn neus loopt in de oogkassen druppelen.
> - Het offer is gebracht, fluister ik, terwijl ik de schedel op zijn plaats klem.
> Ik ben onkwetsbaar geworden. (109)

Na deze heidense bezwering is het hem ook mogelijk naar een spiritistische buurvrouw te gaan om zijn dode broer te laten oproepen. De séance blijkt een farce; de man van de buurvrouw speelt onder een wit laken voor de broer. Kenmerkend voor Wolkers is het gegeven dat de buren hiervoor gestraft worden: de hoofdpersoon stoot een brandend olielampje om waarna het huis in vlammen opgaat. Blauwe vlammen...

In 'Zwarte advent' voelt de ikfiguur neiging, goed voor zijn ouders te zijn. Het is oorlogstijd, zijn broer is dood. En de ik (die in vorige verhalen herhaaldelijk de waarschuwing kreeg dat zijn hand boven zijn graf zou groeien, uit straf voor wat hij zijn ouders aandeed) is duidelijk veranderd. Zijn vader zegt zelfs: 'We zijn een kind kwijtgeraakt maar we hebben ook weer een kind terug'. De vader ziet hem als een verloren zoon die is teruggekeerd.

Om het gezin in de donkere oorlogstijd toch een kerstmaal te doen genieten, gaat de ik op zoek naar een kalkoen en overtreedt hij het voorschrift ‘Wees goed voor de dieren. Spaar de vogels’. (Hoezeer deze vermaning tot een zelf opgelegd gebod werd, blijkt wanneer hij een jongen aftuigt die dieren doodmaakte.) Hij meent een kalkoen te zien in het donker, gaat erachteraan, vangt het dier en bemerkt dan dat hij een pauw heeft gevangen. Maar de kerstmaaltijd zál genoten worden. Hij plukt het beest snel opdat de familie niet zal zien dat het geen kalkoen is.

Het verhaal eindigt aan tafel, waar de vader zich met het gebed mede tot zijn zoon lijkt te richten wanneer hij zegt: ‘En leid ons niet in verzoeking. Maar velos ons van den Boze. Want U is het Koninkrijk, en de kracht, en de heerlijkheid Tot in der eeuwigheid.’ Intussen lijkt de ik niet van den Boze verlost, wanneer Wolkers beschrijft:

> Ik sloot mijn ogen niet maar keek naar de tafel, naar het gebraad. Toen dwaalde mijn blik naar de schoorsteenmantel. Tussen de jarenoude verschoten veren stonden de veren die ik erbij gezet had uitdagend fris, met een prachtige blauwgroen fluwelen gloed in hun donkere ogen. Ik keek opzij naar mijn vader omdat zijn stem even haperde. Hij had mijn blik gevolgd en keek mij aan met een duister vuur in zijn donkere ogen. (133)

Een roos van vlees (1963)

De meest venijnige en ondermijnende angst waaraan iemand kan lijden, is de doodsangst. Men name de doodsangst die (deels) teweeg is gebracht door het verlies van geliefde verwanten. De overlevende staart na een dergelijk verlies in de afgrond; en kijkt hij op dan ziet hij om zich heen uitsluitend het Niets - een schrikwekkende leegte waarin hij nauwelijks kan ademen. Alsof hij bij de dood van geliefden zelf even dood is geweest, leeft hij nadien wezenlijk geschokt verder en is hij overgevoelig voor elke trilling die het Niets lijkt uit te zenden. Al mogen die trillingen empirisch niet zijn te registreren, iemand met doodsangst ervaart ze als uiterst reëel, ervaart ze aan den lijve.

Een dergelijk geschokt mens wordt in *Een roos van vlees* voorgesteld. De eerste zin geeft een en ander reeds aan: ‘Daniël heeft vanmorgen weer de zenuwen.’ Het woordje ‘weer’ suggereert dat er een zekere gewenning is opgetreden. De doodsangst heeft zich bij wijze van spreken veilig genesteld in de vezels van Daniëls lichaam. Wellicht is de lichamelijke ervaring van een in principe niet te traceren angst, een zekere vorm van zelfbehoud. De lichamelijke uitdrukkingsvorm van zijn angst eist Daniëls aandacht zodanig op, dat de omringende werkelijkheid nauwelijks als bedreigend wordt ervaren:

> Rillend van de kou zit hij op de rand van zijn bed. Hij kijkt naar buiten. De lucht is staalblauw en bezaaid met heldere sterren alsof er kleine gaten in het donkere papier van de hemel geprikt zijn. Ergens tussen de huizenblokken klinkt het rammelend geluid van het neerzetten van metalen kratten met flessen melk. De paar lantarens die hij kan zien werpen een zwak onwerkelijk schijnsel op de glimmende, vast aangelopen vuile sneeuw. Maar alles buiten hem blijft vlak en zonder leven. Tot het donkere kattelichaam zich achter hem van de dekens losmaakt en de poes op zijn schoot komt zitten. Dan wordt de duisternis ineens ruimtelijk en gaat hij

> voorwerpen onderscheiden: de tafel, de stoelen, de bladeren van de ficus. (5/6)

Het levende kattelichaam dat toenadering zoekt wekt hem tot leven, zou men kunnen zeggen, stelt hem in staat de omringende werkelijkheid waar te nemen en betekent een zekere troost. Daniëls eenzaamheid is immers evident:

> De kat begint te spinnen terwijl ze kopjes tegen zijn kin geeft.
> Het enige levende wezen dat nog van mij houdt, denkt hij. Hij glimlacht en schudt zijn hoofd.
> En mijn twee kinderen dan? En Sonja? Zij misschien ook wel. Wat weet ik ervan? We kijken elkaar nooit meer goed aan. We kijken allebei zo schuw weg als we met elkaar praten. Alsof we bang zijn dat er iets zal herleven als we elkaar lang aankijken. Alsof er weer iets zal gebeuren, dat verschrikkelijke, dat vroeger gebeurd is. Want ook zij moet daar steeds aan denken, dat kan niet anders.
> Hij drukt de kat steviger tegen zich aan, buigt zijn hoofd naar voren en luistert aan dat spinnende trillende lichaam. (6)

Het warme lichaam van de kat kan hij vasthouden, dat van verloren liefsten niet meer. Het dier brengt uiteindelijk ook geen soelaas. Daniël weet heel goed dat dieren van nature even wreed als levend kunnen zijn. De kat vreet de muizen. De muizen op hun beurt voeden zich in Daniëls huis met het bloed, dat hij in zakdoeken opving nadat er poliepen bij hem waren weggehaald. (Overigens wordt hierover nadrukkelijk gesproken als: goedaardig gezwel.)

Aan het slot van de roman zal Daniël zich met de dierenwereld identificeren door de jonge muisjes die zich rond de zakdoeken ophielden, te bakken en te eten te geven aan een vriendin die op bezoek is. Daarmee neemt hij afstand van zijn tederheid jegens de dieren en neemt hij anderzijds wraak omdat ook menselijke relaties mislukken. Hij is tezeer gekwetst, beschermt zijn overgevoeligheid en tracht zo de dood te ontlopen. Wreed en teder.

Die tederheid jegens dieren komt herhaaldelijk tot uitdrukking. In het begin van het boek ziet men Daniël bezig, een vastgevroren waterhoentje uit het ijs te bevrijden. (Typerend is overigens het gegeven, dat de roman in de winter, tijdens een vrieskou, speelt.) Wanneer het Daniël lukt, neemt hij het dier onder zijn kleding; maar hij weet dat het vergeefs is, dat dit dier zich in het leven niet zal kunnen redden:

> - Ik zal alles doen wat in mijn vermogen ligt om je in leven te houden, zegt hij bijna onhoorbaar tegen de vogel. Maar er is geen hoop voor je. Al zou je blijven leven, wat zou er dan van je moeten worden. Je poten zijn al dood. Als ze ontdooid zijn vallen ze misschien wel zo van je lijf. Dan kan je niet meer zwemmen. En het zijn van die mooie lange gele poten waarmee je zo behendig over leliebladeren kon lopen. Maar als je niet meer zwemmen kan ga je toch dood. Dan kan je alleen nog maar een beetje dobberen. Als ik moedig was en ik hield meer van jou dan van mijzelf zou ik je doodmaken zonder dat je er iets van zou voelen. Ik zou je kop strelen en je nek en ineens toeknijpen. Dan was je dood voor je begreep wat ik je aandeed. Maar ik heb de moed niet om je ziel van je lichaam te scheiden. (16/17)

De gehele roman vertoont wat men zou kunnen noemen een moderne variant van Natureingang. Niet alleen de gevoelens, maar ook de ervaringen van de hoofdpersoon worden weerspiegeld in de natuur. Omdat men dit verschijnsel vrij vaak in Wolkers' werk aantreft, gaat het waarschijnlijk te ver, te veronderstellen dat

de innerlijke wereld van Daniël geheel en al wordt geprojecteerd op de buitenwereld. Al mag men gerust constateren dat Daniëls doodsobsessie telkens wordt bevestigd door wat hij meemaakt. Zo vergelijke men Daniëls ervaringen achtereenvolgens in de kroeg (p. 22 e.v.), bij de slager (p. 36 e.v.), bij de kapper (p. 65), bij lezing van de krant (p. 106-109) en t.a.v. de leef- en ervaringswereld van de verpleegsters (welke gruwelijke werkelijkheid tot in de titel van het boek doorklinkt).

Een duidelijk voorbeeld van samenval en spiegeling van binnen- en buitenwereld vindt men o.a. kort voor het citaat van zojuist, wanneer Daniël het waterhoentje bevrijdt en terugdenkt aan de dood van zijn (en Sonja's) tweejarig kind, dat per ongeluk in te heet badwater werd gedompeld en aan de verbrandingen zou overlijden:

> - Je hebt geen lichaamswarmte meer, zegt hij. De kou is al tot op je botten doorgedrongen.
> Het waterhoentje strekt zijn hals, maar het is te zwak om zijn kopje omhoog te houden. Het valt in de sneeuw met de snavel open.
> - Je opent je bek maar je brengt geen geluid voort, mompelt hij.
> Zij deed haar mondje open maar ze zei niets. Ze kon misschien niets meer zeggen. Dat lieve hoofdje van haar, diep weggezakt in het kussen. Het was zo wit als het beddegoed. Alleen haar ogen lagen in donkere doorschijnende schaduwen waar ze in leken weg te zakken. De dokter kwam zeggen dat ze binnen een paar uur dood zou gaan. We konden niet langer blijven. Ik liep van haar bed weg en ze riep mijn naam. Heel zwak. Sonja heeft het misschien niet eens gehoord. Ik heb het haar nooit durven vragen. Dat is het verschrikkelijkste, dat we haar alleen

hebben laten doodgaan. Onbegrijpelijk, onbegrijpelijk. (15/16)

Dan sterft de vogel. Daniël ervaart ook hier schuldgevoelens:

- Je hebt het niet vol kunnen houden, klein dier, zegt hij. Misschien ben je wel aan mijn medelijden doodgegaan. Was het teveel voor je, die warmte ineens. (17)

Niet alleen de eenzaamheid van stervenden én overlevenden maakt de dood onverdraaglijk. Onverdraaglijk vooral is het besef dat er geen enkel perspectief is. Wanneer Daniël in het heldere winterweer geconfronteerd wordt met een begrafenis (p.21), denkt hij terug aan het seizoen dat alles nog in het teken van warmte stond en hij zijn dochtertje moest begraven. Hij herinnert zich vooral hoe zíjn vader alle perspectief wegnam:

Toen was de aarde zacht als poeder. Bij iedere stap kwam er een klein stofwolkje rond je schoenen. Het was toen juni. Het was al heel lang mooi weer. Zon en stof, en de verveling daarvan. En de verdoving. Toen het kistje naar beneden zakte schreeuwde er een vogel heel fel. Ik had een te lange zwarte regenjas aan die ik geleend had. Hij hing tot halverwege mijn onderbenen. Ik schaamde me ervoor. Zelfs toen nog. Ik hoorde mijn vader tegen iemand zeggen: Het is verschrikkelijk, ongedoopt het graf in. Voor eeuwig verloren. Wie geloofd zal hebben en gedoopt zal zijn die zal zalig worden. (21/22)

Niettemin is Daniël keer op keer in verzet tegen een dergelijke uitzichtloosheid. Het blijkt uit zinnen als: ‘Iedereen die sterft wordt vermoord.’ (39) - hetgeen tegelijk een verzet tegen de schuldgevoelens m.b.t. het verbrande kind impliceert -, en: ‘Het principe deugt niet. Er moet met de schepping iets mis gegaan zijn toen heel in het begin.’ (41)

Al is Daniël overtuigd van de reddeloosheid, hij toont zich toch telkens gevoelig voor woorden die openingen bieden. Hij merkt de reclametekst op ‘Het gelovige gebed zal de lijder gezond maken’ (44), hij deelt een meer verzoenlijke houding met zijn vader. Wanneer zijn ouders op bezoek komen, kijkt hij naar zijn vaders wandelstok:

Daar staat die wandelstok, denkt Daniël. Ik kan de striemen ervan nog voelen op mijn rug. Hij sloeg me er soms twee trappen mee op. Bij iedere trede bleef ik staan en riep: Sla maar, christen, vooruit maar, ik keer mijn linkerwang wel naar je toe. Wat hebben we elkaar gekweld. Het is dezelfde stok, ik herken hem aan de kleur. Hij is nog precies zo, hij is niet kromgetrokken. (48)

Dezelfde man bevestigt ook de mogelijkheid, te ontkomen aan het lijden en de dood. M.b.t. Daniëls benauwdheid stelt hij bijvoorbeeld: ‘Weet je wat het met jou is, Daniël? Ga jij nog wel op je knieën, jongen?’ (50) En al miskent hij zijn strengheid niet door op te merken ‘Zonde verjaart nooit’ (51), hij voelt zich evenzeer geroepen tot een uitzicht biedende troost:

- Het gaat wat beter met je, hè, zegt zijn vader. Je moet maar denken dat God je kastijdt uit liefde, omdat Hij verheugder is over één zondaar die zich bekeert dan over duizend die de bekering niet van node hebben. Ja,

er wordt aan je gewerkt, hoor jongen. Ook al laat jij God in de steek, Hij trekt zijn handen niet van je af. (55)
(...)
We bidden iedere dag voor je, hoor jongen, dat God je het geloof terug mag geven. Wij zouden het verdriet dat we hebben niet kunnen dragen als we het geloof niet hadden (...) En denk niet dat we het er gemakkelijker door hebben, vervolgt hij. Geloof is iets dat je ieder moment van de dag moet veroveren op zwakheid en ongeloof. Want je verstand zegt, nee, na de dood is het afgelopen. Je ziet je kind nooit weerom. En uit die wanhoop leer je bidden met Paulus: ik geloof, kom mijn ongelovigheid te hulp. (59)

Dit gesprek roept in Daniël een zekere verzoeningsgezindheid op, alsmede het gevoel dat er voor gelovigen perspectief is:

Wat houd ik eigenlijk van die man, denkt hij. En hij heeft het altijd onmogelijk voor me gemaakt om het te laten merken. Misschien zal hij als Henoch wandelen met God en er ineens niet meer zijn. Vader, vader, de wagenen Israëls en zijn ruiters. (61)

Voor het eerst ervaart Daniël vervolgens iets van duur als hij aan zijn dode dochtertje denkt. Al ontneemt het verdriet hem meteen wel alle hoop, hij kan korte tijd de vergankelijkheid aan:

Er moet nog stof van haar bij zijn. Het is onvoorstelbaar dat alles weg is. Het moet nog overal door het huis zweven, al is het nog zo weinig. Het wordt vermengd met modder en hondestront die het huis binnen worden gelopen, het verwatert steeds meer. Via de stofzuiger en het stoffer en blik gaat het naar de vuilnisbak, maar het is heilig. Als ik de stofdoek uitsla moet er in dat wolkje stof nog iets van haar zitten. Het zet zich vast op de sneeuw. Als het gaat dooien spoelt het door de goot naar het riool. En niet aan dit verganklijk leven kleven, beëindigde vader vroeger vaak een gebed. Maar wat is er anders dan stof. Niet aan dit verganklijk leven kleven, we zullen elkaar weerzien, zegt hij. Maar dat moet miljarden jaren duren. Eens zal haar stof weer bij elkaar gebracht zijn met mijn stof. Al moeten er bergen voor afgeslepen worden en woestijnen in zee veranderen. Het moet eens ergens plaatshebben. Daarom moet je geloof hebben als een mosterdzaadje. Misschien zal onze stof de vorm aannemen van menselijke lichamen. Zal de wind erdoorheen gaan en er handen uit vouwen, een gezicht uit vormen. Stof zijt ge en uit stof zult ge wederkeren. Wonderen, vurige prediking. Het gelovige gebed zal de lijder gezond maken. Uw dienaar in Christus. Bruintje beer biscuits. (62/63)

Zodra hij echter met het leven wordt geconfronteerd, raakt hij weer doordrongen van de verschrikking. Op navrante wijze komt dit tot uiting wanneer Sonja's en Daniëls tweede kind, Basje, bij Daniël op bezoek komt. De naiveteit van het kind wint het niet van Daniëls doodsbesef:

- Wat vreemd dat je doodgaat, zegt hij. Hoe komt dat zomaar?
- Ik weet het echt niet, zegt Daniël.

Hij loopt naar het raam en kijkt naar buiten.
Kon ik het maar tegenhouden, denkt hij. Maar het kan niet. Ik kan je er niet tegen beschermen. Er is geen kruid tegen gewassen. Ook jij gaat er aan, ook jij. Ik weet het, ik weet het iedere dag en ik kan er niets tegen doen. (77)

(...)
- Maar als je altijd bleef leven zou het heel vervelend zijn, zegt Basje. Hij komt naast Daniël staan en kijkt hem gespannen aan, terwijl hij op zijn onderlip bijt. Daniël kijkt naar zijn grote witte voortanden.
- Denk je niet, vraagt hij.
- Ja, misschien zou dat wel heel vervelend zijn, zegt Daniël. Maar ik zou best altijd met jou samen willen blijven. Hij spreidt zijn armen en gaat met zijn rug naar Basje staan, die er meteen opspringt. Hij slaat zijn armen onder zijn knieholten door en rent steigerend de kamer rond. Het jongetje houdt hem stevig om zijn hals vast.
Ik draag dat hele leven op mijn rug, denkt hij. Zijn vlees, zijn gebeente, zijn gedachten. Zijn borstkasje slaat tegen mijn rug. Als we ineens geen vlees meer hadden zou het een walgelijk en angstaanjagend gezicht zijn. Nog zestig jaar, nog zeventig jaar, dan is het zover. Hoe vaak word ik niet nat van het zweet wakker als ik gedroomd heb wat er allemaal met jou kan gebeuren. (77/78)

En dan doemen de doodsfantasieën weer op voor Daniël. Juist omdat hij zo hartstochtelijk van het leven houdt, nemen de doodservaringen verlammende proporties aan. In veel van Wolkers' boeken komt een gevoel van onrechtvaardigheid naar voren: er is iets mis met de schepping, de dood ontneemt velen de kans op geluk die voor het grijpen lag. In *Een roos van vlees* bijvoorbeeld geldt dit niet alleen voor Daniël en Sonja. Emmy, de verpleegster die bij Daniël op visite komt, vertelt dat ze een abortus achter de rug heeft (‘Ik heb een kindje vermoord’, p. 160), dat ze verliefd is geweest op een jongen die in het leger ging en neergeschoten werd, dat ze op jonge leeftijd haar moeder verloor (‘Ik kon niet begrijpen dat het mogelijk was, dat iemand voorgoed weg was. En nu weet ik niet eens meer hoe mijn moeder er uit zag. Ik kan me haar niet meer voor de geest halen.’, p. 147).

In latere boeken zal een en ander telkens terugkeren. Het motief dat ziekte als voorstadium van de dood de oorzaak is van een mislukte relatie, vindt men op bijna aandoenlijke wijze beschreven in *Turks fruit*. Hier, in *Een roos van vlees*, verliezen Sonja en Daniël elkaar na de gruwelijke dood van hun kindje (vgl. o.a. p. 80). Maar net als in *Turks fruit* kan men in *Een roos*

van vlees uit de brieven van Sonja, die Daniël terugvindt, opmaken dat niet onvoorwaardelijk de schuld aan de dood gegeven kan worden. De werkelijkheid is complex. Evenzeer speelt de omstandigheid een rol, dat het leven niet voldoende en met een zekere rust genoten kon worden, dat er geen kans was op rijping:

> Als je de liefde niet hebt ben je een klinkend metaal of een luidende schel geworden. Maar veel kleintjes maken geen grote. Ik kan er niets mee in het leven terugroepen, al doe ik er nog zo mijn best voor. Als je de liefde niet hebt. Nee, die had ik niet, ik kon het niet opbrengen dat gewone beetje tede heid dat ze zo broodnodig had. Ik wist dat ze het te kort kwam, ik was het mij iedere dag bewust. En daarom ging het helemaal niet meer. Als het mogelijk was geweest was het ongeluk niet gebeurd, dan hadden we geen ruzie gehad. Ik kon het niet aan, het schoof allemaal te snel in elkaar. Het ene jaar liep ik nog met mijn kleine broer, het jaar daarop met mijn eigen kind. Er zat geen rustpauze tussen, ik kon niet op adem komen. Het was of ik van de ene kooi in de andere werd gestopt. (86)

Zag men in eerdere werken het motief dat in de kunst een verweer tegen de vergankelijkheid moet schuilen, in *Een roos van vlees* komt dit motief even sterk terug. Wanneer Emmy bekent dat zij een zelfmoordpoging heeft gedaan, vertelt ze tevens dat de negende symfonie van Beethoven haar heeft gered (vgl. p. 170/171). En nadat zij heeft verteld hoe een patiënt met een ‘anus prae’, een ‘roos van vlees’, de dood tegemoet gaat, antwoordt Daniël dat hij een betere remedie tegen alle ellende heeft dan de drank die zij samen nuttigen:

> Tussen de platen haalt hij het derde Brandenburgse concert vandaan en zet dat op de grammofoon. Dan doet hij het licht uit en gaat in bed.
> - Dat is van Bach hè, zegt Emmy.
> - Vroeger met Kerstmis zette mijn vader dat 's ochtends al om zes uur op. (157)
> (...)
> Ik heb een kindje onder de sneeuw liggen, maar die muziek houdt er rekening mee, die heeft ermee te maken. Naast die wereld van bloed bestaat een wereld van kristal. Het mag een schijnwereld zijn, een wereld die ineens kan optrekken als een damp. Die ophoudt als de grammofoon afslaat. Maar nu beleef ik de eeuwigheid, nu besta ik bijna niet meer. (158)

De kunst brengt iets van troost, al is ook die tijdelijk. En alleen het werkelijk perfecte wordt geaccepteerd als middel tegen de dood. Zodra van een compromis sprake is, volgt er afwijzing. Zo denkt Daniël wanneer Emmy is ingeslapen:

> Ze slaapt, denkt hij. Ze kan geen uur met mij waken. Iedereen slaapt. Ik ben weer alleen. Maar ik hoef niet bang te zijn. Als het erg wordt kan ik haar aanstoten. Ze kan de dokter bellen voor een injectie. Ze zuigt op haar duim, ze is onschuldig. Ze is mijn slapende beschermengel. Maar ik kan niets terugdoen. Ik kan niet eens zo dicht tegen haar aan gaan liggen dat ik haar warmte geef. Sonja zocht ook vaak in haar slaap naar mijn lichaam, om tegenaan te liggen, om zich er verbonden mee te voelen. En ik ontweek haar in mijn slaap, ik schoof steeds verder weg. Op de rand van het bed werd ik wakker. Ik kon er niet tegen, tegen die ellende.

> Tegen die deernis om bij elkaar weg te schuilen, uit angst, uit zwakte. (176)

Tenslotte geeft hij Emmy de muizen te eten. Hier herkent men wederom het motief van het heidense offer, geboren uit weerzin:

> Waarom zou ze godverdomme die beesten niet eten. Ze zijn van mij, ze zijn van mijn eigen bloed groot geworden. Ik spaar ze niet meer. Mijn eigen kind. Waarom dan die beesten niet. (185)
> (...)
> Het is zo gebeurd, denkt hij. Ze voelen er niets van. Minder dan zij toen gevoeld moet hebben. Ze worden meteen dichtgeschroeid. Het is blind, verdovend, zo voorbij. Het moet, ik ben het zelf. Ze zijn van mij gemaakt. Van mijn bloed. (185)

Daniël verkiest de eenzaamheid omdat hij geen genoegen kan nemen met welke vorm van (zelf)bedrog dan ook:

> Ik hoef mijn armen maar om haar heen te slaan en haar een zoen te geven om alles minder eenzaam te maken, denkt hij. Ze wacht erop, ze weet dat ik niet slaap. Maar ik kan het niet, ik ben verlamd. Ze heeft mij bijna haar hele leven verteld en ik laat haar weggaan als een vreemde. Ik heb haar die muisjes gegeven, ze heeft mij gegeten. Ze heeft een abortus gehad, ze heeft geprobeerd zelfmoord te plegen. Ze heeft haar hele jeugd opgesloten gezeten in een vochtige schoenendoos. Ik had een vader in de hemel die mij steeds in de gaten hield, zij haar eigen vader. Het is allemaal even erg. Ze gaat weer naar het vagevuur toe, naar het ziekenhuis waar die oude mensen liggen weg te rotten in urine en etter. Ze weet hoe alles eindigt, ze weet dat er geen hoop is, dat er nooit een antwoord komt. Dat God een hallucinatie is, een zoemende telefoon. (189) Enerzijds wijst hij de vooruitzichten van het christelijk geloof van de hand, anderzijds grijpt hij zich eraan vast. Zo denkt hij tijdens de zoveelste doodsfantasie m.b.t. Basje:
> Ik zak niet weg. Basje zit nergens in verward. Er beweegt niets achter de struiken. Er kan niets gebeuren. Godverdomme er kan niets gebeuren. Zonder Gods wil valt er geen mus. (192)

Het klinkt eerder als een bezwering. Dan belt hij Sonja om te horen of alles goed is met hun zoontje. Sonja hoort dat hij het weer benauwd heeft en zal de dokter bellen voor een injectie:

> Ze gaat de dokter voor mij bellen, denkt hij. Daarna kan ze niet meer in slaap komen. Ze denkt aan alles. Ze ziet het voor zich alsof het weer gebeurt. Ze kan het niet uit haar ogen krijgen al knijpt ze ze nog zo stevig dicht. Er komt geen eind aan, nooit. Ze blijft dat kindje uit de wastafel halen, uit het hete water. Haar vingers zakken weg in het vlees. Ze blijft van de voordeur naar de ziekenauto lopen met het meisje in een deken in haar armen. Haar hand heeft ze om een prop geklemd. Het lijkt een natte krant die ze in elkaar heeft geknepen, maar dat is het niet, nee godverdomme, nee, dat is het niet. Ik weet wat het is. Ik wist wat het was toen ik in de douche het vel van haar handje vond. Wat heb ik ermee gedaan? Ik weet het niet, ik weet het niet meer. Wat heeft zij ermee gedaan, waar heeft ze het gelaten? Ik zou achter haar ogen willen kruipen om haar niet alleen te laten bij wat ze gezien heeft, bij wat ze heeft meegemaakt. Ik zou nu bij haar willen zijn, ik zou samen met haar dood

> willen gaan. Dan verdwijnt het, dan is de verschrikking voorbij. Dan is het voorgoed weg. (193)

De angst neemt toe wanneer hij zich voorstelt dat de dokter in de opgekomen mist de weg niet zal kunnen vinden. Alle werkelijkheid blijkt ondoorzichtig, niets is opgelost, getuige de slotwoorden:

> Vlak bij valt sneeuw met een dof geluid van het dak. Een meeuw vliegt krijsend op. De kreet wordt meteen gedempt alsof de vogel verdrinkt. Dan is alles weer stil en ondoordringbaar. (194)

Het doodsthema, zoals het hierboven met de diverse variaties is aangegeven en nagegaan, zal bij voortduring in Wolkers' latere boeken opklinken. De vorm en de aandachtssfeer wisselen, maar er wordt vastgehouden aan het stramien dat in de eerste verhalenbundels en romans is vastgelegd. Nergens raakt de auteur verzoend met de dood. Die onverzoenlijkheid tegenover de vergankelijkheid en tegenover de berusting die in bepaalde (vader)figuren gestalte krijgt, verleent aan Wolkers' werk een bijzonder spanningsveld. Telkens wordt onvoorwaardelijk voor het leven gekozen en protest aangetekend tegen de dood. De vergeefsheid van het protest wordt even snel beseft als vergeten, de verdediging van het leven verleent aan dit proza een direct aansprekende kracht.

Gebruikte uitgaven:

Serpentina's petticoat. Met tekeningen uit de hongerwinter, Meulenhoff, Amsterdam, 1967, 13e druk
Kort Amerikaans, Meulenhoff, Amsterdam, 1979, 40e herziene druk
Gesponnen suiker, Meulenhoff, Amsterdam, 1965, 17e druk
Een roos van vlees, Meulenhoff, Amsterdam, 1966, 10e druk

J.G.A. Thijs

Wolkers lezen: bewondering en wat ergernis

'Zonder een shakespeare te vertrekken' reciteert een papoea ergens in het oerwoud van Nieuw-Guinea, 'prachtig van dictie' en 'helemaal westers', een aantal regels van de grote Engelse dichter William Shakespeare. Dat wonder gebeurt als Nederlandse missionarissen hem met een 'zielencleaner' behandeld hebben - ook enkele andere papoea's worden daardoor plotseling vervuld van westerse, zelfs Nederlandse cultuur. Met het satirisch verhaal waarin dit voorkomt debuteerde Jan Wolkers 25 jaar geleden, in november 1958, in Podium. Het verhaal ademt de geest van de spanning die in die jaren heerste rondom Nieuw-Guinea, toen dé grote binnenlandse politieke kwestie.

Ik haal de woorden waarmee dit artikeltje begon aan (uit: *Het afschuwelijkste van Jan Wolkers*, pag. 10 en 11), omdat ik die typerend vind voor een van de niveau's waarop Jan Wolkers schrijft. De 'woordspeling' die ontstaat doordat de laatste lettergreep van 'Shakespeare' bijna eender klinkt als ons woord 'spier', vind ik niet geestig, goedkoop en platvloers zelfs. Dat 'platte' niveau zal de aandachtige lezer menigmaal in Wolkers' verhalen en romans terugvinden. In *Terug naar Oegstgeest* bijvoorbeeld, waarin een aardige herinnering aan het belastingplaatje uit de jaren dertig bedorven wordt door de daaropvolgende constatering dat je, als je voor de oorlog arm was, een zwarte vlek had '...in het kruis van je onderbroek. Van drukinkt. Omdat je je met krantenpapier af moest vegen' (pag. 121). En in *De kus*, als het motto 'Niet bij brood alleen' moet dienen ter opluistering van de mededeling dat een reisgezelschap in 'Indië' op zekere ochtend bij het ontbijtpakket een banaan vindt (pag. 321). En ook - nog een voorbeeld uit vele - als in *Turks Fruit* de 'ik' aan een etentje moet overgeven en uit zijn mond een 'tomatensoep-roodachtige brij' als een 'reuzepannekoekgroot plakkaat' op het tafellaken 'klettert' (pag. 137).

Na deze citaten haast ik mij mede te delen dat ik Jan Wolkers bewonder en dat zijn boeken mij zonder uitzondering boeiden - ook als ze mij ergernis bezorgden. Die bewondering heeft niet alleen te maken met de meeslepende wijze waarop Wolkers gevoelswerelden weet te beschrijven en op te roepen; belangrijker nog vind ik de van vakmanschap getuigende, tot in details uitgewerkte beschrijvingen van alledaagse situaties en gebeurtenissen. Lees bijvoorbeeld Wolkers' weergave van een val met een fiets (*Een roos van vlees*, pag. 29 en 30), of van wat er met rupsen en luizen op een plant gebeurt (uit hetzelfde boek, 126, ik citeer daaruit): 'De rups tast met het voorste gedeelte van zijn lichaam trillend rond zich. Als hij een luis voelt houdt hij zich ineens stil, zijn kop boven de luis die traag probeert weg te komen. Dan stulpt de rups zijn voorkant, die een gaatje wordt, over de luis. Zijn lichaam heft zich op en maakt een draaiende, zuigende beweging. Daniël ziet de inhoud van de luis in de rups schieten. Dan loopt de rups verder. De luis blijft achter als een vliesje met pootjes en verwonderde oogjes als speldeprikken'.

Of lees hoe hij iemands uiterlijk beschrijft (van Broodster, in *Terug naar Oegstgeest*, 195): 'Hij had een rond hoofd dat zonder nek, alleen met wat rimpelige huidplooien boven zijn geopende boordje, op zijn romp zat. Een grote witte snor liep uit in een paar warrige borstels die de ruimte bijna opvulden waar de leerachtige huid van zijn wangen met een vouw wegzakte in de holte van zijn tandeloze mond'.

Of de beschrijving van de lotgevallen van een vel op een kop koffie (uit *De doodshoofdvlinder*, 140): 'Om het warm te houden had Anna zijn tweede kop koffie op de kachel gezet. Er zat een donkerbruin vel op dat middelpuntvliedend met kleine plooien strak trok. Hij pakte het tussen duim en wijsvinger, liet het uitdruipen en stak het vlerkje in zijn mond'.

Jan Wolkers. Foto: Steye Raviez.

Niet alleen dergelijke nauwkeurige beschrijvingen van de werkelijkheid verraden een zeker meesterschap over de taal, ook de wijze waarop Wolkers afzonderlijke woorden naar zijn hand zet doet dat. Ik zou daarop direct wel iets willen afdingen: Wolkers kan de taal beheersen als de dingen meezitten - als hij er de tijd voor neemt, zou je soms geneigd zijn te denken. Want een enkele keer vloeit er een zin als een doolhof uit zijn pen, een zin waaraan je met moeite kop en staart, begin en einde kunt ontdekken. Als voorbeeld haal ik uit het 'Indische' gedeelte van *De walgvogel* (pag. 293) een zin aan waarin driemaal 'dat' bij elkaar het vlot lezen wel erg bemoeilijkt: 'Ik maakte een gebaar dat het helemaal niet nodig was dat ze zover opschoven dat ze bijna van de bank afrolden'. De volgende zin, ook uit *De walgvogel* (295), is nog erger: 'Toen schraapte hij een paar keer zijn keel en mompelde een beetje voorzichtig en afwezig dat hij van een van zijn onderofficieren die nogal goed maleis sprak had gehoord dat erover gesproken werd in de kampong naast het kamp dat er een soldaat was die met de inlanders langs de kant van de weg meeat. Dat het dus zo was dat hij gehoord had dat ik dat bleek te zijn'. Op pagina 334 van *De walgvogel* staat een zin die ik bijna een gedrocht zou willen noemen: 'Want ze vonden dat ze er steeds allemaal aan hadden meegewerkt dat hij (dat is de commandant, die bevorderd was - Th.) een keer vergenoegd had kunnen zeggen, nadat de commandant van de luchtmacht die generaal was, na een inspectie van het kamp zijn tevredenheid niet onder de stoelen of banken van de kantine had gestoken

waar wij wel het vuil van de vloer onder geveegd hadden, dat hij een meer dan voorbeeldige compagnie had'.

De walgvogel is beslist niet het enige boek waaruit dergelijke zinnen te halen zijn. Uit wat misschien wel Wolkers' hoogtepunt zal blijven, *Terug naar Oegstgeest* put ik deze aanvechtbare constructie (pag. 155): 'Toen ik weer door het dorp reed kwamen overal de figuren opnieuw tot leven die als kind een blijvende indruk op mij hadden gemaakt'. En zouden we mogen aannemen dat de spelling 'voorheftruck' voor 'vorkheftruck' (*Horrible tango*, 97) op rekening van het zetfoutenduiveltje moet komen en niet op die van de auteur?

Maar dat alles even daargelaten, Wolkers biedt zijn lezers meer dan eens een interessant woord, soms naar eigen believen samengesteld: een bloemenman noemt het weer 'barrebeestelijk' (*De hond met de blauwe tong*, 81), een slaap heet 'afgronddiep' (*De doodshoofdvlinder*, 143), het is zo stil dat het 'gonsstil' is (*De kus*, 204) of 'dofstil' (*De doodshoofdvlinder*, 78), er klinkt 'droefgeestige kippevelmuziek' en er heerst 'dakgooteenzaamheid' (*De kus*, 383 en 386), een meisje had 'nog dat zelfde jeugdliefdegezicht als vroeger' (*De walgvogel*, 234), we komen 'korrels gevriesdroogde Nescafé' tegen (*Brandende liefde*, 165). Maar meestal zijn het, vooral in zijn vroege boeken, 'gewone', goed herkenbare Nederlandse woorden die Wolkers gebruikt, en doordat hij er situaties en gevoelens mee tekent die talloze lezers al of niet bewust meegemaakt hebben of gekend hebben, is de herkenbaarheid ten top gevoerd. En waar hij niet zelden korte en krachtige, goed lopende zinnen schrijft, die voor de lezer weinig obstakels bevatten en van hen weinig doorzettingsvermogen vragen (vooral in *Horrible Tango* en *Turks Fruit* viel mij dat kernachtige op) hebben we een paar belangrijke oorzaken van Wolkers' succes genoemd. We zouden bovendien kunnen wijzen op de beeldende taal in veel zinnen: de vader is 'zwanger van de gezwellen' en vader zegt tegen moeder, iedere avond om half elf: 'Zullen we klarigheid maken' (*De hond met de blauwe tong*, 70 en 85).

Opmerkelijk is ook dat Wolkers veel 'volkstaal' in zijn boeken verwerkt, waardoor een indruk van gemoedelijkheid en 'echtheid' geschapen wordt. Ik noem een paar voorbeelden: een vrouw heet een 'heerszuchtig kavalje' (*Turks Fruit*, 63), iets gaat 'naar de sodemieter' (*De walgvogel* 114), een vrouw zou 'op haar sodemieter moeten krijgen van het leven' (*Turks Fruit* 180), iemand moet 'als de sodewipwap weg' ('De wet op het kleinbedrijf', 134), een moeder drinkt 'een heerlijk bakje troost' (*Een roos van vlees*, 50), een portier in het Rijksmuseum zegt op de vraag of hij een Canadees militair gezien heeft: 'Dat zou toch een vreemd genoege verschijning geweest zijn om niet onopgemerkt te blijven' (*De perzik van onsterfelijkheid*, 140), een meisje is 'zo scheel als de pieten', een vlag heet een 'stukkie textiel' en meisjesborsten heten (hoe kan het anders) 'tieten' (*De walgvogel* 67, 219 en 115), in een zin komen we zowel 'klootzak' als 'sentimentele etter' tegen (*Perzik*, 215), een plas doen heet 'de piepers af gieten' of 'sassen' (*De walgvogel* 66 en *Turks Fruit* 73). Een bijzondere voorliefde moet Wolkers voor bepaalde woorden hebben, zoals 'wrungelen' en 'drussen' (beide een moeizame actie aanduidend, met het doel iets te bereiken of machtig te worden): iemand 'wrungelt' zich een wenteltrap af (*Brandende liefde*, 122) en reizigers proberen aan een Indische rijsttafel een extra schepje los te 'wrungelen' (*De kus*, 215). Elders 'drussen' de reizigers van de vliegtuigtrap omlaag, iemand 'drust' steunend langs, en een ander 'drust' weer verder (*De kus*, 15, 107 en 117); 'Lien vond die koeien griezels die veel te dicht en te nieuwsgierig op ons aan kwamen drussen' (*De Walgvogel*, 130). Ook het niet alledaagse woord 'schonkig' (schonk±been) ligt Wolkers blijkbaar goed: in *De kus* (180) komen een paar 'schonkige geiten' voor, in *Brandende liefde* (41) heeft iemand 'een beetje schonkig gezicht', in De *walgvogel* (159) wordt de 'ik' verhuisd door de groenteboer 'met zijn

valse schonkige schimmel voor de kar', in *De doodshoofdvlinder* komt minstens tweemaal het werkwoord 'schonken' voor: '...schonkte ze haar vette rug naar hem toe' (103), 'de vrouw schonkte zich verongelijkt met haar reusachtige kont naar hem toe' (153).

Om tot de 'volkstaal' (een aanvechtbaar woord, maar ik weet geen beter) terug te keren, daartoe reken ik ook het 'zondigen' tegen het onderscheid tussen 'hen' en 'hun' - dat verschil moge dan kunstmatig ingevoerd zijn, overboord gezet is het toch allerminst. In *Turks Fruit* zag ik: 'bij hun op de trap' en 'bij hun thuis' (66 en 67), in *De doodshoofdvlinder* 'Dat is voor hun al erg genoeg' (144), in *Horrible Tango* 'Ze zei dat het bij hun vaak te droog was' (62) en 'Bij hun hadden alleen heel rijke mensen rozen in hun tuinen' (81) - en ik heb allerminst alle dergelijke 'huns' aangestreept. Tot de 'volkstaal' reken ik ook maar het betrekkelijk voornaamwoord waarvan, waarbij enzovoort als het over personen gaat - dr. C.G.N. de Vooys rekende dat in zijn bekende spraakkunst tot de *hedendaagse familiaire taal* (pag. 100, 7e druk 1967). Een paar - uit talloze - voorbeelden: 'de jongen waar ze van hield', de jongen... waar ik toen mee reisde (*Een roos van vlees*, 93 en 163), 'Mensen die ik niet kende, maar waar Olga zich al helemaal tussen thuis scheen te voelen' (*Turks Fruit*, 134 - tekenend is in het laatste citaat ook de bij Wolkers veel voorkomende scheiding van 'waar' en 'tussen'), 'er was niemand meer waar ik mee kon praten (*De walgvogel*, 155), 'Theo Paardebek en Japie van der Horst, waar hij het van gehoord had' (*De walgvogel*, 187). 'Volkstaal' is ook, volgens Van Dale, 'het matras' (*Turks Fruit*, 127) - maar waaronder ik 'het schemer' (*Turks Fruit* 58) moet rangschikken is mij niet duidelijk.

Boeiend is ook het (overigens niet moeilijke) zoeken naar tijdgebonden elementen, het gebruik van modewoorden uit de jaren zestig en zeventig zelfs. In *De walgvogel* (76) heet iets 'puur mooi', in 'De achtste plaag' heet een ei 'kakelvers' (19) en in *De hond met de blauwe tong* zitten een man en een vrouw 'in het lijkbleke licht van de televisie' (95, de waarneming moet uit de tijd van de zwartwit-tv zijn), in *Turks Fruit* (82) gaat het over een 'nieuwigheid die pas uit Amerika was overgewaaid...: barbecuen', in *Horrible Tango* komen 'meisjes in minirokken' voor (18) - en niet iedereen zal nu nog weten wat een 'aanhangster van Lou' is en wie model gestaan moet hebben voor de evangelist Ben Koekenlijk (Lou de palingboer was een sekteleider, Hoekendijk was een evangelist- *Een roos van vlees* 113 en 43).

En tussen dat alles in staan gewoon aardige woorden: bijvoorbeeld vader die zijn dobber 'hardnekkig simmetje bleef noemen' (*De doodshoofdvlinder*, 227), oma die zo deftig gevonden werd 'omdat ze in plaats van groenteboer groenman zei' (*Terug naar Oegstgeest*, 16) en een knappe weergave van 'Nederlands-Engels', in *De doodshoofdvlinder* (180 ev) uitgesproken door Jenny na een jarenlang verblijf in Amerika: 'En die proeven allemaal hetzelfde'. 'Vier jaar van nu ben ik eraan begonnen'. 'Allemaal oude liedjes kwamen naar me terug, zei Jenny... Die komen weer in me op, zei Paul, of die komen weer bij me boven'.

Zoals gezegd, bewondering en ergernis wisselen elkaar af bij het lezen van Wolkers; al verliest de ergernis het vaak, zij is er toch. Ergernis om de platte, vulgaire sex bijvoorbeeld - moet dat nu steeds zo cru en zo smakeloos, zo geforceerd tevens? Ergernis om de vele herhalingen ook: je kunt jezelf nog zo voorhouden dat ook Gustav Manier en Serge Rachmaninoff hun vaak terugkerende akkoorden en melodie-wendingen hadden en dat het dwaas zou zijn om een schrijver het recht op dergelijke herhalingen te ontzeggen, als je een paar maal gelezen hebt over de overleden broer (in *Terug naar Oegstgeest, Kort Amerikaans* en *De walgvogel*), over de vader die een geslachte zwaan uit de Amsterdamse jodenbuurt haalde (*Terug naar Oegstgeest* en *De doodshoofdvlinder*) over de oom (oom Hendrik in *De Walgvogel*, oom Louis in *Serpentina's Petticoat*) die de kerkhoven afstruint, over het tegenover de nabestaanden veel mooier en 'geloviger' weergeven van de laatste woorden van een overledene (van de broer in *Terug naar Oegstgeest* en *Kort*

Amerikaans, van Piet Ranzijn in *De walgvogel*), over iemand die in zijn jeugd uit de winkel stal (*Terug naar Oegstgeest* en *De doodshoofdvlinder*), over de manier waarop vader maden kweekt om te vissen (*De doodshoofdvlinder* en het verhaal 'Wespen'), over De Spin en de tors (*Kort Amerikaans* en *De walgvogel*) - na een aantal van dergelijke herhalingen kun je de reactie toch niet langer onderdrukken: weet Wolkers soms niets nieuws meer te bedenken?

Ergernis is er ook om het soms onzorgvuldig citeren, en daarmee raak ik een belangrijk punt in Wolkers' boeken: hij haalt veel uit de bijbel, de psalmen en de kerkelijke formulieren aan - ik denk dat die 'bijbeltaal' op veel lezers (van mijzelf weet ik dat zeker) een grote aantrekkingskracht heeft. Nu is citeren gevaarlijk als je niet alles zorgvuldig controleert, en daaraan

moet het bij Wolkers wel eens ontbroken hebben. Nu kan ik me voorstellen dat de schrijver op wat hier volgt reageert met de stelling dat niet hij die fouten maakt, maar dat de door hem geschapen figuren dat doen. In die stelling zit veel waars, de roman heeft een eigen werkelijkheid en een eigen waarheid, maar het lijkt me toch dat je van een schrijver verlangen mag dat ‘fouten’, vooral als ze betrekking hebben op een door ieder controleerbare werkelijkheid, zo weergegeven worden dat duidelijk is dat er iets niet klopt.

Ik geef een paar voorbeelden. In ‘Dominee met strooien hoed’ (126) speelt de vader psalm 84 op het harmonium en samen met moeder zingt hij: ‘Zelfs vindt de mus een huis o Heer, de zwaluw legt haar jongskens neer, in 't veilig nest bij uw altaren...’. De laatste van deze drie regels begint in het eerste vers van de berijmde psalm zo: ‘In 't kunstig nest...’. Kunstig of veilig, het is nogal een verschil!

Een tweede voorbeeld. In het titelverhaal van *Serpentina's petticoat* (pag.36), denkt de ‘ik’ dat zijn vader, staande bij het lijk van oom Louis, het bijbeltje zal opslaan bij de ‘Openbaringen van Johannes’. In ‘De verschrikkelijke sneeuwman’ in dezelfde bundel (pag. 69) roept hoofdpersoon Herman uit: ‘Jullie met je openbaringen van Johannes’. Tweemaal Openbaringen, terwijl iedereen kan nagaan dat het laatste bijbelboek niet ‘Openbaringen’ maar ‘Openbaring’ heet.

Een derde voorbeeld. In *Een roos van vlees* is de vader van hoofdpersoon Daniël het type van de ouderwetse, bijbelvaste man. Op pagina 59 zegt die vader: ‘En uit die wanhoop leer je bidden met Paulus: Ik geloof, kom mijne ongelovigheid te hulp’. Die passage doet de bijbelvastheid van de vader geducht wankelen: een blik in Marcus 9 leert dat niet Paulus deze woorden ‘bidt’, maar dat een vader die een kind ‘met eenen stommen geest’ bij Jezus brengt ze uitroept. En waarom laat Wolkers, die toch steeds uit de Statenvertaling citeert, die prachtige derde naamval ‘mijner’ hier vervallen? Ook in een vierde voorbeeld komt Paulus ter sprake. In het begin van *Terug naar Oegstgeest* (12) schrijft de ‘ik’ dat zijn vader en moeder elk een deel vertegenwoordigen van de uitspraak van Paulus ‘Weest oprecht als de duiven en listig als de slangen...’. Ook daar is Paulus' naam ijdel gebruikt: de geciteerde woorden staan, maar dan wel in een andere volgorde, in Mattheus 10 vers 16, waar Jezus zegt: ‘zijt voorzichtig gelijk de slangen en oprecht gelijk de duiven’.

Soms staat Wolkers in ander opzicht met de bijbel op gespannen voet. In *De junival* (88) heeft de ‘ik’ na de dood van zijn moeder een afschuwelijk visioen: zij hangt aan een kruis genageld en zijn zuster staat erbij als ‘de treurende Maria Magdalena’. Johannes 19 vers 25 leert dat er drie Maria's bij het kruis stonden; van hen, mogen we aannemen, is Jezus' moeder het verdrietigst geweest. Toch noemt Wolkers hier Maria Magdalena. Doet hij dat vanwege de mooie, zangerig klinkende naam die de sfeer van een bewogen verhaal geen kwaad doet? - ik kan geen andere verklaring bedenken.

Soms is het verschil maar klein: Daniël zegt in *Een roos van vlees* (103) dat zijn jeugd vernieuwd wordt ‘als van een arend’, maar in psalm 103 vers 5 in de Statenbijbel staat ‘als eens arends’ - en zo staat het wel weer in *De doodshoofdvlinder* (pag. 120), waar Paul droomt over zijn vader die op zijn doodsbed ligt en deze woorden uitspreekt; in *De hond met de blauwe tong* (pag. 70) trilt vaders stem als hij leest ‘De stad was van zuiver goud, zijnde zuiver glas gelijk’, maar in Openbaring 21 vers 18 ontbreekt ‘van’. In *Terug naar Oegstgeest* (pag. 30) zegt vader ‘met brekende stem’ bij het graf van de overleden broer: ‘De Here heeft gegeven, de Here heeft genomen, de naam des Heren zij geprezen’, in *Kort Amerikaans* (123) zegt de vader precies hetzelfde tegen hoofdpersoon Erik na de dood van diens broer - maar in Job 1 vers 21 staat niet ‘geprezen’ maar ‘geloofd’.

In *De doodshoofdvlinder* (147) wordt het begin van Johannes 15 vers 5 als volgt weergegeven: 'Ik ben de wijnstok en gij zijt de ranken' - maar in de Statenvertaling (in de meeste uitgaven daarvan althans) ontbreekt het woord 'zijt'. En in 'De wet op het kleinbedrijf' (120) staat 'de stem des roepende in de woestijn' - wat mis je daar (zie Johannes 1 vers 23) de n van 'roependen'!

Veel 'bijbeltaal' bij Wolkers - maar soms zou je willen dat het wat minder was. De manier bijvoorbeeld waarop hij ettelijke keren de 'wonderbare spijziging' gebruikt als 'smaakmaker' voor zijn verhalen doet vervelend aan. In *De Hond met de blauwe tong* (81) weet de vader van een 'schamele oogst' een 'wonderbare spijziging' te maken, in *Een roos van vlees* (187) wordt aan dit bijbelverhaal herinnerd als Daniël muisjes gebakken heeft, in *De kus* (233) gebeurt dat als het reisgezelschap in 'Indië' een maaltijdpakket meekrijgt - in *De doodshoofdvlinder* (77) het ineens de 'wonderbare visvangst' geworden. Niet zelden is 'het geloof' er duidelijk 'bijgesleept', zoals in *Een roos van vlees* (20), waar grote stukken ijs scheef omhoogsteken 'als zerken op een kerkhof na de wederopstanding'. En ook in *De doodshoofdvlinder* (178), als Paul Jenny na jaren terugziet. De schrijver wil dat in gedragen statenbijbeltaal vertellen, maar het effect heeft iets koddigs: 'En hij werd met innerlijke ontferming bewogen, dacht hij. En toelopende viel hij haar om haar hals en kuste haar.'

Tegenover dit alles moet gesteld worden dat Wolkers als weinig anderen de schoonheid van de bijbel- en de geloofstaal doet blijken. Soms brengt hij er aardige variaties op aan, zoals in 'De wet op het kleinbedrijf' (113), waar aan de lucht 'zelfs geen wolkje ter grootte van een mannenvuist te zien was' - een herinnering aan de 'kleine wolk als eens mans hand' uit 1 Koningen 18 vers 44, een deel van het verhaal over Elia bij de Kermel.

Ook buiten het 'bijbelse' vind ik zoveel aantrekkelijks in Wolkers dat mijn bewondering het glansrijk wint van mijn ergernisjes. Wie kan bijvoorbeeld zo meeslepend de sfeer van een bloedhete zomerdag beschrijven, zoals die te vinden is in *De walgvogel?* En veel aardige woorden zijn er, 'schrieperig' bijvoorbeeld in *Brandende liefde* (pag. 72, 'door haar... schrieperig optreden...') Ik dacht dat het een woord van Wolkers' eigen vinding was, maar een Bommelfan hielp me uit de droom: het stond, wist hij, al in Marten Toonders verhaal 'De bovenbazen', uit 1963. Dan maar weer gelet op andere dingen, de manier bijvoorbeeld waarop Wolkers speelt met de soms dicht in betekenis bijeenkomende woorden 'zwalken' (dobberen of dolen) en 'zwalpen' ('golvende zich verheffen'). Een kruiwagen komt piepend 'aanzwalken' en er is (het gaat over de zee) 'een lome zwalk aan de horizon' (*Perzik*, 195 en 235). Op Bali laat de zee een 'zwalkend gebruis' horen, elders is dat zeegeluid een 'bruisende zwalk', maar het water 'zwalpt' over een bad (*De kus*, 333, en 353 en 338). Een verhaal apart zou wellicht kunnen zijn: Jan Wolkers en de dierenwereld. Ik had, voor zover ik me herinnerde, in een roman nog nooit gelezen over een 'slijkspringer' (een vissenfamilie, vertelt Van Dale me), maar bij Wolkers kwam ik het dier al zeker twee keer tegen: in *De Perzik van onsterfelijkheid* (223) en in *Turks Fruit* (197). En hoe fijntjes weet Wolkers in een overigens geladen boek als *De doodshoofdvlinder* (pag. 234) wat luchtige kritiek op de nieuwe psalmberijming te verwerken. Hoofdpersoon Paul zegt bij de begrafenis van zijn vader tegen de dominee dat hij het een schande vindt dat het 'hijgend hert' dat naar de 'frisse waterstromen schreeuwt' het veld geruimd heeft voor de 'moede hinde' die 'naar het klare water smacht'. Een 'versje uit een poëziealbum', vindt hij, 'onnozel gerijmel'. Zo is er vaak wel iets aardigs te vinden bij Jan Wolkers - maar vaak ook wel iets overdrevens, zoals in *Turks Fruit* (18), waar het crematorium in Velsen de 'supermarkt van de dood' heet. Zo eindig ik toch nog met ergernis!

(Met het oog op de vermelde paginacijfers noem ik hier de drukken waaruit ik die noteerde: *Kort Amerikaans* 36e druk 1976; *Een roos van vlees* 22e

druk 1973; De *hond met de blauwe tong* (waarin ook 'De achtste plaag', 'De wet op het kleinbedrijf' en 'Wespen'): 13e druk 1971; *Terug naar Oegstgeest* 23e druk 1981; *Horrible Tango* 12e druk 1977; *Turks Fruit* 28e druk 1973; *De walgvogel* 2e druk januari 1975; *De kus* 1e druk 1977; *De doodshoofdvlinder* 1e druk 1979; *De perzik van onsterfelijkheid* 1e druk 1980; *Brandende liefde* 1e druk 1981; *De junival*: 1e druk 1982; *Het afschuwelijkste uit Jan Wolkers* 2e druk 1970.
Serpentina's petticoat (waarin 'De verschrikkelijke sneeuwman') en *Gesponnen suiker* (waarin 'Dominee met strooien hoed') las ik in *Alle verhalen van Jan Wolkers* 1e druk 1981 - th).

Aart van Zoest
Wolkers' beelden

Twee soorten vertellers zijn er. De ene soort vertelt een spannend verhaal. Je kunt het niet wegleggen, als je het leest, omdat je weten wilt hoe het afloopt. Als hij zijn verhaal mondeling doet en zich een rustpauze gunt, roepen we ‘En toen? En toen?’ De verteller van het andere type beschrijft ons de dingen zó dat we ze voor ons geestesoog werkelijkheid zien worden. Spannend hoeft het verhaal niet te zijn. We roepen ‘Ah’ bij het mooie, ‘Bah’ bij het lelijke en vegen tranen weg bij het ontroerende. Ook brengt hij ons aan het lachen, giechelen, meesmuilen, door het ondeugende. Natuurlijk hebben de goede vertellers iets van beide typen in zich. Maar dikwijls toch ligt de kracht van een verteller ofwel meer in het oproepen van spanning ofwel meer in het oproepen van beelden.

Wolkers is begonnen als beeldend kunstenaar, in de letterlijke betekenis. Hij is het sindsdien ook met woorden. Hij is dus meer een verteller van het tweede type dan van het eerste. De kracht van zijn vertelkunst ligt voor een belangrijk deel in zijn beeldend vermogen. Hij is in staat om met verbale middelen beelden op te roepen die hun uitwerking op de lezer niet missen. Hoe doet hij het?

Taal gebruiken is een selectie uit de werkelijkheid maken. Als ik wil beschrijven hoe twee mensen elkaar groeten, kan ik volstaan met te zeggen: zij gaven elkaar een hand. Maar ik kan ook vermelden dat ze elkaar diep in de ogen keken, de lichamen wat voorover gebogen. Ik kan nog een heleboel andere waargenomen of denkbare details selecteren en die noemen. Soms is het goed om de begroeting met één detail neer te zetten, in andere gevallen is misschien een ophoping van relevante of misschien ook irrelevante details nodig om het gewenste evocatieve effect te bereiken. Het talent van de beeldende verteller bestaat er mijns inziens hoofdzakelijk in dat hij evocatief schrijven kan en daarbij de best werkzame dosering van benodigde details, het effectiefste ritme in afwisseling van veel, weinig en niets, weet te vinden. Een grandioos voorbeeld: Nescio.

Dit aspect van het beeldend vermogen van de schrijver kan het metonymisch vermogen worden genoemd. Het gebruik van metonymia veronderstelt verwijzing door aangrenzendheid. Je noemt de ene categorie om de aangrenzende aan te geven: ‘ik drink een glas’ voor ‘ik drink de inhoud van een glas’. Of je geeft een deeltje en dat is voldoende om het geheel op te roepen: *pars pro toto*.

Waar een schrijver dit vermogen in werking brengt ontstaat bij de lezer een gevoel dat hij met indringende kracht en met efficiëntie te maken heeft. In *Terug naar Oegstgeest* vraagt de vader, wanneer zijn zoon hem eindelijk weer eens opzoekt:

‘Zo, kon je ons huis nog vinden?’

Beter dan een heel verhaal biedt dit zinnetje een representatief detail: we kennen van die vader in één klap zijn belangrijkste karakteristiek: hij heerst door morele chantage. Zo staat in *Een roos van vlees* een vader te wachten, terwijl moeder, voor ze het huis van hun zoon verlaten, nog even naar de w.c. gegaan is.

> - Waar blijft je moeder toch, zegt hij ongeduldig. In die tijd had ik wel tien keer naar de w.c. gekund.
> Als hij de w.c. hoort doortrekken loopt hij met haar jas naar de gang.
> - Zo, dat was een zware bevalling, zegt hij, terwijl hij de jas voor haar ophoudt.

Hij houdt de jas wel op. Hij weet hoe het hoort (hoewel hij zo de aftocht ook bespoedigt uiteraard). Maar de woorden die hij uitspreekt zijn lompe mokerslagen. Ze tekenen hem kort en krachtig als de steile tiran die hij is.

Het omgekeerde komt bij het metonymisch schrijven ook voor. Dan dient een overdaad aan details om één enkele facet, één enkele figuur indringend neer te zetten. Ook dit 'totum pro parte' is bij Wolkers te vinden. Ten einde oom Hendrik, aan het begin van *De walgvogel* zo concreet mogelijk tot leven te brengen, stapelt de verteller de details voor ons op. Er is een zin die duidelijk laat zien hoe dat gebeurt.

> Rammelend met opgekochte juwelen en afgetroggelde gouden tanden en kiezen, trok hij langs de landwegen, de grote zakken van zijn visgraatjas uitbollend van de gedroogde zoete appeltjes die hij altijd liep te kauwen en die hij wegspoelde met liters karnemelk die hij de plattelandsbevolking op zijn boerengoldrush afhandig wist te maken.

Hoe groot de behoefte hier is om waarneming op waarneming te stapelen blijkt wel uit de nogal excessieve onderschikking in deze ene zin: twee bijwoordelijke bijzinnen om te beginnen en een sleep van drie bijvoeglijke bijzinnen aan het eind. Dat is overdaad, hyperbool, barok, die afwisselt met de veel klassiekere aanwending van het significante detail.

Het valt niet uit te maken welke van die twee stijlmiddelen, overdaad of soberheid, het effectiefst is. Het is ongetwijfeld zo dat juist afwisseling de beschrijving het goede ritme geeft. Het is een kwestie van persoonlijke voorkeur of men zich de esthetische ontroering liever laat bezorgen door het fortissimo of door het pianissimo. Zelf heb ik voor de lichtere toetsen meer bewondering. In 'Het tillenbeest' staat een eenvoudige zin, die naar mijn smaak op perfecte wijze voor de gewenste evocatie zorgt. 'Haar armen zitten tot haar ellebogen onder het schuim van een overdadig sop.' Dit is uiterste economie in het gebruik van de taalmiddelen. Het is vooral de concreetheid die het beeld van een moment zo krachtdadig vastlegt. Iets vergelijkbaars gebeurt er aan het begin van *Terug naar Oegstgeest*, maar daar wordt om de moeder te beschrijven de tijd als het ware verlengd, en dan ontstaat er iets dat op een onvergetelijke foto lijkt. 'Die vrouw, van wie de handen, zelfs rustend op haar beste japon, naar aardappelen schillen stonden.' Het mooie in dit voorbeeld is dat het statische (rusten) zo nauw wordt verbonden met het dynamische (schillen).

Wanneer het om de evocatie van een handeling gaat, zal de bechrijving uit de aard der zaak dynamisch zijn. Dat is weer een kunst apart, om dan een selectie uit de werkelijkheid te maken die het geheel duidelijk voor ons oproept. Een voorbeeld, uit *De perzik van onsterfelijkheid*.

> Hij liet de kraan lopen, kuchte rochelend met slap openhangende mond en trillende onderkaak en spoog een fluim de waterkolking in. Daarna hield hij zijn handen tot een kom gevouwen onder de kraan, liet ze vollopen, gooide het water tegen zijn gezicht en droogde zich af.

Zeven genoemde handelingen volgen elkaar in de beschrijving snel op, en het beeld van de treurniswekkende oude man, bezig met zijn ochtendtoilet, is getekend. Dit is het werk van een dynamische schilder met woorden.

Dat het ook rustiger kan, lieflijker, bewijst een passage uit *De doodshoofdvlinder*. Daarin wordt een schilderijtje neergepenseeld dat zó in alle huiskamers kan.

> De voortuin glinsterde met duizenden kleine druppels die allemaal priempjes zonlicht weerkaatsten. Vlak bij waren koeien aan het grazen.

> Iedere keer als ze hun snuit in het gras staken zag je damp uit hun neusgaten opwolken, alsof ze alleen op plaatsen waar iets aan het koken en borrelen was onder de grond, een hap namen. De grazige weiden van de geest. Bijna buiten zijn gezichtsveld zat een man rustig aan de vaart te vissen. Een onbeweeglijk grijs silhouet dat licht voorover helde naar het wateroppervlak. Vlak bij hem stond de reiger te wachten.

Dit is, geloof ik, een geslaagd voorbeeld van evocatief schrijven. De evocatie zit hem in de directe verwijzing naar de elementen uit de werkelijkheid waarvoor de woorden de tekens, de richtingaanwijzers, zijn. Het werk van Wolkers zit vol met dit soort verbale schilderingen. Ik denk met name aan *De kus*. Het

lezen van dat boek kan iemand met een behoorlijk voorstellingsvermogen een rondreis door Indonesië doen besparen. Dat beroep op het voorstellingsvermogen verloopt, zoals te verwachten, meestal langs visuele kanalen. Er is bijvoorbeeld een bladzijde in *Een roos van vlees* (87) waar de kleuren je als het ware voor de ogen schitteren. Van zichzelf vertelt de hoofdpersoon dat hij 'donkerbruin' was, dat hij tennisschoenen, wit dus, droeg. Er is sprake van witte tegels, een lange witte jas (van een dokter, dat kan niet missen). En over de vriendin van de hoofdpersoon wordt gezegd:

> Sonja had een zomerjurk aan, een witte met zwarte strepen, waartussen rode bloemen opgestapeld waren. De linkerhelft van haar gezicht was oranje van de zon.

De niet geringe kleurenoogst van één bladzij, om te bewijzen hoe uitbundig Wolkers zijn vertellersverf weet te gebruiken. Ook andere zintuigen worden overigens bespeeld. Laat ik een geur-voorbeeld geven. Dat is te vinden aan het begin van *De doodshoofdvlinder*. Eerst wordt daar een supermarkt in de werkelijkheid beschreven, met zijn geuren. Maar die komen dan bovendien terug in de dromen van hoofdpersoon Paul. Zelfs slapend ruikt hij 'de gronderige geur van de groenteafdeling, de amandellucht van vers brood, de kleverige geur van bloed die om de vleesafdeling hing.' Dit directe verwijzen naar de werkelijkheid, via de bekende perceptiekanalen, is de basis van Wolkers' metonymisch beschrijven. De moleculen waaruit zo'n beschrijving is opgebouwd zijn woorden die nauwelijks bijbetekenis hebben. Dat is de referentiële tuinaarde waarop andere, meer geraffineerde beelden, tot bloei kunnen komen. Die referentialiteit kan wel eens simpel en overdadig worden, een soort koketterie verraden die door een onwelwillende als pedanterie kan worden opgevat. Ik denk in zulke gevallen aan Zola's boek *La faute de l'abbé Mouret*, waarin natuurbeschrijvingen voorkomen die lijken overgepend uiteen flora. Bij Wolkers valt iets dergelijks aan te treffen, soms, zoals bij de beschrijving van een tuintje in *De doodshoofdvlinder*, waar verwijzingen te vinden zijn naar festoenen, bloeiaar, zaadbolletjes, woestijnnaald, naald van Cleopatra, een inktvisachtig wortelstuk met een gele knop in het midden zo groot als een kippeëi, beaarde sappige tentakels, Ereremus robustus, dat alles op één bladzijde (97), het is wat erg precies, om niet te zeggen precieus. Want hier is realisme teruggegroeid tot een soort preciositeit. Vooral het genoemde boek, *De doodshoofdvlinder*, is ervan doorspekt. Leerlingen komen geen boom omhakken, nee een grofden. Er groeien geen planten, bomen, paddestoelen, maar: dracaena, judasoren, leiperzik, koraalzwammetjes, wolfskers, doornappels, geweizwammen. Deze naar mijn smaak wat precieuze schoolmeesterachtigheid is een markante tegenhanger van Wolkers' vulgariteit. Die brengt soms een evenwicht tot stand met de biologische eruditie. Bijvoorbeeld waar zwammen de Airwick van de herfst worden genoemd. Nog mooier is het, overigens geheel onbiologische, beeld dat wordt gebruikt om te resumeren hoe hoofdpersoon Paul denkt over de subtiele overwegingen van zijn broer André, in levensverzekeringen, bij het opstellen van de tekst van een overlijdensbericht (een zeer sterke passage!): 'Beroepsverminking door al die gehaaide luldroesem.' Aldus wordt het abstracte, het ongrijpbare, in een beeld tot een vorm van concreetheid (droesem) gebracht.

Het concrete, daar moet het heen, bij Wolkers. Soms levert die beweging van abstract naar concreet iets heel komisch op. Of misschien is dat wel bijna steeds het geval. Ik denk aan de overdenking van de ijskastmoordenaar in 'Gevederde vrienden'.

Wanneer hij zich door het dichtslaan van de deur van de ijskast heeft ontdaan van zijn vrouw, die hij zo ver heeft weten te krijgen om binnen even te gaan proefzitten, slaakt hij de verzuchting: ‘Wat een bevrijding, maar één glas met een gebit.’ Maar ja, we weten het allemaal, de drang naar het concrete krijgt bij Wolkers zo menigmaal de vorm van een drang naar het vulgaire. Populisme is het genoemd, niet terecht trouwens, want dat zou suggereren dat volks gelijk staat met vulgair, en dat is niet zo. Wel is het waar dat het voor evocatief schrijven heel vruchtbaar is om volks te schrijven. Céline heeft zich in dat opzicht een meester getoond. Wolkers doet het ook; hij schrijft volks, en dat wil vaak zeggen: rauw, ruig. Zo wordt, bijvoorbeeld, in *De perzik van onsterfelijkheid* fel en onbehouwen een hond beschreven, in een heel volkse en heel beeldende zin. ‘Zo'n smerige ouwe rakker die met z'n ballen achter z'n kont uit te koop loopt.’ Nog een schepje hier boven op, en we zijn aangeland bij het scabreuze dat Wolkers zijn lezers gretig opdient, dikwijls al meteen in de eerste alinea's van zijn romans. Volks is dat niet, het is gewoon vulgair. Natuurlijk zijn daar gretige afnemers voor. Ik hoor daar niet bij, en ik geloof dat je heus niet tot de betere standen hoeft te behoren om weerzin te voelen. Ik denk vooral aan die zogenaamde liefdesbewijzen die minnaars in vrijwel elk boek aan de geliefde geven. Om te bewijzen dat hij van zijn meisje houdt, biedt Wolkers' mannelijke hoofdpersoon aan dat hij de stront van haar reet wil likken, dat ze in zijn mond mag piesen, dat hij het zaad van haar minnaars uit haar kut zal likken. (Deze greep is uit *Turks fruit*; aanhalingstekens leken me hier niet nodig.) In *Kort Amerikaans* haalt de minnaar zijn hand uit de kut:

> - Kijk eens Ans, zoveel houd ik nou van je, zei hij, terwijl hij zijn vinger in zijn mond stak.
> - Doe niet zo vies, zei ze.

Allicht. Want het leugenachtige is dat wordt gedaan of het om een liefdesbewijs gaat, terwijl het in werkelijkheid gaat om de overschrijding van een taboe. Het is perversiteit, van een niet zo subtiele soort. Er zit ook wat Wolkersiaanse sentimentaliteit in, die vele vormen kent. Het valse zit hem er in dat een fantasme, een wensdroom, een fraaie verpakking krijgt in iets hogers en daar een scheut clichématige gevoelslading overheen wordt gegoten bovendien: kijk eens wat ik voor je over heb. En dat kan alleen maar geldig zijn, wanneer degene die het vies vindt gelijk heeft, want als het niet vies was, zou het geen liefdesbewijs zijn. Zodat het vulgaire beeld in zulke gevallen een dubbelzinnige, wat brakke, portee heeft en de verdenking oproept van effectbejag.

Nu laat vulgariteit zich in een bepaald opzicht heel goed rechtvaardigen. Het is een onfeilbaar slagwapen tegen een gevestigde cultuur. Vulgariteit is in staat om degenen die zich in zo'n cultuur thuis voelen tot razernij te brengen. Deze cultuurkritische functie heeft de opzettelijke vulgariteit bij Wolkers op twee niveaus. Zijn helden, neem de jongeling in *Turks fruit*, die de burgerlijke truttigheid van zijn schoonmoeder-in-spé te lijf moet, zwaaien wild om zich heen met de vulgariteitsknots. Ook het likgebaar dat ik hierboven aanhaalde kan zó worden geïnterpreteerd, want hij choqueert het meisje natuurlijk ook; hij slaat een barst in het gave bouwwerk van haar cultuurcodes. Bovendien slaat de schrijver, met zulke scènes, zijn keurige lezer op onbeschaafde wijze in het gelaat. Dat kan nooit kwaad, voor de deconditionering. Maar alles goed en wel, er wordt aan deze functionaliteit afgedaan door een andere functie die de vulgariteit bij Wolkers ook heeft: hij drukt energie en viriliteit uit. Het vulgaire krijgt dan een expressieve functie voor de zich overschreeuwende, stomperige, rauwe klanken uitstotende Hollandse jongen, binnen een cultuurkader dat zich graag als antitraditioneel aandient maar het niet is: je moet wel stoerdoen als je niet als non-conformist uit de boot wilt vallen. De film die Rob Houwer van *Brandende liefde* heeft gemaakt visualiseert dit zo nadrukkelijk dat een caricatuur

ontstaat. Het Nederlandse puber-machismo manifesteert zich dan door onrijp, luidruchtig, voordringerig, lomp, zelfingenomen gedrag. De strot op tien decibel extra. Poep en pies, lul en kut in het vaandel. Treurige commercialisering van een treurig aspect in Wolkers' werk, tot wie de goedwillende lezer, in zijn eigen idiolect, wel zou willen roepen: Lul binnenboord Jan, en we pruimen het beter.

Geheel en al functioneel is Wolkers' referentialiteit als die van alledaagse aard is, wanneer verwezen wordt naar de dingen van de omringende werkelijkheid. Dan ontstaat er tussen verteller en lezer een intimiteit die een speciaal leesplezier oplevert: het plezier van de herkenning, het oja-gevoel, waardering voor de trefzekere wijze van uitdrukken. Zo wordt het openmaken van een pak koffie en het moment dat het vacuum zich opheft beschreven op een manier die iedereen, denk ik, een gevoel van ja zó is het en niet anders zal bezorgen, in *De doodshoofdvlinder*. ‘Een lichaamsdeel dat zich ineens ontspande.’ In *De junival* is sprake van ‘het zuigende klapje van het dichtslaan van de ijskast’. In hetzelfde boek wordt de moeder beschreven die een visje eet. Ze zit ‘er heerlijk van te smikkelen, schuldig en genotvol, als een kat die op de keukentafel is gesprongen.’ Het opstijgen van een vliegtuig wordt, in *De*

kus, beschreven op een manier die niet anders dan een ahaerlebnis verwekken kan.

Jan Wolkers. Foto: Steye Raviez.

> Als het vliegtuig van de grond losraakt is het weer alsof we met een fluwelen kussen zachtjes maar onontkoombaar tegen onze rugleuning worden gedrukt. Het lijkt of de aarde naast je met reuzenkracht weggeduwd wordt. Dan boren we die witte wolken binnen. Als een lange vinger in de slagroom. Het raam ziet er ineens beslagen uit. Dan is het weer blauw en kijk je op de bovenkant van dat sneeuwmoeras.

In een dergelijke beschrijving toont Wolkers' beeldende kracht zich op zijn best. Nog een voorbeeld, ook uit *De kus*, dat, zoals gezegd, misschien wel door zijn ‘toeristisch’ karakter, vol met prachtige beschrijvingen zit. Vlak na de zojuist geciteerde passage worden we getroffen door de korte en krachtdadige beschrijving van vrouwenogen.

> Haar vriendin heeft grote onschuldige blauwe meisjesogen in verlepte rimmelwimpers. Korenbloemen waar net even op getrapt is.

De laatstgenoemde voorbeelden uit *De kus* bevatten vergelijkingen. Daarmee vertonen ze het andere instrument waarover de beeldende schrijver beschikt: de metaforiek. Beeldspraak heet dat, en dat is goed uitgedrukt. Men kan beeldend schrijven door veel vergelijkingen te maken, door metaforen te gebruiken. Dit metaforisch vermogen voegt zich bij Wolkers op voet van gelijkheid bij zijn metonymisch vermogen.

De meest eenvoudige manier om het metaforisch vermogen tot gelding te brengen bestaat in het maken van vergelijkingen door middel van voegwoorden, ‘als’, ‘zoals’, ‘zo... als’, of constructies van gelijke syntactische strekking: ‘het leek wel of’, enzovoort. Terwijl de metonymische beschrijving de werkelijkheid voor ons neerzet en existentieel indringend maakt, doet de metaforische beschrijving iets heel anders: hij legt verbanden binnen de opgeroepen werkelijkheid en creëert naast de

onmiddellijk gedenoteerde werkelijkheid een tweede realiteit, die op een andere, meestal wat geheimzinnige manier, zijn eigen betekenis heeft. Die tweede werkelijkheid kan er eenvoudigweg bijgehaald zijn om een vergelijking te maken, meer niet. Maar altijd is er toch nog wel iets meer aan de hand. In *De walgvogel* wordt de Indonesische natuur vergeleken met de Nederlandse.

> Je had er vlinders in de meest fantastische kleuren waar de bollenvelden van Lisse en Sassenheim op het hoogtepunt van hun kleurenpracht bij verbleekten.

Dit simpele voorbeeld laat zien dat geen vergelijking onschuldig is. Deze uit *De walgvogel* richt zich tegen nationale zelfingenomenheid en past in een programma van anti-chauvinisme en bewustmaking ten aanzien van waarden in het land waar Nederland, in een laatste koloniale stuiptrekking, nog een militaire actie gaat uitvoeren. Naast het concrete in de ene werkelijkheid wordt het concrete uit de andere werkelijkheid gezet, maar daardoor wordt desondanks een stap in het abstracte gemaakt, want via de Indonesische vlinders en de Nederlandse bollenvelden komen we uit bij een les in bescheidenheid.

Zo ongeveer gaat het steeds, al zijn er ook gevallen waarin de vergelijking alleen maar lijkt te zijn voortgekomen uit de behoefte van de woordschilder om de realisteit nog reëler te maken. Ik denk dan aan een beschrijving als de volgende, uit *Brandende liefde*. ‘De gordijnen van Anna waren dicht. Ze waren verbleekt roze en ruwig als een tong met grove papillen.’ Dat is puur beschrijfplezier, lijkt me, en dat soort exuberantie tref je met grote regelmaat aan door het gehele werk van Wolkers. ‘Toen schraapte hij zijn keel alsof er een zakmes over een stoeprand gehaald werd.’ Zo staat het in *De kus*. De uitwerking op de lezer kan moeilijk anders zijn dan: herkenning, instemming, het gevoel ja zo klinkt dat. In *Een roos van vlees* wordt een andere geluidsvergelijking gemaakt, die nog versterkt wordt door een alliteratie (k-k), die het beschreven geluid op tekstniveau vertegenwoordigt. Dat is echt poëtisch meesterschap. ‘Dan pakt ze een augurk en eet die felkauwend op. Het klinkt als het knerpen van voetstappen op grind in een hoorspel.’ Honderden van zulke vergelijkingen zijn er uit hetzelfde boek te halen, en ik kan de verleiding niet weerstaan om er hier een paar te noteren die in mijn ogen heel geslaagd zijn:

> Hij lacht krakerig alsof een papieren zak met geweld tot een prop wordt gedrukt.
> Zijn ogen houdt hij stil alsof in zijn hoofd de poppendokter het loden gewichtje vasthoudt.
> Hij ziet een zomerdag voor zich, zo stralend, dat hij in zijn geheugen weerspiegeld staat als een zeepbel. Door de lucht, die blauw is als de glans van een tor, zeilen loom reigers.
> Het is alsof ze alleen door het draaien van de zeepbel vooruitkomen.

Vooral het laatste citaat toont hoe de vergelijkingen kaleidoscopisch in elkaar kunnen passen, en kunnen worden uitgewerkt. Een literair beeld kan ook worden gedefinieerd als een uitgewerkte vergelijking; op deze passage zou een dergelijke definitie geheel van toepassing zijn. Het kan natuurlijk ook korter: de enkele, zuivere metafoor, zonder het vergelijkingsinstrument (‘als’, enz.). Ten opzichte van de zuivere vergelijking, mèt het voegwoord dus, en ten opzichte van de uitgewerkte vergelijking zoals in het vorige voorbeeld, is die zuivere metafoor bij Wolkers wat in de minderheid, is mijn indruk. Maar er zijn fraaie uitzonderingen, zoals de volgende, uit ‘Dominee met strooien hoed’. ‘De vloed probeerde lasso's van schuim

rond mijn voeten te werpen, maar ik zag steeds kans op tijd weg te springen.' Natuurlijk slaat bij het vergelijken de vulgariteit soms ongenadig toe. 'Een tas is een kut', aforistische uitspraak uit *De doodshoofdvlinder*, heeft Wolkers waarschijnlijk zo'n geslaagd beeld gevonden dat hij het letterlijk heeft herhaald in *De junival*. In *Turks fruit* neemt een meisje bij zichzelf het volgende waar: 'Terwijl ik je schrijf maakt mijn kut zuigende bewegingen als het mondje van een baby.' In hetzelfde boek is ook sprake van 'Grote tieten, hangend als zakken brij met spenen om aan te zuigen.' Smakelijk vind ik dat niet, maar ja, dezelfde roman bevat dan ook weer een vergelijking als deze: 'Als de zon een beetje bleek door de wolken kwam glommen de bomen alsof ze in gesmolten glas stonden.' Dat is dan een goed tegenwicht voor de grofstoffelijkheid van beelden als de daarvoor genoemde, waarvan het ook wemelt in Wolkers' werk. Het komt ook voor dat de personages zelf vergelijkingen maken. Zoals Elly in *Kort Amerikaans*.

> - Die haren van je kriebelen zo fijn tegen mijn borsten. Mijn tepels zakken er helemaal in weg. Net knikkers die in een kokosmat getrapt zijn.

Wie haar dat zo hoort zeggen, kan moeilijk anders denken dan dit: zouden Wolkers' personages Wolkers lezen?

De vergelijking is nooit onschuldig, heb ik gesteld. Dat geldt ook waar de portee van het beeld, de tweede werkelijkheid, niet helemaal evident is. Je moet dan een beetje naar de betekenis zoeken, maar als je iets vindt dat aannemelijk lijkt te zijn, dan verscherpt dat dikwijls het beeld dat de lezer heeft van het element in de eerste werkelijkheid. Zo laat de bovengenoemde vergelijking uit de mond van Elly uit *Kort Amerikaans* zien wat voor een soort vrouw zij is. Op andere plaatsen is het meestal de verteller zelf die, via zijn vergelijking, iets te kennen geeft over het beschreven object. In *Brandende liefde* komt de minder potente echtgenoot van de begeerde Anna er aldus af:

> 'Het is anders wel een verrukkelijke ochtend voor zo'n romantische surprise', zei hij zo beschaafd als een tussen een doek drooggemoffeld slablad.

De fijne kneep zit hem in het adjectief 'drooggemoffeld', waarvan de connotatie ons langs subliminale weg (dat is: een soort geheime literaire hypnose) iets moet leren over de droogte in de kloten van deze rivaal, die bovendien nog de andere, verwerpelijke, cultuur vertegenwoordigt. Want deze beschaafde heer is ook nog violist. Via via wordt zo gesuggereerd dat de traditionele cultuur er een van droogkloten is.

Het vergelijken kan bij een beeldend schrijver soms tot een obsessie worden, een soort dwanghandeling. Dan rijgen de voegwoorden 'als' en 'alsof' zich in opeenvolgende zinnen, soms in dezelfde zin, aaneen. Als je het in de gaten krijgt is het niet altijd even fraai. In *De junival* is het wel eens ietsje te veel. Maar de ophoping kan ook functioneel zijn. Zo bevat *De perzik van onsterfelijkheid* momenten waarop de ik-verteller, de oude ex-verzetsman, lichamelijk en sociaal in de verloedering geraakt, zich beschouwend buigt over zijn eigen lijf, 'of over dat van zijn oude hond, die hem een spiegel voorhoudt.' De beschrijvingen bevatten op die momenten vrij veel voegwoorden, 'als', 'alsof' of equivalente constructies. De toegevoegde werkelijkheidselementen drukken dan feilloos het gevoel van onweerhoudbaar verval uit dat de man op die indirecte manier onder woorden brengt.

> Het kalende vel zat gerimpeld bruinroze als stromend gootwater over zijn wervelkolom alsof iemand geprobeerd had het af te stropen.

De beschrijving betreft hier de hond. Maar 'gootwater' en 'iemand heeft geprobeerd het af te stropen' geven iets aan over het levensgevoel van de man die naar de hond kijkt. Die connotatie komt heel subtiel terug op andere plaatsen, waar andere objecten worden beschreven: 'Er was een urinoir waarvan de opvangboog zo geel was als ouwe brokkelkaas.' Zelfs hier is de vergelijking functioneel ten opzichte van de evocatie van de hoofdpersoon. En dat geldt zonder meer ook voor de volgende passage, waarin de hoofdpersoon door middel van een veelheid aan verschuivende vergelijkingen een beeld schildert van eigen lichamelijke gesteldheid.

> Dat ruisen in mijn hart of daaromtrent. Het is of er zandkorrels je aderen in gespoeld worden. Sterk vertakte rivier. Het slibt dicht. Een treurwilg van geronnen bloed. Je bloedsomloop als een foto van de bliksem. Aderen van witheet metaal. Alsof je van binnen uit in een keurslijf wordt gegoten. Een skelet van nikkel. De grote verstijving.

Hetzelfde spel van echowerking in de beschrijvingen van een werkelijkheid die de eigenlijke thematiek van het boek bepaalt is te vinden in *De junival*. Ook daar: verval, oud worden, sterven. Ook daar vinden we die thematiek, langs connotatieve weg, terug in de tweede elementen van de beschrijvingen. Een voorbeeld:

> Het witgeglazuurde aardewerk van de gootsteenbak zag er op den duur dan ook uit als de pels van een oude ijsbeer in een roestige kooi.

Het gaat over een gootsteenbak, maar tegelijkertijd ook over oud worden 'in een roestige kooi'.

In *De junival* draait het vergelijken soms bijna dol. Op één bladzijde (37) vinden we:

> de natuur leek uitgewist als krijt op een schoolbord
> poes loopt door het mulle zand met hoog opgetrokken poten alsof ze het maar een hele grote niet al te zindelijke kattebak vond
> poes zette zich neer precies zoals mijn moeder vroeger het strandleven onderging
> poes hoorde die zwalp alsof in de vermenging van zeedamp en water een gruwelijk luchtledig met droesem volgezogen werd
> poes bleef op bed zitten alsof ze iets gezien had dat ze voor altijd vergeten wilde.

De vergelijkingen die gemaakt worden om iets over de poes duidelijk te maken laten een speciaal geval van de functionaliteit van dit stijlmiddel zien. Niemand weet wat er in een poes omgaat, maar alle kattenliefhebbers weten zeker dat het véél is. Om nu dit onwaarneembare toch in beeld te brengen is er nauwelijks een betere manier denkbaar dan het gebruik van een vergelijking. Dat is dan de tegengestelde beweging als die van de metonymische beschrijving waarbij het abstracte naar het concrete toe wordt gebracht. Hier wordt via het concrete geprobeerd om toegang tot het abstracte te krijgen. Lang niet altijd doet zich deze beweging voor in het beeldend schrijven van Wolkers, dat zou ik niet durven beweren. Maar ik ben wel van mening dat deze afwisseling van eb en vloed er onderhuids heel dikwijls is. Zoals dat ook het geval is in schilderijen van Hollandse meesters, denk aan Vermeer, die ogenschijnlijk maar dan ook alleen maar ogenschijnlijk niet meer dan alledaagsheid laten zien. Mysterieus is de werkelijkheid, omdat achter het concrete zich het abstracte verbergt, achter de alledaagsheid een onbekende, maar vermoede

grootsheid. Zo'n stuk mysterieuze werkelijkheid ervaart men in een evocatie uit 'Het tillenbeest':

> Ik stond voor het raam en keek naar het zwarte water van de slotgracht. Het was zó rimpelloos dat het leek of het bevroren was. De weerspiegeling van een rank ijzeren bruggetje werden krullen die een schaatsenrijder er feilloos in had getrokken. De nevel kwam uit de sloten opzetten als het schuim op een glas bier.

Wijzen en vergelijken. Dat zijn de manieren van beeldend schrijven. Wolkers past ze allebei toe, met verschillend effect. Het is vooral de wijzende manier die de indruk van intimiteit wekt, die het gevoel geeft of de verteller tegen je aan het praten is. Carel Peeters heeft zich in een bespreking van *Brandende liefde* (VN, 28 november 1981) weinig gelukkig getoond over die 'behoefte gemeenzaam om te gaan met de lezer' en hij heeft bij die gelegenheid gewezen op een taaltic die bij Wolkers te signaleren valt. Die taaltic bestaat uit het overdadig gebruik van het aanwijzend voornaamwoord. Peeters heeft dat goed opgemerkt. Er zijn passages bij Wolkers waar het lijkt op het aanwijzend voornaamwoord de rol van het lidwoord heeft overgenomen. Een greep. De *walgvogel*, bladzijde 291: 'Die klootzak', 'Het was dezelfde knaap die gisteren op die reigers had willen schieten', 'Piet Ranzijn greep ineens die knaap

bij zijn strot', 'Dat jonge beest bleef kermen', 'Die jongen was zelf ook aan het grienen'. Het aanwijzend voornaamwoord geeft een jeweetwel-effect. Nog een voorbeeld uit *De walgvogel:*

> Ik was zo bezeten van Lien dat ik iedere paar uur dat ik weg kon uit die diensttroep naar dat onder het groen verscholen paviljoen ging.

Door te spreken over 'die diensttroep' neemt de schrijver de lezer als het ware bij de arm, blaast hem zijn adem in het gezicht: jij en ik weten toch dat de dienst een troep is, waar of niet? Het aanwijzend voornaamwoord doet zich voor als instrument om een verwijzing te suggereren naar iets dat iedereen kent, of waarvan we aannemen dat iedereen het kent. Een van de mooiste voorbeelden van dat samenzweerdersprocédé is, ook uit *De walgvogel*: 'Ze had nog dat zelfde jeugdliefdegezicht als vroeger.' Hier wordt de suggestie gewekt dat iedereen wel weet hoe een 'jeugdliefdegezicht' of het 'jeugdliefdegezicht' van Lien er uit ziet. Dat is magistrale subliminale literaire verleiding.

Tegen de kritiek van Peeters heeft Wolkers zich verdedigd (In VN, 9 januari 1982). Hij heeft gezegd: 'Dat stijlmiddel pas je toe in een overbrugging van de tijd'. Daar zit iets in, maar de hele verklaring is het niet. Het gebruik dat Wolkers maakt van de aanwijzende voornaamwoorden, met de bijbehorende attributen - 'van hem', afgewisseld met 'zo'n' in dezelfde functie - is er niet alleen om tijd te overbruggen wanneer er herinneringen worden opgehaald. 'Die grote kanis van een kop van oom Hendrik.' 'Ik zag die rooie kop van Japie van der Horst.' 'Die blazende en puffende zwabberlijven.' 'Die zwarte bloedhond met zijn grote harige kop.' Voorbeelden die de vraag doen rijzen: gaat het echt alleen om overbrugging in de tijd? Er zijn ganzen, die kijken 'met die koele lichtblauwe ogen'. Vooral het laatste voorbeeld maakt naar mijn gevoel duidelijk dat het niet louter om terugverwijzen gaat, maar nog wel steeds om het weetjewel-gevoel. Voor alle zekerheid wil ik ook vermelden dat die werking ook op andere manieren kan worden bereikt, zonder aanwijzend voornaamwoord, bijvoorbeeld door middel van 'zo'n', waarvan het volgende curieuze voorbeeld moge getuigen, uit *De walgvogel*.

> Niet lang daarna heb ik wel achter een schaap aan gezeten. Met zo'n grote roze maat 56 directoire van mijn moeder als vangnet in mijn handen.

Alsof we allemaal, u en ik en Carel Peeters, zouden weten, of zouden moeten weten, hoe 'zo'n' maat 56 directoire er uit ziet. Ook het bezittelijk voornaamwoord, of de bezittelijke constructie ('van hem', enz.) werkt aldus: 'met zijn grote smoelwerk', 'die ouwe rookfauteuil van hem'. Het gebruik van het aanwijzend voornaamwoord staat echter als het ware model. Het is in het volkse Nederlands buitengewoon in zwang, en vervangt in het taalgebruik van sommige mensen inderdaad misschien praktisch het lidwoord. Hoe komt dat?

De verslaggever vraagt de voetballer na afloop van de wedstrijd wat hij van zijn tegenstanders denkt. Naar Nederlandse zeden zal het antwoord dan ongeveer luiden: 'Die gasten zijn het doodschoppen niet waard'. Het 'die' in deze zin is in ieder geval een aanwijzend voornaamwoord. Maar van welke aard? Aanwijzende voornaamwoorden kunnen anaforisch zijn. Ze verwijzen dan naar een voorafgaand tekstelement. Voorbeeld: 'Hier is een boek. Ik heb dat boek gelezen.' Aanwijzende voornaamwoorden kunnen ook deiktisch zijn. De verwijzing gaat dan niet terug in de tekst, maar is verwijzing naar de aanwezige werkelijkheid. 'Wil jij mij dat boek even aangeven? Nee niet dat maar dat.' Zo'n tekst is alleen maar zinrijk als hij

vergezeld gaat van een uitgestrekte, wijzende vinger, en natuurlijk van boeken die zichtbaar aanwezig zijn. Het eigenaardige van het zinsdeel 'die gasten' in de mond van de voetballer is nu dat het zowel als anaforisch als deiktisch kan worden opgevat. De geïnterviewde voetballer kan 'die gasten' laten terugslaan op 'tegenstanders' uit de vraagzin die voorafging. Dat is de 'overbrugging in de tijd' waar Wolkers het over had in zijn repliek op Peeters: anaforie. Maar de voetballer kan ook een duim achterover steken, wijzend in de richting van de gesmade personen waarover gesproken wordt. Dat is 'overbrugging in de ruimte': deixis. Wat ik beweren wil is dit: 'die gasten' ligt zo'n beetje tussen anaforie en deixis in. Het is in ieder geval wijzend. Het is in ieder geval een indexicaal teken. Het gebruik van dit stijlmiddel berust op aangrenzendheid, dààr gaat het om. Maar of het nu aangrenzendheid is in tijd of in ruimte blijft min of meer in het midden.

Waarschijnlijk zit hem in de precisie van de werking (indexicaliteit, existentiële impact) gecombineerd met vaagheid over de juiste aard van de aangrenzendheid (alles is mogelijk, maar echt blootgegeven is het niet) de oorzaak van het gretig gebruik dat in een wat slordig maar toch indringend bedoeld taalregister wordt gemaakt van dit type half anaforische half deiktisme aanwijzende voornaamwoord. Ik kan wel met Peeters meevoelen: mooi is het niet. Maar door het overdadig vervangen van het lidwoord door dit type aanwijzend voornaamwoord sluit Wolkers wel nauw aan bij een bestaande trend in de volkstaal. Het is denkbaar dat over een halve eeuw de aanwijzende voornaamwoorden de lidwoorden geheel hebben verdrongen. Wolkers zal dan misschien als een eerste kroniekschrijver of zelfs als conquistador worden beschouwd. Toch zou het onrechtvaardig zijn om zijn hang naar de halfdeixis-half-anaforie alleen in verband te brengen met een behoefte om intiem met de lezer te zijn of een behoefte om volks en slonzig Nederlands te schrijven. Deze taaltic heeft te maken met Wolkers' drang om beeldend te schrijven langs de weg van de aangrenzendheid, de indexicaliteit. De beeldendheid van *De kus* is dikwijls van indexicale aard, hetgeen verband houdt met het feit dat wat gezien wordt, het landschap bijvoorbeeld, nogal eens wordt waargenomen vanuit een rijdende bus.

> In het veld landarbeiders in grijze hemden en korte zwarte broeken die manden met rode uitjes aandragen en in de berm zetten. Traag en trefzeker. Velden kleine rode pepers tussen okergele stoppelvelden. Soms passeert een oude autobus, groen en gedeukt, die uitpuilt van luchtig gekleed bruin mensenvlees. Dan hoor je even een geluid of iemand razendsnel op een radio de zenders afzoekt.

Je leest dit alsof er door de verteller, vanuit de rijdende bus, een wijzende vinger bij uitgestoken wordt. Dit is bijna-deixis, een heel indringende beschrijving. Op een wat meer over de gehele tekst verspreide manier doet zich dat voor in 'Kunstfruit', misschien het mooiste korte verhaal dat Wolkers heeft geschreven. Het is zo ontroerend omdat de evocatie van het meisje niet het resultaat is van een overdaad aan details, maar juist van lichte toetsjes indexicaliteit die hier van verbale aard is, omdat we het meisje hoofdzakelijk kennen door wat ze zegt. Haar korte verschijningen, die uitgesproken zinnen, dat alles suggereert de misère van haar felle leven in doeltreffende penseelstreken, beter dan dikke lagen verf het hadden kunnen doen.

Terwijl de metonymische verteller een indringend existentieel effect beoogt, nou ja, afgezien van het gewone creatieve plezier, legt de metaforische verteller altijd een of ander verband. Er is in beide gevallen een heen en weer beweging tussen het abstracte en het concrete. Meestal moet het abstracte in het concrete zichtbaar worden gemaakt. Maar er komen bij Wolkers ook interessante en functionele

verstrengelingen voor. In *De junival* staat een zin die dient om de vader te beschrijven: 'De onbezonnen wildheid van de geest die denkt te kunnen waaien waarheen hij wil.' In verband met deze godsdienstige man is de mengeling ('wildheid', 'geest', naast 'waaien' en de impliciete wind) heel suggestief. Hetzelfde procédé doet zich, in hetzelfde boek op dezelfde bladzij (59) ook voor wanneer het over de moeder gaat, maar daar ligt het accent juist heel toepasselijk op het concrete:

Je roept niet 'Lazarus kom uit!' tegen een sceptische dikkerd. Het is de onmacht van de geest die weet hoe onverkwikkelijk het is om te proberen zoveel volume weer in beweging te brengen voor een nutteloos experiment.

De metaforiek geeft het beschrevene soms een metafysische draagwijdte. Het kleine, concrete, vertoont soms een mogelijke gelijkenis met iets veel groters, iets abstracts. Er doet zich dan iets als mise-en-abyme voor. Een voorbeeld. In *Een roos van vlees* is het tramverkeer door het strenge winterweer gestremd, maar de vader van de hoofdpersoon gaat toch bij de halte staan kijken of er misschien niet een tram komt.

> Het hele verkeer is ontwricht, denkt Daniël. Niemand rekent er meer op dat er voorlopig nog een tram komt. Maar híj blijft naar het eindpunt staren.

Voor wie Wolkers' werk een beetje kent is dit een beeld waarmee die steeds terugkerende vader in een notedop is gekarakteriseerd. Terwijl alles waaraan mensen van zijn slag zich vasthouden rondom in de wereld schijnt te zijn verdwenen, klampt hij zich aan die oude waarden vast: hij denkt dat de dienstregeling nog van kracht is, ook in het barre winterweer. Het kijken naar het eindpunt krijgt, bij een dergelijke interpretatie, een religieuze bijbetekenis.

Hoewel de meeste beelden de functie hebben om het onzichtbare zichtbaar te maken en daarbij de verteller als het ware de keuze heeft om het beeld te nemen dat hem het beste lijkt, zijn er ook die zich opdringen omdat het abstracte zich bijna niet anders dan in die specifieke vorm voordoet. Ik denk hierbij aan de cultuurconfrontaties, die bij Wolkers als een groot thema, onder het mom van diverse motieven (standsverschil, kunstopvattingsverschil, verschillen tussen culturen van volkeren), van boek tot boek terugkomen. In *De kus* en *De walgvogel* wordt het onbegrip van Nederlanders voor het eigene en het bijzondere in de cultuur van Indonesië op bijna elke bladzijde belachelijk gemaakt. In *De walgvogel* wordt verwezen naar *De scheepsjongens van Bontekoe*, waar het óók op elke bladzij te vinden zou zijn:

> Toen hij (=de Indische Harry Sarno) De Scheepsjongens van Bontekoe van me gelezen had en we het erover hadden hoe schandelijk het was dat die hollandse zeelui al die dodo's of walgvogels met stokken hadden doodgeslagen om op te vreten, tot ze allemaal uitgeroeid en helemaal uitgestorven waren, zei hij dat zijn vader het helemaal niet goed had gevonden dat hij zo'n soort boek las want dat je op iedere bladzij kon lezen dat die Hollanders nergens eerbied voor hadden.

Het gaat wel over vogels, over de natuur, maar fundamenteel over de confrontatie van twee culturen, één mèt en één zonder eerbied voor de natuur. Als het om sociale klassen gaat, gebeurt er iets anders uit de aard der zaak. Wanneer de zuster van de hoofdpersoon in *De walgvogel* kennis krijgt aan een adelborst en die over de vloer brengt, gaat de familie deftig doen. Tafelmanieren zijn de bekende toetssteen voor net gedrag in ons land. Met mes en vork eten is voor het volk lange tijd - misschien nog wel hier en daar? - het teken bij uitstek geweest van socio-culturele opklimming. Maar het is ook een teken van socio-culturele aanpassing, om niet te zeggen: capitulatie. De vader, deze ijzeren rechtgelovige, blijft óók op dit punt pal staan, in het verzet ter verdediging van zijn klasse-cultuur. In *De walgvogel:*

> En als wij dan moeizaam met dat bestek aan het worstelen waren, waarbij de boontjes of de bloemkool, als je ze net op mondhoogte had gemanoeuvreerd, weer van je vork op je bord donderden, bleef mijn vader gewoon zijn aardappeltjes met zijn vork in zijn rechterhand in zijn donkerbruine jus fijnprakken.

De culturele confrontatie kan nog met humor worden behandeld, vaak humor van het dijenkletserige type. Veel mensen zullen op dat front gemakkelijk herkenningspunten vinden, denk ik, want mij vergaat het in ieder geval zo. Feller wordt de toon, van een ondergronds soort scherpte, van vlijmend sarcasme, ja bijna cynisme, wanneer het gaat om een anderssoortige confrontatie, die van mens en universum, ideaal en werkelijkheid. Aan het begin van *De walgvogel* wordt verteld over een man, die zijn rozige, optimistische, humanistische wereldbeschouwing ziet stuiten op wat de realiteit aan hem gebeuren laat.

> De eerste stuurman van het schip waarop mijn grootvader machinist was, is in 1870 in de buurt van Balik Papan, terwijl er een glasheldere sterrennacht boven de baai stond, nog even van boord gegaan. Een gevoelige man die gedichten las en de Overwintering op Nova Zembla van Tollens uit zijn hoofd kon opdreunen. Zij zien de toekomst in, en sidd'ren die te kennen. En uur aan uur vervliegt, eer ze aan het schrikbeeld wennen. Ze zagen hem de sloep op het onwaarschijnlijk witte zand trekken en tussen de palmen door wegschuiven als een slaapwandelaar. Hij is niet meer teruggekomen. Ze hebben hem de hele nacht horen schreeuwen en kermen als een stervend beest tussen de martelbamboestoelen van de Dajaks.

Een cultuurconfrontatie met metafysische draagwijdte. Dit kan alleen een grimmige lach opleveren, over de ironie van het lot. Of liever: over de onverschilligheid van het lot (Camus heeft het gehad over 'tendre indifférence'), prachtig vertegenwoordigd door 'de glasheldere sterrennacht', 'het onwaarschijnlijk witte zand'. Universum, wereld, maatschappij, huiskamer, het is bij Wolkers een groot theater van de wreedheid. Ook in het binnenste van de mens is het weinig anders gesteld. Er is wreedheid in de morele dwang van een religie, een cultuur, van sociale codes. Er is wreedheid in de natuur. In *De perzik van onsterfelijkheid* wordt het uitgesproken: 'De natuur is veel te gruwelijk en te grof voor het leven. Te gewelddadig.' Het leven. Tegenover de dwang, de cultuur, de onechtheid, zelfs tegenover de natuur. Het leven als een strijd tegen dat allemaal, wat het bedreigt. Daarover gaat het bij Wolkers. De vraag is: wat is daarbij de functie van de beelden die hij maakt, oproept?

Om tot beantwoording van die vraag te komen moet een uitgangspunt helder worden gesteld: het creëren van beelden is afhankelijk van het zien van beelden. Alleen wie scherp kijkt kan plastisch creatief zijn. Aan de ogen van schilders valt dat af te lezen. Het is een talent, uiteraard, om scherp te kunnen kijken. Maar tegelijkertijd geldt dat het ergens vandaan kan komen, moet komen misschien. In *Terug naar Oegstgeest* wordt dat door de hoofdpersoon gesuggereerd:

> Ik moet verscherpt gezien hebben door de pijn.
> Dat scherpe kijken om pijn en angst te bezweren.
> De pijn is opgehouden, maar dat kijken is gebleven

Scherp zien, beelden zien en ze weergeven. Om de angst in het gelaat te kijken, te bezweren. Mogelijkerwijs is dat inderdaad de startmotor van het waarnemen en van het creatief proces. Als Wolkers het zijn persoon, die zo op hem lijkt, laat zeggen, zal het wel zo wezen, waarom niet. Het is bijna een gemeenplaats onder kunstenaars om te verklaren dat hun creativiteit een produkt is van hun al of niet verdrongen levensangst. Eerlijk gezegd heb ik bij zulke verklaringen de neiging om het woord van Tom Poes te herhalen: 'Hm'. Maar ja, wat doet het er toe wat ik daarvan vind. Laat ik opmerken dat het mij opvalt dat in de hierboven geciteerde zin staat 'de pijn is verdwenen', terwijl over de angst niet gesproken wordt. Is die gebleven? Of ook verdwenen?

Laten we de causale invalshoek laten voor wat hij is en een gedachte wijden aan wat de intentie van kijken en plastisch creëren zou kunnen zijn. Wat kun je bereiken door goed te kijken? In *Turks fruit* wordt een goed antwoord gegeven. Het gaat even over vliegen, de insekten, en we lezen: 'Ze zei, dat als je goed bekeek hoe ze zich wasten je er nooit van je leven meer een dood zou kunnen slaan.' Flaubert heeft gesteld dat je van kijken kunt leren hoe interessant de dingen zijn. Wolkers leert: van kijken kun je eerbied leren. Bewijs uit het ongerijmde: als die Hollanders van de Verenigde Oostindische Compagnie indertijd goed naar de walgvogel gekeken hadden, zouden ze hem niet hebben uitgeroeid. Als ze goed naar de Indische natuur

en cultuur hadden gekeken, zouden ze het niet hebben aangedurfd om van Indonesië een wingewest te maken. Eerbied voor àlles, speciaal ook voor dat wat, in de geheime naam van hebzucht, onverschilligheid, pure wreedheid, onder het mom van instituties (religie, natie, klasse) tot onaanzienlijk, vernederbaar of vernietigbaar is verklaard. In dat kader past ook wat ik Wolkers' ‘preciositeit’ heb genoemd: de planten en dieren precies bij hun naam noemen is meer dan pedanterie, het is ook een eerbewijs aan wat respect verdient. Daartegenover staan dan de scheldpartijen tegen hypocriete overheden en personen die de autoriteit incarneren. Zoals tegen Colijn, in het allereerste hoofdstuk van *De walgvogel*. Twee bladzijden vol ‘groene gal’, die tot het mooiste behoren dat er in het scheldgenre geschreven is.

Het is vooral het langs metonymische weg opgeroepen beeld dat het vermogen heeft om ons met de neus op iets te drukken. Op wat eerbied verdient. Of schrik. Of haat. Of liefde. Als het beeld langs metaforische weg is opgeroepen kan het dienen als verbindingslijn, soms zelfs als mythische link tussen gebeurtenissen in een leven. Dat komt duidelijk tot uiting in *De junival*, waar het gaat om een beeld in de meest letterlijke zin, namelijk het verschijnen van Lato, de Poolse voetballer, op de

beeldbuis. Voske, de poes, is gestorven tijdens de tv-uitzending van de voetbalwedstrijd Polen-Brazilië, in Argentinië. Vier jaar later vindt in Spanje weer een wedstrijd plaats waarin Lato voor het Poolse elftal speelt.

> Ik dacht iedere keer als er een close-up van Lato op het scherm kwam, dàt was het vier jaar geleden. Een oude wijze man gekleed in de overmoed van de jeugd. Een door Frankenstein getransplanteerd schrijvershoofd op een voetballerslichaam. Charo vermomd als sportheld die haar kwam halen.

Dit is natuurlijk verre van rationeel. Maar we begrijpen mee: het is of het verschijnen van de tot Charon geworden voetballer op de beeldbuis een verband legt, ook al is het een verband waaraan alle logica ontbreekt. Dat is wat het beeld doet, in de metaforische beschrijving dus speciaal; het bouwt een netwerk van begrip in een onbegrijpelijke, althans onbegrepen wereld.

Ook in dit opzicht heeft concreetheid zijn bijdrage te leveren. Lato moet de dood incarneren. In *De perzik van onsterfelijkheid* leest de oud-verzetsman met grote aandacht het opschrift op een bus rattenbestrijdingsmiddel. Waarom? Waarom die overdreven aandacht? Waarom die nauwkeurigheid? Is hier een teken te vinden? Zeker.

> Het is van Bayer, Leverkusen in Duitsland. Er zit thalliumsulfaat in. Dat heeft dat tuig daar zeker in de oorlog op de joden uitgeprobeerd.

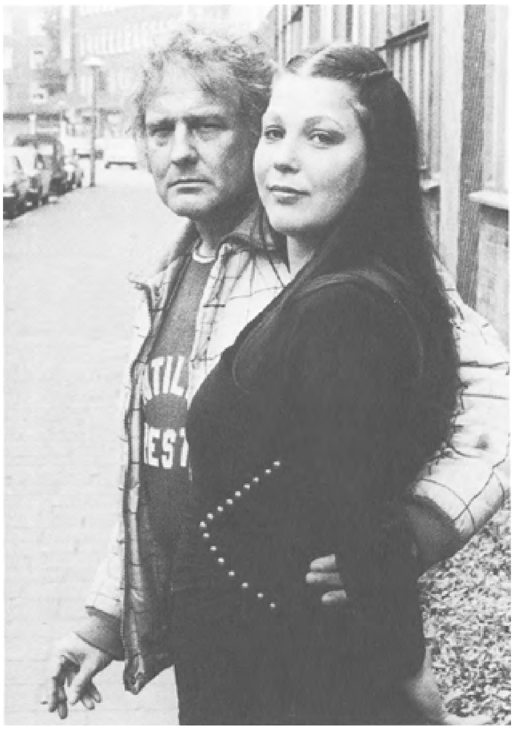
Een veronderstelling. Maar gebaseerd op kennis van de werkelijkheid en het vermogen om via dit op het eerste gezicht onbelangrijke beeld (het opschrift op een bus rattenkruit) te komen tot het leggen van een verband dat anderen misschien nalaten om te zien. De ex-verzetsman voegt nog een bitter aforisme toe.

> En nu wordt er weer braaf en eerbaar geld mee verdiend in de handel. De mens leert van ervaring. Daar kan de ergste rioolrat nog wat van opsteken.

Een coherentie vinden, een consistentie ontdekken. Dat is de functie die het letten op concrete dingen hebben kan. Of dat nu vrolijk stemt of niet is een andere kwestie. In ieder geval draagt het bij tot het winnen aan inzicht, het verwerven van een grotere gevoeligheid voor wat er zich buiten en binnen ons voordoet.

Foto: Steye Raviez.

De relatie tussen de beelden en de concrete dingen waar ze mee samenhangen is dubbelzinnig. Dat het concrete in staat is om beelden los te maken weten we sinds de licht schelpvormige cake die een hoofdpersoon van Proust op een bepaald moment (zeg 1913) in zijn thee doopt. Bij Wolkers zijn er ook van die madeleines. In *De junival* hangt de ik-figuur een oud wasbord op een binnenplaats tegen de muur, zodat hij het steeds ziet vanaf de plaats waar hij werkt. Voor een van zijn artistieke vrienden: ‘een lekker gebruikt ding’. ‘Maar wat het voor een stroom van beelden in me losmaakte was er niet aan af te zien.’ De hoofdpersoon in *De junival* zoekt naar zulke beeldenlosmakers, naar relikwieën lijkt het wel, die in een la worden bewaard: foto's van de moeder, gedroogde uitwerpselen van de poes. Het dubbelzinnige is nu dat omgekeerd de opgeroepen beelden een soort opstanding van de gestorvenen teweeg brengen. Terwijl dat in tegenspraak is met de verklaring van de ik-figuur dat hij de moeder weer in wil, ja dat wij dat allemaal zouden willen. Hij roept pathetisch uit: ‘Wie mij ooit uit de schoot der aarde zal willen opwekken, zij verdoemd tot in alle eeuwigheid.’ De aarde is de moeder, daar hoeven we niet over te praten. En ook de poes, in dit boek. Maar waarom dan de moeder opwekken? Waarom beelden opwekken? Via concrete objecten die door het personage in *De junival*, maar ook in ander werk, met religieuze zorg worden bewaard? Tja, dat is een paradox, waarin zich een religieuze worsteling van Wolkers verraadt met de opstandingsgedachte. Zou die misschien fundamenteel de drijfveer zijn voor zijn drang naar het creëren van beelden? ‘Gij zult u geen gesneden beeld maken.’ (Deut. 5: 8) Hoe vaak zal zijn vader het hem hebben voorgelezen? Toen hij zich ontworsteld had aan de greep van de machtige, was het eerste wat hij deed: beelden maken. Eerst gesneden, letterlijk, toen verbale. Om vader en God te verslaan? Om met ze te rivaliseren? Of misschien om op verborgen, uitdagende wijze het contact te herstellen?



Willem M. Visser
Imago en nachtvorst

Toen in 1888 de aflevering van het feuilleton *Eline Vere* van Louis Couperus in Het Vaderland verschenen was, waarin Elines zelfmoord beschreven werd, zei de volgende morgen iemand op de Haagse tram: ‘Heb je het al gehoord: Eline is overleden.’

Toen begin jaren zestig de psychiater professor Rümke studie maakte van de hoofdpersoon in Frederik van Eedens roman *Van de koele meren des doods*, Hedwig Marga de Fontayne, betrapte hij zich er telkens op, dat hij deze Hedwig als een van zijn patiënten beschouwde.

Twee sprekende voorbeelden van betrokkenheid van lezers bij literair werk, een betrokkenheid die uitsluitend mogelijk is wanneer betrokkenheid van de schrijver daaraan voorafgegaan is.

Ook Jan Wolkers is een schrijver die zijn lezers via de hoofdpersoon weet te bereiken. Zijn betrokkenheid bij wat hij schrijft, blijkt al uit zijn directe en plastische stijl, en het autobiografisch karakter van een aantal passages kan eveneens een factor zijn. Overigens moeten we aan dat autobiografische element niet te veel waarde toekennen.

Als Erik van Poelgeest (*Kort Amerikaans*) ontredderd de weilanden inloopt, in verwarring door het sterven van zijn broer, kijkt hij uit in de richting van Endegeest:

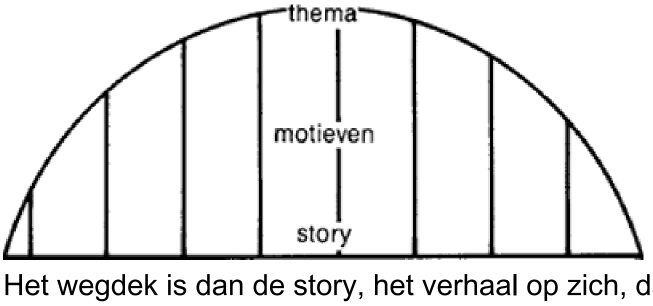
> De geest Gods zweeft hier over de wateren, dacht hij. Endegeest, waar de gekken opgesloten zitten in dwangbuizen en gewatteerde toiletten. Daarachter Rhijngeest, waar de gekken van goeden huize verblijven en dat daarom zenuwinrichting wordt genoemd. Oegstgeest, waar ik ben geboren. Het is allemaal geest, het hangt als droog zand aan elkaar. (eerste druk, p. 116)

Blijkbaar heeft hij er geen erg in, dat hij zelf Van Poelgeest heet en zijn broer eveneens, dus dat zij ook van geest aan elkaar hangen. De eigen belevenis van de schrijver overheerst hier kennelijk de beleving door het romanpersonage.

Jan Wolkers. Foto: J.M. Versteeg.

Moeten we deze passage nu autobiografisch noemen of niet? Autobiografie wil toch zeggen: beschrijving van het eigen leven. Eigenlijk komt die bij Wolkers maar zelden voor. *Werkkleding* is autobiografisch, over *Groeten van Rottumerplaat* zou je nog kunnen twisten, maar *Terug naar Oegstgeest* is al geen grensgeval meer. Hierin is eerder sprake van een transformatie van gebeurtenissen, dan van een beschrijving. De gebeurtenissen worden ingepast in de structuur van het boek en ondergeschikt gemaakt aan de thematiek, en of ze dan waar gebeurd zijn, of ten dele historisch, dat doet niet ter zake. In plaats van de t.a.v. Wolkers veel gebruikte term autobiografisch, zou ik liever spreken van persoonlijk. 'Persoon' is een woord dat afkomstig is uit de toneelwereld; het betekent zoveel als: door-klinken, en dat slaat op het toneelmasker, waar de stem van de acteur door-klinkt. In die zin is het van belang te weten welke persoon zich achter een boek bevindt. Want natuurlijk is er een relatie tussen de acteur en zijn masker, tussen de schrijver en zijn boek. Het is echter niet de bedoeling, dat je een kijkje neemt achter dat masker; de enig juiste methode om de persoon te leren kennen is: luisteren.

Jan Wolkers is een auteur wiens werk zich op verschillende manieren laat lezen. Je kunt de meeste van zijn boeken zonder meer geboeid lezen, en ook geboeid lezen zonder meer. In dit laatste geval beschouw - of althans: behandel - je ze als lectuur. Zodra echter de lezer een boek gaat interpreteren, wordt het voor hem literatuur, waarbij motieven herkend worden en een thema wordt vastgesteld. Misschien is dit te verduidelijken aan de hand van de voorstelling van een boogbrug.



Het wegdek is dan de story, het verhaal op zich, dat gewoon van begin tot eind gevolgd wordt. Daar bovenuit stijgt het thema, de boog die het hele werk omspant,

en dat thema wordt weer gesteund door motieven; de motieven verbinden het verhaalgebeuren met het thema. Het hangt uiteraard van de optiek van de lezer af, welke motieven hem in een werk opvallen en welk thema hij ontdekt.

Dood, vergankelijkheid, verrotting, angst, eenzaamheid, seksualiteit en schuldgevoel worden nogal eens genoemd als thema's in het werk van Jan Wolkers. Volgens de hierboven geschetste theorie zijn deze begrippen slechts motieven, die het thema ondersteunen. Hèt thema. Het lijkt mij namelijk mogelijk, in het oeuvre van Wolkers één hoofdlijn te herkennen, één spanningsboog te ontdekken. Strikt genomen is daarvoor een analyse van alle werken nodig, maar aan een dergelijk overdonderend bewijs heb ik geen behoefte, en de lezer zal dat zo mogelijk nog minder hebben. Ik geef er de voorkeur aan, dat wat volgens mij het thema is duidelijk te laten uitkomen zonder de lezer monddood te maken.

Vogels komen zo vaak voor in het werk van Wolkers, dat dat op zichzelf wellicht al voldoende aanleiding kan zijn, de vogel als apart motief te beschouwen. Daar is weinig op tegen, maar beter lijkt mij, gezien de hiervoor bepleite verhouding tussen story, motief en thema, van een motief te spreken in die gevallen waar het verhaalgebeuren wordt verbonden met het

thema. Welnu, ook volgens die opvatting is de vogel bij Wolkers zeker een motief. Onder de dieren in zijn werk nemen de vogels een aparte plaats in, in die zin dat ze nooit - voor zover ik me herinner - door de hoofdfiguur gekweld of agressief benaderd worden. Integendeel; er is sprake van vriendschap, sympathie, verwantschap. De slotzinnen van *Een roos van vlees* tenderen zelfs naar identificatie:

> Er komt geen geluid door de mist. Niemand zou mij horen.
> Vlak bij valt sneeuw met een dof geluid van het dak. Een meeuw vliegt krijsend op. De kreet wordt meteen gedempt alsof de vogel verdrinkt. Dan is alles weer stil en ondoordringbaar.

Het isolement van Daniël wordt hier op treffende wijze tot uiting gebracht, maar dat is niet het enige. Samen met het reddeloze waterhoentje in het begin van het boek (p. 14 e.v.) en de zwaan die Daniël vroeger tevergeefs trachtte te redden (p. 112), vormen deze meeuwen één motief, dat het thema van het boek ondersteunt. Dit thema zou ik willen omschrijven als volgt: het leven begint hoopgevend, maar de ontwikkeling wordt plotseling afgekapt. Andere motieven die hierbij aansluiten zijn het jonggestorven dochtertje van Daniël, de abortus waarover Emmy hem vertelt en het huwelijk van Daniël en Sonja.

Wat de vogel kenmerkt, is datgene wat de hoofdpersonen bij Wolkers veelal missen: de mogelijkheid hun vleugels uit te slaan en in volle vrijheid te leven. Zo beschouwd kan de vogel worden gezien als een ideaalbeeld, een imago. Begrijpelijk, dat de kip er in zijn werk minder gunstig afkomt, de gekortwiekte vogel, die het vermogen tot vrije ontplooiing verloren heeft.

Mensen belemmeren; de natuur geeft vrijheid. ‘Wat krijsen die vogels vervloekt. Zo hoor je het op de tuin nooit. Zeker omdat ze hier maar zo'n klein stuk grond tussen de huizen hebben.’ (*Perzik*, p. 13) Opvallend vaak verkeren de hoofdpersonen in een situatie zonder al te veel maatschappelijke verplichtingen; ze hebben geen vaste baan, of het is vakantie, of ze hebben een vrije dag. *De perzik van onsterfelijkheid* speelt zelfs op Bevrijdingsdag, en wel in 1980, de dag van de opgeklopte illusie. In vrijheid kan de mens zich ontplooien en een evenwicht vinden. De gestorven broer in het werk van Wolkers komt doorgaans over als een ideaalbeeld van de hoofdpersoon, een imago; hij was een echte vrijbuiter, een vrije vogel. De figuur van de zus daarentegen, komt in gezinssituaties naar voren als iemand die de vader in alles naar de mond praat; zij is het prototype van de kip.

Inmiddels zijn nu twee factoren genoemd die de ontwikkeling en ontplooiing kunnen beperken of onmogelijk maken, globaal aangeduid: de dood en het milieu. De laatste wordt meestal gepersonifieerd in de vader van de hoofdfiguur. De vader die eisen stelt aan zijn zoon en die ook bepaalde verwachtingen van hem heeft. Hans Werkman[1.] heeft bij het verschijnen van *De doodshoofdvlinder* al gewezen op enkele overeenkomsten tussen dat boek en *Een roos van vlees*. Daar valt iets essentieels aan toe te voegen: beide hoofdpersonen hebben een van oorsprong bijbelse naam, Paul en Daniël. De apostel Paulus en de profeet Daniël hebben als jongemannen reeds gehoor gegeven aan hun hoge roeping en blijk gegeven van wat wij zouden noemen religieus fanatisme. Voor de vader die zijn zoon naar één van hen vernoemt, ligt het accent natuurlijk anders: hij zou spreken van een leven in de dienst van God. Alleen al door de naamgeving spreekt hij de verwachting uit, dat zijn zoon zich daarnaar zal voegen. In beide boeken wordt verwezen naar het heengaan van de profeet Elia, die naar de hemel gevoerd werd op een vurige wagen, getrokken door vurige paarden. Elia's ‘zoon’, zijn leerling en opvolger, was daarbij aanwezig en riep uit: ‘Mijn vader, mijn vader, wagenen Israëls en zijn ruiters!’ (*2*

Koningen 2:12) De vader laat Elisa/Daniël/Paul achter met zijn opdracht. Zowel Paul als Daniël heeft het er mijns inziens moeilijk mee, dat hij aan deze verwachting niet kan beantwoorden. Vandaar de kwajongensachtige reacties van Daniël op de vermaningen en verwijten van zijn vader. Een bij uitstek onwaardige zoon was Jezus' discipel Judas, die als zodanig een hoge roeping had, maar die het prototype van de verrader werd. Paul heeft een paar vlieren in zijn tuin staan en op het dode hout daarvan zitten judasoren, een motief dat een paar keer in het boek voorkomt. Paul neemt zelfs een keer een judasoor mee in huis. En ook de profeet Jona had een hoge opdracht die hij trachtte te ontlopen, wat hem in het ingewand van de vis deed belanden. Dit beeld komt Paul voor de geest wanneer hij de Schipholtunnel binnenrijdt.

Paul heeft wel iets van een profeet, maar dat betreft slechts enkele vage relicten van het ideaalbeeld dat de vader gekoesterd moet hebben. Elke ochtend en avond gaat hij in zijn eigentijds profetengewaad, in judojas en op tennisschoenen - die overigens ook kunnen dienen als teken van vitaliteitsbegeerte - de tuin in, waar hij als Jona onder de wonderboom gaat zitten, onder de scheefhangende vliegden. Hij neemt dan altijd een kop of glas mee, wat een vage associatie wekt met het lijdensverhaal van Jezus, die de hof inging om de drinkbeker te ledigen die de Vader hem bereid had. Jezus ging de Hof der Olijven in, Gethsémané betekent olijfpers; Pauls huis stinkt een etmaal naar olijfolie en vis. Voor zijn sterven gebruikte Jezus de maaltijd met zijn jongeren om hen op zijn dood voor te bereiden; Paul wil op een avond met zijn leerlingen barbecuen om de reis naar Engeland (!) voor te bereiden. Om de pergola in Pauls tuin slingeren zich wijnranken; op het lint van de krans voor zijn vader laat hij de uitspaak van Jezus zetten: 'Ik ben de wijnstok, gij zijt de ranken.' Samen met het veelvoorkomende motief van de vis, sinds de eerste christenen het symbool voor Jezus, benadrukt dit de associatie vader - Jezus. Als Paul het stukje aluin ziet dat zijn vader na het scheren altijd gebruikte, denkt hij aan de daardoor gelooide huid van zijn vader. 'Onvergankelijk leer. Over tweeduizend jaar. Het aluinmasker van de man van smarten. In processie meegedragen.' (p. 149) Wellicht ten overvloede: de uitdrukking 'de man van smarten' is een traditionele aanduiding van de lijdende Jezus. Bij het sterven van Jezus scheurde de voorhang van de tempel en riep een Romeins legeraanvoerder uit: 'Waarlijk, deze was Gods zoon!' Hieraan moet Paul denken wanneer hij voor het laatst bij zijn vader is. (P.216) Op de dag van de begrafenis haalt Paul zijn vaders visgraatpak uit de kast; zijn vader had viskleding voor zijn vrije tijd en een visgraatpak voor de zondag.

> Toen, alsof hij ertoe gedwongen werd deed hij de spiegelkast open en haalde het visgraatpak van zijn vader eruit. Even bleef hij ermee staan zonder ernaar te kijken. Hij keek zichzelf aan in de spiegel, zonder spot of angst. Toen hing hij het pak terug tussen de japonnen van zijn moeder en ging de kamer uit. (P. 228)

Hij kan geen waardig zoon zijn; hij kan zich niet vinden in het imago van de vader. Op een dag zag hij een busje rijden waar achterop de naam van een band stond.

> Toen de auto zelf alweer onzichtbaar was kon hij de letters nog lezen. Alsof de mist zich daar verdikte tot schrift. Mene, mene, tekel upharsin. (P. 150)

Dit laatste is een citaat uit het bijbelboek *Daniël* en houdt een waarschuwing annex veroordeling in: geteld, gewogen en te licht bevonden. (*Daniël*) 5 Paul is trouwens voortdurend bezig met bijbelteksten, godsvertrouwen en eeuwigheid tijdens de dagen dat zijn vader boven aarde staat.

De vaderfiguur bij Wolkers is iemand die zijn emoties tracht te reguleren door het citeren van bijbelteksten. Dat Paul dit nu ook doet, kan een kwestie zijn van piëteit: bijbelteksten hebben de vader zijn hele leven begeleid; ze begeleiden hem ook in zijn dood. Maar ik denk dat het nog meer voortkomt uit het gevoel: nu komt het er op aan. Diverse uitspraken en gedachten van Paul wijzen in deze richting. De vader leefde van de verwachting; de zoon wacht af, benieuwd of uit de cocon een vlinder zal komen, of het imago gerealiseerd zal worden, of dat de vorst van de nacht, de dood het zal winnen. En inmiddels observeert en registreert hij, evenals Erik in *Kort Amerikaans*. In het ouderlijk huis keek Erik vanuit de serre toe; in de rouwkapel bleef hij op een afstand staan. Paul luistert naar zijn broers en zusters; hun reacties zijn nogal verschillend, en niemand voelt hetzelfde als hij. Of het moest zijn moeder zijn: evenals Paul uit zij zich weinig, maar wat ze innerlijk doormaken zou wel eens een sterke gelijkenis kunnen vertonen. Beiden willen bijvoorbeeld de begrafenis van de vader in zijn stijl gerealiseerd zien, terwijl de broers en zusters hun eigen visie willen laten overheersen. De goede verstandhouding tussen Paul en zijn moeder vindt een duidelijke pendant in het andere werk van Wolkers: de stilzwijgende eensgezindheid van moe-

der en zoon. Frappant is, dat in *De junival*, dat gaat over de dood van de moeder, geen enkele broer of zus met name genoemd wordt; namen worden zelfs nadrukkelijk vermeden, bijvoorbeeld: de broer "die me ook gebeld had over de tas van moeder die als het ware ontheiligd was.' (P. 69) Het gaat hier enkel om de relatie moeder - zoon. En die was goed. Vandaar dat hij de broers en zusters en hun visie niet nodig heeft. Hij, dat is René, de opnieuw geborene, dankzij zijn moeder.

Een motief dat sterk verwant is aan dat van de vogel, en dat in het werk van Wolkers veel voorkomt, is de vlinder. Bij een vlinder denken we niet zo gauw aan het vrijheidsideaal, lijkt me, maar dit kan toch wel een rol spelen. We moeten ons dan echter realiseren dat de vlinder eerst in een cocon opgesloten heeft gezeten, en dan zijn we bij Wolkers op vertrouwd terrein. Daarnaast kunnen we denken aan de kwetsbaarheid van de vlinder en aan het (wankel) evenwicht.

De titel van *De doodshoofdvlinder* is te verklaren aan de hand van de beschrijving op de bladzijden 71 en 72. Paul zag in gedachten zijn vader op een dodenschip, dat hij associeerde met een doodshoofdvlinder die hij eens tijdens zijn vakantie gevonden had. Een kwetsbaar diertje. 'De cyclus ovum, larva, pupa, imago wordt al door de geringste nachtvorst doorbroken.' De ontwikkeling wordt afgebroken door de nachtvorst, de dood, de vorst van de nacht. Dat is de realiteit. Maar dat neemt niet weg, dat elk wezen, ongeacht het stadium waarin het verkeert, toch het ideaal van het imago koestert. En in het werk van Jan Wolkers is dat mijns inziens de vrije ontplooiing van de persoonlijkheid.

Wanneer Paul op weg is naar het sterfhuis, krijgt hij een aanrijding, waarbij een ruit van zijn auto sneuvelt. Gedurende de dagen die daarop volgen, blijft hij met een open raam rijdn, een gegeven dat voor de interpretatie van het boek niet zonder betekenis is. De kou en de mist dringen binnen, een motief dat met de dood verband houdt. Een weinig opzienbarende uitleg, toegegeven. Wezenlijker vind ik de gedachte dat Pauls auto, =zelf, opengebroken wordt op het moment dat zijn vader sterft, en dat dat voortaan, d.w.z. in het boek, zo blijft. De volgende stap in de interpretatie is dan, dat Carla, die de aanrijding veroorzaakt, degene is die de cocon waar Paul inzit, openbreekt. Dan is Paul zelf dus de doodshoofdvlinder, het kwetsbare wezen dat het teken van de dood met zich meedraagt. De overeenkomst met andere hoofdpersonen in Wolkers' werk behoeft, dunkt me, niet aangetoond te worden. Overigens verdwijnt Carla's gezicht voor de rest van het verhaal achter een masker; zij is niet de vrouw met wie hij in een harmonisch evenwicht zal samenleven, maar ze is wel degene die hem in staat stelt zelf een evenwicht te bereiken. De meeste hoofdstukken beginnen en eindigen met het uit bed komen en naar bed gaan van Paul, waarbij het bed gezien kan worden als onderdeel van het cocon-motief. Het laatste hoofdstuk eindigt echter met het wegrijden van Paul, wanneer Carla en haar vriendin hun evenwicht hervonden hebben. Dat wegrijden van Paul doet denken aan het wegvliegen van de zwaan die hij zelf op hardhandige wijze gewekt, en daarmee gered had. (P. 118-119) Het imago tegemoet. Maar de nachtvorst is altijd aanwezig; de doodshoofdvlinder draagt het masker van de dood op z'n rug.

Ik denk - maar dat is een louter intuïtieve interpretatie - dat Jan Wolkers zelf het gevoel heeft dat de dood met zijn wezen verbonden is. Deze gedachte ontleen ik, afgezien van de doodsmotieven in zijn werk, aan de volgende passage in *De doodshoofdvlinder*.

> In een engels boekje, Language of Flowers, had hij eens gelezen dat de wolfskers, the deadly nightshade, 'silence' symboliseerde. De vergetelheid,

> de stilte des doods, want in de Flora stond dat de bes zeer vergiftig was. (P. 108)

De naam Wolkers zit letterlijk in wolfskers, the deadly nightshade, nachtschade, nachtvorst. Ik veronderstel dat dit hem opviel, en dat hij daardoor deze passage onthouden heeft. En nu we toch even van Paul overgestapt zijn naar Jan: op de achterzijde van het boek staat een foto die het harmonisch evenwicht lijkt uit te beelden, te weten Jan Wolkers en zijn wederhelft, staande voor een paar deuren met visgraatmotief! Of het zo bedoeld is, weet ik niet, maar de altijd weloverwogen vormgeving van de boeken van Wolkers doet het wel vermoeden. Hoe het zij, een dergelijk evenwicht is voor Paul op het eind van hoofdstuk 4 nog duidelijk een illusie. Hij heeft een naaktfoto van Carla in de auto laten liggen, en haalt die nog even op.

> Hij trok zijn judojas aan en schoot in zijn tennisschoenen. Terwijl hij naar de auto liep, dacht hij, als ze in werkelijkheid zo naakt op de achterbank zat en ik kon haar uit de kou mee naar binnen nemen, zou dan niet alles opgelost zijn. Zou ik dan niet het gevoel hebben dat de dood van mijn vader een gewoon natuurlijk gebeuren is. Een blad dat afvalt terwijl je al de knop voor het nieuwe blad ziet zitten. (P. 205)

'Als ze in werkelijkheid'...; het is een imago. De realiteit is, dat hij de knop voor het nieuwe blad niet ziet zitten. De kist, de cocon met de vader gaat de grond in, zoals lang geleden de kist met het lichaam van Pauls broer Hugo de grond in ging. Nu vinden Paul en Dolf bij het geopende graf een stukje van een sleutelbeen van Hugo.

> Hij wilde Dolf vragen wat hij nog van Hugo wist. Maar hij kon geen woord uitbrengen. De zekerheid dat er een eeuwig einde is. Dolf zei ook niets. Ze stonden samen maar een beetje in de mist te kleumen. (P. 88)

Dit stukje sleutelbeen is de sleutel tot het antwoord. En de vader zal op dezelfde plaats begraven worden als Hugo indertijd...

Paul heeft in zijn tuin een noteboom staan, waarvan de noten in de vijver vallen.

> Hij had nooit de moeite genomen om ze eruit te vissen. Liet ze maar dobberen tussen de in de modder wegzakkende krabbescheer. Plotseling waren ze dan verdwenen, doorweekt naar de bodem gezakt. In de loop van het voorjaar kwamen ze weer bovendrijven, luchtig geworden van de ontbindingsgassen. Als je de steenkoolzwarte dop openbrak zag je de noot zitten, kalkachtig wit, die je als vochtig schoolkrijt tussen je vingers kon verbrokkelen tot een ongezond soort wei. (P. 79-80)

Kist, cocon en dop vormen eenzelfde motief: wat erin zit komt toch niet tot ontplooiing. De harde realiteit wint altijd, welk imago je ook koestert. Emmy in *Een roos van vlees* over haar schuldgevoel: 'Je kan jezelf nog zo vaak ervan proberen te overtuigen dat het onzin is, het helpt niet.' (P. 162) En René in *De junival* over het gemis: 'Je kan nog zoveel spotten en grappen maken, je kan nog zoveel vrouwen om je heen verzamelen die je moederlijk vertroetelen, het helpt niet.' (P. 60) Niettemin is hij René; zijn moederen zijn poes zijn afgevallen met de junival, hij moet alleen opnieuw beginnen.

Het toneelstuk *Wegens sterfgeval gesloten* bevat de aantekening van de auteur dat hij alleen toestemming geeft voor opvoering wanneer hij de rol van de aap mag spelen; de aap die opnieuw moet en mag beginnen, dwars door de dood van de anderen heen.

Het imago is een paradijs, een heel mooi plaatje. Maar wat zou dat? Daar moet je het toch van hebben? Neem Ben Ruwiel uit *De perzik van onsterfelijkheid*. Thuis

ligt Corrie, eens, in haar glorietijd, een schone fee, Corrie de fee, een imago. In de oorlog is haar vriend gedood en had ze het kind dat ze van hem verwachtte laten aborteren. 'Arme Corrie. Van schoonheid tot vormeloze slaapcoryfee.' (P. 74) 'Eén dag een vlinder en voor de rest van haar leven een wereldvreemde schuwe rups die in zijn cocon wegkruipt.' (P. 18) Illusie en werkelijkheid strijden bij Ben om de voorrang: op bladzijde 75 staat: 'Heerlijke illusie'; twee bladzijden verder: 'Illusies hoef je je niet te maken.' Maar ja, de illusie is heerlijk, de werkelijkheid niet. En waar leef je eigenlijk voor als je geen illusies (meer) hebt? 'Op den duur worden illusies belangrijker dan de werkelijkheid.' (P. 88) En daarom gaat Ben naar Corrie in de waan, nee, in de wetenschap: 'Dan vertel ik mooie plaatjes.' (P. 222) Of getransformeerd naar de wereld van de hond: 'Een geursprookje dat heel spannend moet ruiken.' (P/.233) Geursprookjes vertellen waarin iemand - ook de verteller - zich even kan verliezen om wezenlijk zichzelf te zijn. Dat is ook Rob Dillings ideaal in *Gifsla*. Hij creëert een droomwereld, een imago, allereerst voor zichzelf, maar hij wil ook anderen erin betrekken. Een fragment uit zo'n geursprookje:

> Plotseling, met een beweging als van een vlinder die zich uit een cocon wringt, golfde haar achterwerk uit haar verbleekte spijkerbroek. Soepel boog ze naar voren en schoof de pijpen langs haar gebruinde dijen naar bene-

> den. Toen ging ze gehurkt zitten. Hij zag de blinkende straal tussen haar benen. Alsof er een lemmet van ruw glas vanuit de aarde haar lichaam in werd gestoken. (P. 11)

Even later wordt 'De Zetpil van de Dood' tussen haar billen geduwd. Het imago duurt nooit lang. 'Het is maar een kleine vlindertijd.' (*De perzik van onsterfelijkheid*, p.234) Het verval gaat door en de dood kan elk ogenblik toeslaan. Het moment van zijn sterven nadert, maar Ben Ruwiel constateert dat zijn haardos nog krachtig is als van een buitenman.

> Als je dat smoel zou afplakken zou je er nog heel wat van denken. Romeins keizerskapsel. Dat de rest zo snel kan verminderen. Onder het hooi broeit het. (p. 225)

Evenals onder Olga's pruik, in *Turks fruit*, waar de tumor voortwoekert. Maar als elke illusie is de pruik voor Olga van onschatbare waarde.

Het laatste hoofdstuk van *Turks fruit* heeft als titel 'Rosa Turbinata', wat geïnterpreteerd kan worden als: een fel bewogen leven. Ik ben namelijk van mening dat de roos bij Wolkers meestal symbool is voor het leven. De gebruikelijke symboliek van de liefde wil ik daarmee niet uitsluiten, maar de verbinding met het leven lijkt me bij dit motief meer op z'n plaats. Begrippen als ontluiken, ontplooiing, bloeien en verwelken spelen hierin uiteraard mee.

In *Wegens sterfgeval gesloten* draagt God een roos in zijn knoopsgat; hij laat het menselijk leven opnieuw beginnen met de aap, achter welk masker de per-soon van Jan Wolkers schuilgaat. Voor mij is de aap de hoofdpersoon in dat stuk. De titel *Een roos van vlees* betekent zoveel als: het leven is in hoge mate onderhevig aan bederf.

Het eerste hoofdstuk van *Terug naar Oegstgeest* heeft als titel 'Een houten roos'. Daarmee wordt gedoeld op de houten roos die gebeeldhouwd was in het ledikant van de ouders van de ik-figuur, dus de plaats waar zijn leven ontstond. De interpretatie hiervan ligt voor de hand: het ouderlijk milieu biedt geen ontplooiingskansen.

In *De doodshoofdvlinder* legt Dolf een roos bij zijn vader in de kist, zoals Erik in *Kort Amerikaans* een scarabee bij zijn broer in de kist deed. Behalve de roos ligt er naderhand ook nog een takje hulst in de kist van vader, het symbool van de onvergankelijkheid. De roos daarentegen is wel vergankelijk. Een in gereformeerde kringen gangbaar gebed eindigt met de bede 'dat wij niet aan dit verganklijk leven kleven.' Ik meen het bij Wolkers ook weleens gelezen te hebben. Daaraan moest ik denken toen ik de passage las in *De doodshoofdvlinder* over het verval dat na enkele dagen zichtbaar wordt aan het hoofd van de gestorven vader. In die beschrijving is deze zin opgenomen: 'De roos was niet verlept maar in elkaar gekleefd of hij gesmolten was.' (P. 215-216) Het vergankelijk leven kleeft, en de gelovigen lopen dus blijkbaar het gevaar daaraan vast te kleven met een soort zwaan-kleef-aan-effect.

De rozen die de poes Voske, in *De junival*, op haar laatste reis vergezellen, lijken aanvankelijk alleen symbool van de liefde te zijn, maar later blijkt ook hier een verband met het begrip leven te zijn.

> Op de kraakwitte botjes en de as lag een roos die op de grond moest zijn gevallen toen ik haar in de oven legde. Het was terecht dat ik bijzijn ruige verschijning aan Shakespeare had moeten denken. But flowers distilled

> though they with winter meet, Leese but their show, their substance still lives sweet. (p. 108-109)

Zoals bij veel hedendaagse schrijvers, is ook bij Jan Wolkers de tijd een belangrijk motief. Blijkens zijn werk heeft hij er moeite mee, dat alles vergankelijk is. Hij doet zijn best, het sterven als behorend bij de natuur te aanvaarden, maar beseft tevens dat met het sterven van één mens vele anderen definitief de vergetelheid ingaan.

> En ik dacht eraan dat met mijn moeder ook mijn broer weer gestorven was. Dat ze waarschijnlijk iedere dag al die beelden van vroeger weer opriep als ze zo ogenschijnlijk rustig zat te breien. Dat beeldschone jongetje met donkere krullen voor het eerst in de sneeuw, met hem in het park op het gazon onder de treurwilg vlak bij de zwaan in de vijver, toen ze hem voor het eerst voelde bewegen toen ze zwanger van hem was. Het was allemaal verdwenen, voor eeuwig en altijd uitgewist. (*Junival*, p. 70)

Ze heeft het imago meegenomen, de nacht in. Voor de persoon wie het aangaat is de grensoverschrijdende kracht van het imago uiteraard van grote waarde, maar voor degene die in eenzaamheid achterblijft, verdwijnt veel waardevols. Hij houdt alleen zijn herinnering bij zich. Zo bevat hoofdstuk 20 van De *junival* enkele tedere herinneringen aan 'Een jongen met zijn moeder.' Het eindigt met de woorden: 'Tot de tijd ook dat verslindt.' (P. 79)

Paul, in *De doodshoofdvlinder*, tracht de dood als natuurgebeuren te aanvaarden, waarbij de herfst als motief zeker functioneel is. 'Eén lichte nachtvorst en de hele verglaasde stengeltroep gaat neer, dacht hij.' (P. 209) En in *De junival* heet het: 'We gaan er gewoon allemaal aan.' (P. 40)

In het werk van Wolkers zit een voortdurende spanning tussen imago en nachtvorst, tussen de kracht van de geest en de macht van leven en dood.

Jan Wolkers staat algemeen bekend als een doorbraakfiguur, een schrijver die, samen met Jan Cremer, het seksuele taboe doorbroken heeft. Ik geloof niet zo erg in de schrijver als maatschappijhervormer. Ideeën van een enkeling vinden alleen ingang wanneer de gemeenschap eraan toe is. De constatering van Galileï dat de aarde om de zon draait, is lange tijd een ketterij gebleven; de experimenten van Mendel op het gebied van de erfelijkheidsleer bleken pas veel later bruikbaar. Veeleer geloof ik in de kunstenaar als 'barometer': intuïtief registreert hij wat zich in de samenleving aan het ontwikkelen is. In de jaren zestig was onze maatschappij toe aan een herziening van een aantal morele en ethische aspecten. Die zou ook zonder Wolkers en Cremer wel gestalte gekregen hebben. Wel acht ik het mogelijk, dat een boek als katalysator werkt. Maar zonder voedingsbodem gedijt niets.

In dit essay is o.a. het motief naar voren gekomen van de zoon die weet dat zijn vader iets van hem verwacht en die er niet in slaagt aan deze verwachting te voldoen. Dit motief treffen we, mutatis mutandis, ook aan bij Godfried Bomans en Harry Mulisch. Logisch gevolg is een verwijdering tussen de zoon en zijn vader. (Mulisch vervangt het woord vader zelfs wel door 'verwekker'.) De autoritaire, veeleisende vader is inmiddels onttroond. In de jaren zestig en zeventig las ik in opstellen van middelbare scholieren dikwijls schampere opmerkingen aan het adres van de ouders; tegenwoordig is zoiets een uitzondering. De houding is milder geworden. Achteraf bezien heb ik de indruk, dat eenzelfde ontwikkeling in het werk van Wolkers te bespeuren is. In de oudere boeken is de vader een huistiran, terwijl later met een zekere sympathie over hem geschreven wordt. De gedachte dat Jan Wolkers anders over zijn vader is gaan denken, is geheel buiten de orde. Nogmaals: je moet niet achter het toneelmasker gaan gluren. Jan Wolkers heeft kennelijk een

maatschappelijke ontwikkeling gesignaleerd of voorvoeld en daaraan gestalte gegeven in zijn werk. Dat geldt ook voor de bezinning op de moederfiguur, waarin hij bepaald niet alleen staat. (Bijvoorbeeld Jeroen Brouwers, Harry Mulisch, Oek de Jong, Kester Freriks, Benno Barnard.) De functie van de moeder is steeds die van vast oriëntatiepunt. Alle reden om aan te nemen dat herbezinning op de moeder in onze huidige samenleving gaande of aanstaande is, waaruit de moeder als vast oriëntatiepunt te voorschijn zal komen.

Angst voor de toekomst maakt menigeen onzeker. Kerk, politiek, wetenschap en techniek bieden voor de meesten niet voldoende houvast; integendeel, ze wekken eerder argwaan. Is het dan niet waarschijnlijk, dat de mens, op zoek naar een mogelijkheid om zich in te dekken tegen de kille dreiging, de nachtvorst, terecht komt bij het moeder-imago? De moeder vormt de verbinding met het verleden, is present in het heden, en is uit de aard van haar moederschap gericht op de toekomst. Een imago dat je doet standhouden in de tijd.

Eindnoten:

1. Hans Werkman 'Jan Wolkers: De doodshoofdvlinder of Het verraderlijk doublé van de menselijke liefde', o.a. opgenomen in *Over Jan Wolkers II*.

Hugo Bousset
Schimmenspel tegen de verschrikking van de dood

Wat is het thema van het oeuvre van Jan Wolkers: liefde of dood? Die vraag hoor ik nogal eens stellen, maar ik denk dat hij onoplosbaar is, omdat hij een fout dilemma bevat. Voor Jan Wolkers is schrijven een bezweringshandeling, het vangen in woorden van de strijd tussen Eros en Thanatos, van het opslijtende leven dat de liefde kapot maakt. Het schrijven is het even vasthouden van al die heerlijke, grootse momenten van liefde, maar zelfs in die momenten knaagt de made van de dood, die altijd overwint. Seks en sterven hangen nauw samen. Het orgasme is ‘la petite mort’. Dat kan geïllustreerd worden met talrijke citaten uit Wolkers' werk.

Kort Amerikaans (1962): ‘In iedere zaadcel zit een klein skelet dat je bij een vrouw naar binnen propt. Dat groeit, en als het geboren wordt is de moeder nog blij ook. Ze hebben niet door dat ze met een doodgeboren kind zitten.’

De hond met de blauwe tong (1964): ‘Het is hetzelfde. Of je alleen de inhoud van je kloten in een donker gat spuit of je dondert met je hele hebben en houen de aarde in.’

De walgvogel (1974): ‘Later had hij erover tegen mij gezegd, de schoot der aarde of de schoot der vrouwen, het is allemaal hetzelfde. Het enige verschil is dat je in het ene helemaal gaat en in het andere maar zo'n stukkie.’

De junival (1982): ‘En ik dacht hoe belachelijk het was van Freud om te veronderstellen dat je met je moeder naar bed wil. Je pik is maar zo'n stukkie. Je wil en moet met je hele lichaam erin terug.’

Dit stuk heeft de bedoeling in te zoemen op de liefde/doodthematiek in twee recente romans van Wolkers: *De doodshoofdvlinder* (1979) en *De junival* (1982), waarin respectievelijk de dood van de vader en de moeder aan de orde zijn. Wolkers' vader leidde met streng-autoritaire hand een gereformeerd gezin van in totaal tien kinderen. Hij was een soort God-de-Vader, de ‘vervloekt alziende zedenmeester’. De verplichte bijbellectuur resulteerde bij de auteur in een beeldenchaos van moord, schuld, boete, offer. Wolkers' moeder daarentegen vormt in *De junival* een ‘heilige drieëenheid’ met de kat Voske en de ik-figuur. Maar ook zij wordt door de dood weggemaaid.

Ik zal de camera eerst richten op *De doodshoofdvlinder* met de bedoeling het thema naar voren te halen uit de barokke, lugubere, morbide motieven. De roman speelt zich af van maandag tot vrijdag. De vijftigjarige Paul, leraar Engels, verneemt bij het begin van zijn herfstvakantie dat zijn vader stervende is. Op maandag sterft hij, op vrijdag wordt hij begraven. Vrijdag is niet toevallig de slotdag van het boek: de ambiguïteit van die dag is héél typerend voor Wolkers. Vrijdag is de dag van de boete, het vleesderven, de dood (van Christus), maar vroeger was vrijdag de dag van Venus (cfr. vendredi), van de liefde en de erotiek. Het is in dat hoofdstuk dat de genadeloze strijd tussen de schaduw van zijn dode vader en de mogelijke liefde tot Carla beslecht wordt, in het voordeel van de dood natuurlijk, zoals dat past in een Allerheiligen- en Allerzielenweek. In een week die beheerst wordt door de doodshoofdvlinder. De Latijnse benaming daarvan is *Acherontia atropos*. Acherontia is de rivier uit de onderwereld van de Grieken. Atropos is de onafwendbare, degene die de levensdraad doorknipt. Het is één der drie Schikgodinnen. De doodshoofdvlinder zit ook in de natuur van eind oktober: kleuren van verval, geuren van de dood.

Het is bekend dat Wolkers in zijn eerste hoofdstuk reeds alle motieven aanbrengt. Hij zegt daarover: ‘Het begin van een boek is uiterst belangrijk. Alle thema's van het boek moeten in het begin samengebald worden. Je spuwt in de eerste pagina's

bloed en gedurende de volgende tweehonderd pagina's ben je bezig met het opruimen van de bloedvlekken'. Ook in *De doodshoofdvlinder* maken we dergelijke explosie mee. Meteen in het eerste (maandag) hoofdstuk hebben we de oktobersfeer te pakken: een laatste stuiptrekking van de natuur, de zaadvorming, net voor de dood. In zijn 'tent der zelfbevlekking' kan Paul alleen nog maar van vrouwen dromen en zaad verliezen, dat geen vrucht zal dragen. Als Paul buiten loopt, zit hij in de mist, tussen de halfvergane hopstengels; met zijn schop steekt hij dwars in een kluwen kikkers, die zich ondergronds klaarmaakten voor hun winterslaap. Hij denkt daarbij aan zijn dochter Laura, die onder de littekens zit van het spuiten. En dan is er de telefoon van zijn zus dat vader aan het sterven is. Op weg naar zijn vader heeft Paul een auto-ongeval: het gezicht van het meisje dat de tegenligger bestuurt, is stuk. Toch weet ze nog te zeggen: 'Mijn vriendin heeft zich in haar kut gesneden. Het bloed staat in haar schoenen'. Paul belooft haar in het ziekenhuis te komen opzoeken. Als hij thuis arriveert, is vader al dood. De man maakt een gulp herinneringen in hem los. Zijn vader was 'een substituut voor de ogen van God, die vervloekt alziende zedenmeester'. Hij viste graag en kweekte maden in rottend vlees achter de schuur. Paul riekt opnieuw de geur van stinkend bederf, ziet opnieuw de glanzende metalliekgroene aasvliegen. Anderzijds ontmoet hij in zijn ijskoude, dode vader zijn eigen dood. Hij staat op een onzalig plekje met aan alle kanten de afgrond om hem heen. De dood van de vader doet Paul ook terugdenken aan de dood van zijn broer en zus, die reeds in de familiekelder liggen. De beenderen van beide kinderen zullen worden geruimd om plaats te maken voor vader en later ook moeder. De 'pornograaf van de dood' is aan het woord als hij over het afleggen van de vader schrijft: 'Ze binden je lul af en stoppen je reet vol vette watten, anders loopt de rommel eruit'. Steeds wordt er achter je iemand in de duisternis van de dood gesleept. Tot het jouw beurt is. Als de doodshoofdvlinder je komt halen. Paul eindigt deze maandag doodmoe. Na zo'n eerste hoofdstuk is de nieuwsgierigheid van de lezer voorgoed gewekt. De volgende vier hoofdstukken lees je dan in één ruk uit. De lezer komt in contact met de haat en wraakzucht van Paul tegen zijn vader, die al deed wat hij kon om de dood, de angst, het zondebesef reeds in het leven zelf te installeren, terwijl Paul juist ieder ogenblik de dood wil overwinnen. Nu slaagt Paul daar aanmerkelijk minder goed in dan de personages uit Wolkers' vorige romans. In *Turks fruit* (1969) was de liefde tussen de ik-figuur en Olga zo héérlijk, dat de lezer er zich in zekere zin kon mee verzoenen dat de dood uiteindelijk al dat moois vernietigde. Onze geluksmomenten zijn juist zo hevig mooi, omdat we weten dat ze niet kunnen duren. Tien jaar later is er in de romans van de ouder wordende Wolkers (^{o} 1925 te Oegstgeest) nog maar weinig geluk te rapen. Overal zit de dood (de mot) in. Er is alleen de zekerheid van een altijd aanwezige dood. Het leven is als zwemmen onder een ijslaag: als je naar het licht zwemt, bots je met het hoofd tegen de onderkant van het ijs. Alleen langs de donkere plekken kun je eruit, want daar is een wak. Maar Paul ziet niet veel wakken. In Laura's kliniek wordt hij opnieuw gedompeld in een sfeer van verval. Met de eigenzinnige Laura, van wie het gezicht onder een masker verborgen zit, kan het ook nooit goed komen. Ze is half lesbisch en haar auto-ongeval volgde op een ruzie, waarbij haar vriendin zich inderdaad in het geslacht sneed. Ook bij een hoer komt Paul niet eens tot een copulatie. Alle liefde is tot mislukken gedoemd: masturbatie, een lesbienne, een hoer.

'Life 's but a walking shadow. It is a tale told by an idiot'. *De doodshoofdvlinder* is niet alleen het boek van het rijk van de *Acherontia atropos*, maar ook van de *Atropa belladonna*, de

wolfskers. De bes is zeer giftig, symboliseert de stilte des doods, is 'the deadly nightshade', wordt medisch gebruikt om de pupillen te vergroten, dan zie je beter het grijnzende masker van de dood. The rest is silence.

Vertegenwoordigt de vader de dood reeds tijdens het leven, wat hem de haat van de ik-figuur kost, dan behoren de moeder en de kat samen met de ik-figuur tot de 'heilige drieëenheid' van de liefde, die echter ook uiteengeslagen wordt door de Grote Zeis. Dat kunnen we lezen in Wolkers' laatste roman De *junival*. De kat, Voske, en de moeder worden met elkaar vereenzelvigd. 'Mijn moeder was een poes'. Steeds zat ze als een diep tevreden kat in de kamer, 'in zichzelf verzonken te breien of te lezen zonder dat je als kind het gevoel had dat je aan je lot overgelaten werd'. Op een keer heeft de ik-figuur de gebakken vis, bestemd voor de poes, meegenomen voor zijn zieke moeder, in plaats van de paling. Als hij binnensluipt om ze ongemerkt om te ruilen, ziet hij dat ze er heerlijk zit van 'te smikkelen, schuldig en genotvol, als een kat die op de keukentafel is gesprongen'. En als de mezen met kattehaar gaan vliegen, moet hij steeds terugdenken aan 'de pimpelmees vroeger in de tuin die er met een dotje haar van mijn moeder vandoor ging toen ze zich op het stoepje in de voorjaarszon stond te kammen'. Omgekeerd gaat de kat op het strand zitten 'met een lichte wrevel, precies zoals mijn moeder vroeger het strandleven onderging'. Moeder is een groot, geruststellend dier, een veilig nest: 'Ze was er ineens, over je heen gebogen, en herstelde met een paar vriendelijke woorden en een enkele rustige handbeweging de harmonie'. Maar ook in deze warme-schoot-vol-leven huist de dood. Zij was een vrouw die van het volle leven had willen genieten, maar die 'met moordende hamerslagen vastgenageld was aan de wrede werkelijkheid'. Die werkelijkheid wordt beheerst door haar man, de 'patriarch'. De dood van de vader is voor de ik-figuur een bevrijding - zijn dood is als het ware de dood van de dood - maar de dood van zijn moeder ervaart hij als een 'dolkstoot in de rug, een slag onder de gordel'. Hij komt nu in drijfzand terecht en heeft niemand meer om zich te troosten als hij nat bezweet wakker schiet uit angstdromen. Hij is moederziel alleen: 'Je kan nog zoveel vrouwen om je heen verzamelen die je moederlijk vertroetelen, het helpt niet. Voor die fundamentele eenzaamheid is geen kruid gewassen'.

Het motief van de junival begeleidt de thematiek van de dood. De kleine, steenrode peertjes van de junival ruimt hij als kind eerst op om met stukken mos op de schone grijze aarde te kunnen schrijven: LEVE MOEDER. Maar de kat maakt er rommel van voor moeder het heeft gelezen. Bij een fles Poire William associeert hij het groeien van de peer in de fles met een voortijdige dood: 'Als het peertje nog heel klein is doen ze de fles er voorzichtig omheen, en ik dacht meteen dat moet dan wel na de junival zijn anders zit je met zo'n verschrompeld dingetje in dat vruchtwater van vijfenveertig procent'. Het motief van de peer, symbool van de vroege dood (de junival), duikt nog even op in het schilderij van Manet (*Der Birnenschäler*) en in de Sawankhalok-pot, waarin hij de asse van zijn geliefde poes zal bergen en die de vorm heeft 'van de schedel van een chinees filosoof met een peer-hoog voorhoofd'.

De dood van de moeder wordt in alle tijden en wijzen beschreven: de dag ervoor, de dag erna, de begrafenis, de doodskramp zelf. Afwisselend daarmee treedt de dood van de poes op de voorgrond, ineen metronomische tik-tak-beweging van dood naar dood. De poes is zijn grote, lieve gezel geweest. Steeds lag ze, warm opgerold, zalig te spinnen naast de wagen van zijn ratelende tikmachine. Zij vervolmaakte zijn geluk als hij neukte meteen lieve, hoogzwangere vriendin. Man, vrouw, kat vormen dan een heilige drieëenheid. Als hij haar zware borsten streelt tot de melk eruit druppelt, komt de kat met haar schurend tongetje meelikken en houdt niet op voor het meisje schokkend klaarkomt. De heilige drieëenheid wordt

hersteld maar dit keer tussen zoon-moeder-kat. De ik-figuur stopt de foto's van zijn dode Voske in de la bij de foto's van zijn dode moeder en zichzelf, die nog moet sterven. Reeds had hij vastgesteld dat zijn vlezige kop zienderogen op die van zijn moeder ging lijken, nu, terwijl hij het geliefde tonijneblikje van Voske zelf opeet, heeft hij het gevoel dat hij ‘daar met een dikke katerkop katachtig die blanke stukjes vis in aromatische gelei aan het wegeten was’. Meteen de laatste zinnen van *De junival*.

Het schimmenspel tegen de verschrikking van de dood wordt door Wolkers met een ware elefantiasis van de verbeelding opgevoerd. Die verbeelding heeft helemaal niet de functie de werkelijkheid van leven en dood te verfraaien of te verbloemen, maar die vergroot en feller gekleurd weer te geven, om haar te bezweren.

Wolkers is een bezeten schrijver, een uiterst maniakaal, ietwat teruggetrokken, zeer regelmatig werkend kunstenaar. Vol passie voor het leven, vol haat voor de dood, schrijft hij van ieder boek vaak meer dan zeven versies. Hij begint er niet aan voor hij een volkomen duidelijk overzicht heeft van het hele werk. Tegen Jan Brokken verklaarde hij daarover: ‘Voordat ik aan een boek begin staat de bouw mij helder voor ogen. Ik ken het verhaal tot in de allerkleinste details. Zodoende ontstaan er tijdens het schrijven vele verbanden tussen ogenschijnlijk losse details. Tsjechov heeft eens gezegd dat als er aan het einde van het toneelstuk een schot valt, er aan het begin van het toneelstuk een geweer te zien moet zijn’. Daar slaagt Wolkers voortreffelijk in: vanuit het eerste hoofdstuk - zo heb ik aangetoond voor *De doodshoofdvlinder* - worden alle motieven langs lijnen van geleidelijkheid ontwikkeld. Jan Wolkers schrijft alle dagen aan een boek; het is een vorm van bezetenheid van de dood, het boek in wording laat hem geen moment los. Maar hij wil het hoofd koel houden, de lava laten stollen. Geen mooie zinnen produceren, maar ware zinnen. Met harde realiteitszin wordt ook de dood in geuren en kleuren beschreven, bij de lurven gevat en zo goed en zo kwaad als dat gaat, bezworen. Wolkers werd ooit de pornograaf van de dood genoemd en ik kan hierbij alleen maar instemmend knikken en inwendig applaudisseren. De man die zo graag, zo goed en zo veel de liefde heeft bezongen, bevleit eigenlijk de dood, die hij haat.

Rosita Steenbeek

De doodshoofdvlinder gedetermineerd
Jan Wolkers' versie van de vegetatiemythe

Bij eerste vluchtige lezing is *De doodshoofdvlinder* het verhaal over een zoon die zwaar geschokt door de dood van zijn vader zich rekenschap geeft van zijn haat-liefde. Hij vindt bij een onverwacht opduikende jonge vrouw moeizaam (uitzicht op) troost.

Op twee verschillende manieren werd ik gewaarschuwd dat er wel eens meer aan de hand zou kunnen zijn.

Ten eerste door de poetica van Wolkers. Bij geen schrijver, zo gelooft hij, doet zich zo sterk als bij hem het verschijnsel voor dat er onder de werkelijkheid een mythe verborgen zit ‘Er wordt gewoon een verhaal verteld maar er zijn allemaal onderlagen.[1]’ Hij ergert zich dan ook vaak aan de critici omdat ze het leespubliek meestal maar in één leesniveau inwijden.[2] Ten tweede werd ik gewaarschuwd door informatie die direct verbonden is aan *De doodshoofdvlinder*, namelijk de motto's. Bij de zoektocht naar deze diepere lagen bleken de citaten en talloze allusies naar mythologische zaken die eerst willekeurig eruditievertoon leken, ineens samenhangend en zinvol te zijn. Ik zal de tekstelementen beschrijven die ik als verwijzingen herkende naar bepaalde referentteksten; de Uranusmythe en de verschillende versies van de Vegetatiemythe zoals beschreven in *The Golden Bough* van Frazer. Ik wijs op de relaties die ik erdoor kon leggen en hoe die relaties voor mij de interpretatie beïnvloedden. (Mijn leeswijze is afwijkend van de ‘normale’. Ik heb me geconcentreerd op verwijzingen naar bepaalde referentteksten en bovendien heb ik studie gemaakt van de refenrentteksten.)

De Uranusmythe

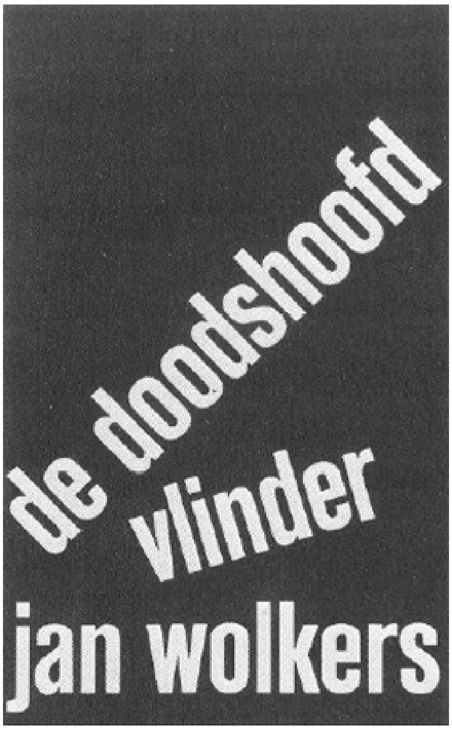
Carla wordt drie keer met een Furie vergeleken (p. 78, 154, 240). Verder wordt ze nog vijf maal als ‘razend’ gekwalificeerd (p. 104, 105, 125, 151, 152). En ‘razend’ levert in het Latijn ‘furia’ op. Furiën of Erinyen waren wraakgodinnen in het oude Hellas die bij o.a. moord op verwanten uit de onderwereld opstegen en de misdadiger achtervolgden. (Had de misdadiger zich van schuld gezuiverd dan werden ze Eumeniden.)[3]

De Furiën zijn de dochters van de nacht. Carla draagt een zwarte onyx. Deze lijkt sprekend op de vruchten van de wolfskers (p. 108) *atropa bella donna*, the deadly nightshade die ‘silence’ symboliseert. De vergetelheid, de stilte des doods. Ze draagt een violette nachtpon, de kleur van de bloemetjes van de wolfskers.

De Furiën werden geboren uit de bloeddruppels van Uranus. Uranus vormde als personificatie van het bevruchtende uitspansel, de hemel, met Gaea het oudste godenpaar. Hij werd ontmand en onttroond door zijn zoon Cronos.[4] (De Furiën werden dus geboren uit de bloeddruppels die opspatten bij de castratie.)

Ongeveer op het moment dat de vader overlijdt botst Carla met haar auto tegen Paul op. Want als Paul vlak na het ongeluk naar huis belt, vertelt zijn broer Karel hem dat hij zich niet hoeft te haasten omdat hun vader net overleden is (p. 33). Ook het doodshoofdvlindermotief verbindt de vader met Carla. De vader wordt expliciet met een doodshoofdvlinder vergeleken maar ook Carla heeft er veel van weg met haar maskertje van gips ‘dat met een paar vleugeltjes boven haar wenkbrauwen tot

halverwege haar voorhoofd liep' en de donkerpaarse bloeduitstortingen om haar ogen.



Uitgeverij: De Bezige Bij.

In het licht van de Uranusmythe kunnen we *het witte mesje* dat Paul op achttienjarige leeftijd - dus als hij man wordt - van zijn vader meesteelt een diepere betekenis geven. Het kan gezien worden als fallisch symbool, symbool voor castratie. In de dromen van Paul is deze castratie ondubbelzinnig aan de orde. Hij droomt dat hij in de keuken Jenny iets klefs in een pan hoort kledderen en die op het gas zetten. 'Met schrik besefte hij dat hij dat geluid kende. Hij durfde de slaapkamer niet meer in. Hij wist dat zijn vader daar lag, ontbloot, met afgesneden geslacht. Hij zag een geplooide lendendoek waar bloed in trok dat zich met vurige bloembladen in het weefsel uitbreidde (p. 12). In een andere droom legt Paul het lijk van zijn vader op de zuurkool. Een man in slagersjas reikt hem een uitbeenmes aan. Het is weliswaar Jenny die de daad verricht maar dit kan het werk zijn van de droomcensuur. Paul laat haar doen wat hij zelf had willen doen. (Het willen castreren van de vader komt vaak voort uit eigen castratieangst. Castratieangst kan het gevolg zijn van de angst dat de vader de incestueuze neigingen van de zoon wil straffen. Paul houdt zich in ten opzichte van zijn zusje vanwege 'de ogen van zijn vader die overal door het hout heen leken te branden'.)

De vader neemt dus de gedaante aan van Uranus, de grote oervader, en Paul van Cronus. (Vgl. in dit verband wat op blz. 122 opgemerkt wordt over Pauls vermogen exact de tijd te schatten.) Carla's ingedrukte neus kan ook als castratiesymbool worden opgevat. Dit verbindt haar dan nogmaals met de vader.

De Furiën zijn ook de wreeksters van moord op verwanten. Het witte mesje kan behalve als castratiesymbool ook worden opgevat als symbool voor moord. Paul heeft zijn vader doodgewenst en dat valt voor hem samen met moord. Dat Paul het zo interpreteert blijkt uit de ernstige schuldgevoelens waar hij door geteisterd wordt. (Hij vergelijkt zichzelf met Judas.)

Ook de Hamletcitaten wijzen in die richting. Freud verklaart Hamlets aarzelingen om zijn vader te wreken uit het feit dat hij zelf zijn vader had willen vermoorden.[5.]

Door met haar auto tegen hem op te botsen 'wreekt' Carla (de furie) de vader. Ze is er weliswaar erger aan toe dan Paul, maar vanaf dat moment heeft hij wel

telkens een vreemde pijn in zijn nek. ‘Misschien is er toch iets ontwricht.’ Bovendien kan hij hierdoor zijn vader niet meer in leven zien.

(Misschien is Carla ook Atropos, de onafwendbare, één van de

drie schikgodinnen, degene die de levensdraad doorknipt. Onafwendbaar kwam ze met haar auto op hem af. Op de foto vindt Paul haar lijken op een noodlotsgodin (p. 169). Op haar bontjas staat het merk SALOME. Salome eiste het hoofd van Johannes de doper.) Paul wil zich graag van schuld bevrijden. Misschien kan dat door deze ‘straf’, die werkt als een soort boetedoening, net als het niet eten en niet vrijen.

Uit de bloedspatten van Uranus ontstonden de Furiën maar uit het schuim rond de in zee gevallen genitaliën werd Aphrodite geboren. Ook die gedaante neemt Carla aan want op de foto lijkt haar afgestroopte lichte spijkerbroek rimpelend schuim waaruit ze oprijst (p. 171).

De Vegetatiemythe in haar verschillende versies

Paul moet denken aan een rijmpje dat hij bij Frazer in *The Golden Bough* gelezen heeft (p. 68). Het gedicht ‘The Waste Land’ waaruit een van de motto's van *De doodshoofdvlinder* stamt, is zoals Eliot in een noot meedeelt o.a. geïnspireerd op *The Golden Bough*.

In dit beroemde antropologische werk wordt de evolutie beschreven die het menselijk denken heeft doorgemaakt vanaf een primitief magisch geloof over een religieuze beschouwing tot een wetenschappelijk inzicht.

Frazer toont aan de hand van concrete voorbeelden aan hoe vele religies in wezen teruggaan op vruchtbaarheidsriten die in vegetatiemythen metafysisch gestalte kregen.

De grote veranderingen in de natuur hebben op de mensen door de tijden heen diepe indruk gemaakt. Op een bepaald moment dacht men dat deze voor een groot deel in hun eigen handen lagen. Dat men invloed kon uitoefenen, de loop der seizoenen kon versnellen of vertragen door magische praktijken. Men voerde ceremonies op en sprak toverformules uit om het te laten regenen, de zon te laten schijnen, het vee te doen baren en de gewassen te laten groeien. Op een bepaald moment dacht men dat de veranderingen van zomer en winter, herfst en lente niet gevolgen waren van hun eigen magische riten, maar dat het groeien en aftakelen van de natuur, de geboorte en dood van levende wezens gevolgen waren van de groeiende en verminderende kracht van goden en godinnen. De magische theorie van de seizoenen werd aangevuld door een religieuze. Want hoewel men de jaarlijkse natuurcyclus nu vooral toeschreef aan overeenkomstige veranderingen in hun goden, dachten de mensen nog steeds dat ze door bepaalde magische riten op te voeren, de god, die het levensbeginsel was konden helpen in zijn strijd tegen de dood. Zij dachten dat zij zijn verminderende kracht konden aansterken en hem zelfs tot leven wekken. De ceremonies die hiertoe dienden waren in wezen dramatische voorstellingen van de natuurlijke processen die ze wilden vergemakkelijken. Dit noemt Frazer Imitatieve magie.

De verhalen over de Egyptische god Osiris, de Frygische Attis en de Griekse Adonis, de zogenaamde ‘stervende en herrijzende goden’, interpreteert Frazer als antropomorfe uitbeeldingen van de jaarlijkse natuurcyclus. Deze goden sterven en verrijzen na een tijdlang bij de moedergodin in de onderwereld te hebben doorgebracht. De god staat voor, is de - bezielde gedachte - groeikracht van het gewas (vaak in het bijzonder van het koren), die sterft in de herfst of op het ogenblik van de oogst. (Het maaien, dorsen en malen van het koren wordt vaak voorgesteld als het wrede vellen van de vegetatiegod) De volksverbeelding zag het onderaards

leven van het nieuwgezaaide gewas, als het verblijf van de oude/nieuwe god bij 'Moeder Aarde'. Het ontkiemen van het gezaaide is dan gelijk te stellen met een nieuwe geboorte, en de verrijzenis van de god. De ingewijden in de mysteriecultussen zouden door de dood en wedergeboorte van hun voorbeeld deel kunnen hebben aan zijn eeuwig leven.

Typerend is dat deze vegetatiegoden telkens verbonden zijn met een godin die nu eens als hun moeder dan weer als hun geliefde wordt voorgesteld. Zo wordt Osiris verbonden met Isis, Adonis met Aphrodite en Attis met Cybele. Dit is te verklaren uit het primitieve cyclische denken: zoals de zoon de reïncarnatie is van de vader, zo is de dochter het van de moeder. De vrouwelijke pendant in deze godenparen moet gelijkgesteld worden met de Grote Moeder, die in het nabije oosten onder ontelbare namen vereerd is. Asjtarte bij de Semieten, Anat en Asjera bij de Kanaänieten en Feniciërs, Atargatis bij de Syriërs, Ma in Frygië. Zij had oorspronkelijk een dubbel karakter: Als moeder- en aardgodin is zij zowel levengeefster als levensvernietigster, godin van het vruchtbare leven en van de dood.[6.]

De vegetatiesymboliek is vaak psychoanalytisch benaderd. De archetypische figuren worden in het Engels *The Sacred King* en *The Great Goddess* genoemd. Omdat *The Sacred King* de personificatie van de vruchtbaarheid was, moest hij tijdens de oogstfeesten al dan niet symbolisch sterven. Dit sterven werd als een hellevaart voorgesteld, die door een verrijzenis gevolgd werd. Soms kon de regeneratie van de oude koning slechts plaatsvinden nadat zijn plaatsvervanger een queeste had volvoerd.

The Great Goddess, de Moedergodin, was in de matriarchale maatschappij waarin zij geacht werd te leven, veel machtiger dan haar gemaal. Soms werd zij zelfs als een hermafrodiet wezen voorgesteld. Zij fungeerde als moeder, zuster en aflegster van de koning. Verbonden was zij met de aarde, maan en onderwereld. Zij beheerste geboorte, vruchtbaarheid, liefde en dood.

Een derde archetype is dat van de *hellevaart*. Het wordt vaak als een bijslaap of als een terugkeer naar de moederschoot geïnterpreteerd. Beschouwd als een terugkeer naar de moederlijke invloeden die de psychische persoonlijkheid hebben gevormd kan deze hellevaart tot een bijna psychoanalytische bewustwording voeren en een geestelijke wedergeboorte mogelijk maken.[7.]

De Frygische versie van de vegetatiemythe'

In vele opzichten doet Carla aan Cybele denken, de Frygische naam voor de grote moedergodin. Ze was de beschermster van de aarde, de vruchtbaarheid en de bergen. Ze was ook de meesteres van de dieren. Leeuwen en panters behoorden tot haar attributen. Carla's dierlijkheid springt zeer in het oog. Paul ziet haar 'wild om zich heen slaan en sissend krabben als een roofdier dat in het nauw zit' (p. 78) Haar ademhaling is kort en stotend 'als van een kat die het warm heeft' (p. 102) Haar buurvrouw in het ziekenhuis zegt het ook: 'Het was net een wilde kat.' (p. 10m) Ze heeft 'een dierendorst' en de aardbeien 'verslindt ze' (p. 105) 'Laat me in godsnaam met rust, siste Carla.' (p. 104) Als Paul rondsnuffelt in haar kamer ziet hij een boek van Zola liggen met de titel *Het dierlijke in de mens* (p. 116) De caissière in de supermarkt vindt Paul op Carla lijken maar 'als haar verbleekte en getemde tweelingzuster.' (p. 167) Onyx, het sieraad waar ze naar vraagt, is het griekse woord voor klauw. En ten slotte lijkt het mij niet toevallig dat haar sigaretten van het merk Tigra zijn.

Het symbool van Cybele was een kleine zwarte steen. Ook de onyx die Carla draagt is een kleine zwarte steen.

Haar eredienst had een extatisch karakter die de deelnemers soms tot zelfcastratie brachten. Denk aan de vriendin van Carla, die zichzelf in haar kut sneed.

De priesters van Cybele waren eunuchen, naar het voorbeeld van hun mythische voorganger Attis, een jonge herder die in de ban van de godin kwam en zichzelf, na door haar met waanzin geslagen te zijn, onder een pijnboom ontmande. Viooltjes ontsproten aan zijn bloed. Carla draagt een violette nachtpon. De moeder van Attis zou zwanger van hem geworden zijn door een amandel in haar boezem te stoppen. (Misschien is de amandellucht in de eerste droom (p. 7) al een subtiele verwijzing.) Na zijn dood zou Attis in een pijnboom veranderd zijn. In feite was hij een boom- en korengod wiens dood en herrijzenis het sterven en weer tot leven komen van de natuur symboliseerde. Een van zijn bijnamen was 'de zeer vruchtbare'. Hij werd toegesproken met 'de geoogste groen of gele korenaar'. Zijn seksuele onthouding en castratie waren een garantie voor vruchtbaarheid. In de eredienst van Cybele castreerden de priesters zich om Attis tot leven te wekken en de algehele opstanding van de natuur te versnellen.

Tijdens de rouwperiode om de dood van de god vastten de ingewijden. Na de vasten- en klaagtijd werden zij door een doopsel met het bloed van een gedode stier van smet bevrijd en tot het evenbeeld van Attis gemaakt. De hogepriester van Cybele droeg vaak de naam Attis.

De vader kunnen we zien als deze gecastreerde en gestorven god. Paul ziet zijn vader voor zich met 'zijn fiets afgeladen met zakken tarwe die hij voor het beddegoed gevuld had' (p. 201).

In de rouwperiode om de vader kan Paul geen hap door zijn keel krijgen.

De grofden kunnen we zien als symbool voor de vader. Het willen omhakken als voorafschaduwing van zijn sterven. Er komen *rookkleurige* slierten hars uit de bast van de boom (p. 13). Dit roept het beeld op van de kettingrokende vader. De grofden en de pijnboom vertonen duidelijke trekken van overeenkomst, de grofden neemt de plaats van Attis' pijnboom in, omdat hier in Nederland nu eenmaal geen pijnbomen groeien. Cybele werd de Grote Godenmoeder van de Ida genoemd. Ze was de beschermster van de bergen en daar werd ze ook vereerd. Het is misschien niet toevallig dat Paul een trap op moet naar Carla's kamer. In het trappehuis ruikt het naar gebakken schol (p. 66). De vis, als symbool van leven, is gewijd aan de moedergodin.[9.] In haar kamer vindt Paul de kleine zwarte steen, de onyx, waar Carla om gevraagd had.

Carla's kamer is het heiligdom van Cybele, het heiligdom van de moedergodin, moeder aarde zelf.

Aan het hoofdeinde van haar bed ligt het boek *De goede aarde* van Pearl Buck. Bovendien een leeg pakje Tigra sigaretten dat ons nogmaals herinnert aan de roofdieren die met Cybele verbonden zijn. Haar sloop ruikt naar koekjes en fruit. Op de Intensive Deo Roller leest Paul ‘Milde pure frisheid als van de ontwakende natuur’. Een OB tampon doet hem denken aan de cocon van de zijderups. (De cocon waaruit het nieuwe leven geboren wordt.)

De christelijke versie van de vegetatiemythe

Over de vader wordt gesproken in bewoordingen die over het algemeen gebruikt worden voor God en Jezus.

Als Paul de deur open ziet staan van zijn ouderlijk huis denkt hij bij zichzelf: ‘het huis mijns vaders heeft vele woningen’ (Joh. 14:2) (p. 41).

In zijn incestueuze neigingen t.o.v. zijn zusje wordt hij geremd, niet uit angst voor Jenny's reactie maar door ‘de ogen van zijn vader die overal door de houten wanden van die zolder leken te branden. Een substituut voor de ogen van God, die vervloekte alziende zedenmeester’ (p. 37).

Wanneer Paul er aan denkt hoe ze met zijn vader gezeuld moesten hebben om hem in de kist te krijgen vraagt hij zich af: ‘Had iemand zijn hand onder dat ijskoude hoofd gehouden of hadden ze het zomaar naar beneden laten bungelen als bij een kruisafname’ (p. 149). Wanneer hij ziet dat de zwarte katoenen doeken waren meegenomen door de begrafenisonderneming, denkt hij: ‘misschien hadden ze er wel om gedobbeld’ (p. 223).

Als Paul voor het laatst naar zijn vader kijkt, gaat door hem heen: ‘het voorhangsel van de tempel scheurt en ergens moet een Romeins legeraanvoerder zeggen: ‘Waarlijk, deze was Gods zoon’ (Matth. 27:54) (p. 216).

Paul droomt dat Jenny zijn vader castreert: ‘Hij zag een geplooide lendendoek waar bloed introk dat zich met vurige bloembladen in het weefsel uitbreidde. Toen zag hij door het bloed heen de afdruk van het gezicht van zijn vader met een gehavende huid alsof hij met doornetakken was gegeseld’ (p. 120).

Aan de ene kant is zijn vader de oudtestamentische wraakzuchtige vernietigende God de vader, aan de andere kant de kwetsbare liefderijke goddelijke zoon Jezus.

Ook de schuldgevoelens van Paul t.o.v. zijn vader worden in een bijbelse vorm gegoten: De Schipholtunnel die hij binnenrijdt vergelijkt hij met een walvis (p. 30).

Dit herinnert aan Jona die niet luisterde naar Gods bevel en voor straf werd opgeslokt door een walvis.

Paul kust zijn vader op zijn voorhoofd om zijn moeder te laten zien hoeveel hij van hem hield. Tegelijkertijd voelt hij een pijn in zijn nek schieten alsof hij een klap kreeg. Telkens zal die pijn terugkomen.

Hij heeft het gevoel dat hij na die kus op het voorhoofd van zijn vader van alles in het huis vies geworden is. 'Judas verraadt gij mij met een kus' (Lucas 22:48) (p. 54) denkt hij bij zichzelf. Later poetst Paul niet alleen zijn tanden maar ook zijn lippen met een tandenborstel en hij houdt telkens zijn mond onder de kraan. Hij houdt gedachteloos een brandende lucifer voor zijn lippen. Om de kou van zijn vaders voorhoofd te verjagen of om ze schoon te branden van verraad. Als hij door de tuin wandelt breekt hij een Judasoor af en bewaart het in een kopje. Je kunt je afvragen of het afbreken van het Judasoor door Paul alleen bedoeld is als herinnering aan Judas of als straf, verwijzend naar het oor van Malchus, de knecht van Judas, dat Petrus afhakte. Hier straft Paul zichzelf dus. Komt de pijn in zijn nek misschien ook door het touw waarmee Judas zich verhing? Een van de stoutmoedigste hypothesen van Frazer is dat het centrale thema van het christendom, de dood en de verrijzenis van de zoon van God, de mythe van de stervende en verrijzende God weer opneemt.

Jan Wolkers. Foto: Steye Raviez.

Net als de andere vegetatiegoden sterft Jezus, daalt hij af in de aarde, waarna hij weer verrijst. Zoals het in de geloofsbelijdenis staat die Paul meemompelt bij het graf: 'nedergedaald ter helle', 'wederom opgestaan van de doden' (p. 233).

Ook voor de kern van het christelijk ritueel, het heilig avondmaal, haalt Frazer analogieën uit velerlei godsdiensten aan. Terwijl Paul op een stuk brood kauwt moet hij denken aan de woorden: 'Een aards en zienlijk brood hetwelk een sacrament is van zijn lichaam' (p. 171). Ook bij andere godsdiensten vinden we het eten van de gestorven god, waardoor de gelovigen de opstanding deelachtig worden, de 'wederopstanding des vlezes', 'Een eeuwig leven' (p. 233).

Het Christendom heeft ingespeeld op primitieve agrarische gebruiken en zo heel wat heidense feesten gekerstend (Kerstmis, Pasen, Carnaval). Kerstmis bijvoorbeeld zou van Perzische en Egyptische origine zijn. Op 25 december werd oorspronkelijk de geboorte van de zon, de bron van alle leven, gevierd. Sinds de eerste eeuw v.

Chr. werd deze datum ook de feestdag van de Perzische lichtgod Mithras* die toen in het Romeinse rijk met de Sol Invictus ging samenvallen.

Bij de Egyptenaren werd de nieuwgeboren zon als baby voorgesteld die door een maagd ter wereld was gebracht. De christelijke kerk zou de vijfentwintigste gekozen hebben als geboortedag voor haar Heiland, om het heidense geloof in de zon, hetwelk zeer populair was, over te brengen op Hem. Hetzelfde gebeurde met het Paasfeest. De opstanding van Christus werd te Rome gevierd op vijfentwintig maart. Op dezelfde dag als de

* In de passages over The Roman Wall (p. 15, 79) zitten misschien nog verwijzingen naar de Mithrasreligie verborgen (Langs de hele muur maar vooral in Housesteads, de plaats die Paul op zou gaan zoeken, zijn veel overblijfselen van deze cultus gevonden)[11.], maar die laat ik nu maar voor wat ze misschien zijn, ook al omdat Frazer Mithras maar zijdelings bij de vegetatiemythe betrekt.

opstanding van Attis, die ook God de vader en God de zoon belichaamde. Dit viel niet toevallig samen met het begin van de lente, wanneer de natuur weer ingrijpend van gezicht veranderde.[10.]

De Griekse versie van de vegetatiemythe[12.]

De Griekse pendanten van de vegetatiegod en de grote moedergodin zijn Adonis en Afrodite. Adonis was de geliefde van Afrodite. Toen hij een baby was verborg ze hem in een kist en gaf die aan Persephone, de godin van de onderwereld, in bewaking. Deze weigerde hem terug te geven omdat hij zo mooi was. Zeus besliste dat Adonis de ene helft van het jaar bij Persephone in de onderwereld zou zijn, en de andere helft bij Afrodite op aarde. Ten slotte werd de schone jongeling gedood tijdens het jagen, door een wilde beer, of door de jaloerse Ares, ook een minaar van Afrodite, die zich in een beer veranderd had.

Op de foto die Paul vn Carla vindt lijkt ze uit het schuim naar voren te komen. Een duidelijke allusie op de geboorte van Afrodite. Ook Laura is misschien een afsplitsing van Afrodite vanwege haar band met de zee. ‘Ze zat de hele dag naar de golven te staren’ (p. 126). En misschien zijn er nog meer Afrodites te bespeuren.

Op sommige plaatsen waren de vrouwen in de eredienst van Afrodite verplicht zich voor hun huwelijk aan te bieden aan een vreemdeling in het heiligdom van de grote godin. Dit werd niet gezien als een orgie van lust, maar als een heilige religieuze plicht. In Paphos, een centrum van de Afroditeverering speelden de koningen de rol van goddelijke bruidegom. Op bepaalde festivals moesten zij zich verenigen met een of meer van de heilige prostituées van de tempel. Samen waren ze Adonis en Afrodite. De vruchten van hun vereniging zouden zonen en dochters van de goden zijn en te zijner tijd vaders en moeders van goden en godinnen.

Misschien moeten we nu ook Liz als afsplitsing van Afrodite interpreteren. En ook Jenny heeft veel weg van een ‘heilige hoer’: ‘Met die gouden broekspijpen onder die bontjas vandaan en die witte laarzen leek het wel of ze hier ook op klanten liep’ (p. 197). Bij de begrafenis speelt ze op het orgel in de kerk. Paul ‘kon zich niet voorstellen dat die klanken de ruimte in werden gestrooid door dezelfde vrouw die gisteravond niet weg te slaan was in de sexhal bij The horny dog’ (p. 230). Ook de naam van de nachtclub waar ze werkt wijst in deze richting: Heli's Paradise.

Treffend is de parallellie tussen de volgende twee fragmenten waarin Paul respectievelijk de hoer Liz en zijn zus Jenny een vuurtje geeft: ‘Hij drukte de sigarenaansteker in, wachtte met zijn vingers op de knop tot hij omhoogveerde en hield die roodgloeiende cent in dat metalen kokertje voor haar op. Ze pakte even met haar lange rode nagels zijn hand vast’ (p. 156). ‘Toen hij de sigarenaansteker voor haar ophield en ze met haar lange roze nagels zijn hand even vastpakte.’ (p. 201).

De rode roos is ontsproten aan het bloed van Adonis of erdoor gekleurd. Dit herinnert aan de rode roos op het lichaam van de vader.

De verbondenheid van Adonis met de vegetatie blijkt al meteen uit het verhaal over zijn geboorte. Hij zou geboren zijn uit een mirreboom.

En het verblijf van Adonis de ene helft van het jaar in de onderwereld bij Persephone en de andere helft op aarde bij Afrodite harmonieerde natuurlijk met de dode en weer tot leven gekomen gewassen. Ieder jaar leek Adonis dood te

bloeden met de rode herfstbladeren en weer tot leven te komen met het frisse groen van de lente.

Adonis was ook de god van het koren. Er werd gerouwd omdat hij zo wreed was geveld en zijn beenderen waren gemalen in de molen, waarna het maalsel was uitgestrooid in de wind. In de rouwperiode mocht er dan ook niets gegeten worden dat in een molen gemalen was, maar moest het voedsel beperkt blijven tot geweekte tarwe, zoete vijgen, dadels, rozijnen en dergelijke. (Dit deed me even denken aan het macrobiotische voer dat Paul inslaat). Soms werd de korengeest uitgebeeld door menselijke slachtoffers die werden doodgeslagen op het korenveld. Zodoende vermengde de verering van de korengeest zich met de dodencultus. Want men dacht dat de geesten van deze slachtoffers weer tot leven kwamen in de aren die ze gevoed hadden met hun bloed, en dat ze een tweede dood stierven met het oogsten van het koren. Ook in *De doodshoofdvlinder* lijken er geesten uit de aarde op te staan: ‘Door de mist leek het of die schimmen uit de aarde omhoogkwamen. De opstanding’ (p. 38). ‘Het leek wel of daar geesten door de mist krijsten’ (p. 118). ‘Waren mannen schimmig in de weer’ (p. 84).

Egyptische versie van de vegetatiemythe Verwijzingen naar Egypte:

Er zijn erg veel verwijzingen naar Egypte. Het begint al meteen bij het motto uit *The Long Goodbye* van Raymond Chandler. ‘You've got yourself in another jam, I see, he said cheerfully. Why don't you try some quiet business like *embalming*?’ Paul ziet in zijn vader ‘een kersverse mummie die de eeuwigheid gaat trotseren’ (p. 94). Het stukje aluin herinnert hem aan wat hij eens gelezen heeft ‘dat je huid ervan gelooid werd. Onvergankelijk leer. Over tweeduizend jaar. Het aluinmasker van de man van smarten’[*] (p. 149).

Dolf zegt tegen Jenny over hun vader: ‘In Amerika zouden ze hem balsemen’ (p. 181). De vader ziet er nog goed uit ‘alsof er zich daarbinnen toch nog een soort geestelijk leven afspeelde. Gemummificeerd geloof’ (p. 206). En ‘In het oude Egypte zouden ze hem zijn klompen en laarzen en zijn hengels en visgerei hebben meegegeven. En een paar gemummificeerde vissen in doeken gewonden’[**] (p. 223).

In de tuin van zijn vader staat de bloeiaar van de naald van Cleopatra te glinsteren als een scepter (p. 216). Zijn moeder zit er onverzettelijk en onmenselijk bij ‘als een kolos van Memnon’ (p. 109). Het kapsel van Liz doet Paul Egyptisch aan, ‘De Nefertete van de aftrekkerij’ (p. 158). De incestueus getinte verhouding tussen Paul en zijn zuster Jenny kan ook eventueel aan Egypte doen denken. Osiris en Isis waren immers broer en zus en ook de Farao's trouwden vaak met hun zuster. Paul ziet zijn vader dansen met een zwartgelakt hondenmasker op (p. 148). Hier herinnert hij aan Anoebis. De Egyptische god in de gedaante - of met de kop - van een jakhals. Anoebis was de beschermer der doden. Bij het dodengericht stond hij bij de weegschaal, waarop het hart van de dode gewogen werd. Als Heer van de reinigingplaats voltrok hij de balseming van de mummies. Een priester met Anoebismasker fungeerde in het begrafenisritueel. Anoebis werd in heel Egypte maar vooral in Cynopolis (stad van de hond) vereerd.[13.] De vader kunnen we zien als doodsgod (ik wees al op zijn doodskanten) vanwege al die moorden die hij pleegde op de dieren en het schuurtje waar hij maden kweekte en waar het rook naar rottend vlees. Al die andere honden in *De doodshoofdvlinder* kunnen ook verschijningen van Anoebis zijn. (Overigens misschien ook van de hellehond Cerberus).

* uiteraard ook een allusie op Christus.

** ‘vissen, *in doeken gewonden*’: idem.

Dieren

Het zal Wolkers zeer hebben aangesproken dat er niet alleen mensen maar ook dieren werden gemummificeerd. Bovendien blonk de Egyptische beeldhouwer uit in de kunst mensen dier in één sculptuur te verenigen, in de vorm van een leeuw met koningskop, en godenbeelden met menselijk lichaam en dierekop. In *De doodshoofdvlinder* duiken veel heilige dieren op. De kikker en de scarabee, allebei symbolen van de opstanding.[14.] (Paul gaat met zijn schep dwars door een kluwen kikkers (p. 12). Met dit opstandingssymbool wordt dus korte metten gemaakt.) De krokodil, 'Boomstronken vol elfenbankjes als oude krokodillen die aan het afschilferen zijn' (p. 189). En 'Eat a crocodile, I'll do it' (p. 232). Hij werd door de oude Egyptenaren met de overstroming van de Nijl in verband gebracht en zo gunstig opgevat als schenker van vruchtbaarheid. Door heel Egypte zijn krokodilmummies gevonden. De krokodil was echter ook een gevreesd dier. Hij werd een van de gestalten van Seth, de broer en vijand van Osiris.[15.] Ook de koe is een heilig dier en daar grazen er heel wat van rond bij Pauls huis. Als Paul naar de onderste bruine bladeren van de Dracaena kijkt denkt hij bij zichzelf: 'de apenladder'. Ook de aap is een heilig dier, een van de verschijningsvormen van de god Thot. En dan hebben we natuurlijk nog de kat Carla. Bij de oude Egyptenaren was de kat de gestalte van de godin Bastet.[16.] Kat-

ten werden als huisgoden beschouwd. Hol gegoten bronzen kattebeelden dienden als doodskist voor kattemummies. Katachtige roofdieren vereerde men om hun kracht. Ik wees al op de katachtige roofdiereigenschappen van Carla. Daar kan nog aan toegevoegd worden dat de shock die ze heeft een ziekte is die veel voorkomt bij katten die aangereden zijn.[17.] (De kat heeft dan een korte snelle ademhaling, net als Carla).

Ook de heilige stier ontbreekt niet, al heeft hij zich vermomd in de gedaante van Sitting Buil, de leider van de Hunkpapa Indianen circa 1835-1890, van wie Charley een foto aan de muur heeft. De heilige stier is een verschijningsvorm van Osiris.

De vegetatiemythe[18.]

Waarschijnlijk neemt de vader naast de gedaante van de christelijke god, van Attis en Adonis, ook de gedaante aan van hun Egyptische tegenhanger Osiris.

De mythe vertelt dat Seth, de jaloerse broer van Osiris, een feest organiseerde waarbij hij een verrassing beloofde aan degene die precies in een doodskist zou passen. De kist was van tevoren voor Osiris op maat gemaakt. Toen Osiris in de kist was gaan liggen smeet Seth het deksel dicht en liet de kist de Nijl afdrijven. Isis gaat op zoek naar haar broer en echtgenoot. Uiteindelijk vindt ze de kist en neemt hem mee terug naar Egypte. Maar Seth doodt Osiris opnieuw en snijdt zijn lichaam in veertien stukken. (Vgl. het lichaam van de vader dat als spare ribs in de zuurkool wordt meegekookt). Hij verspreidt deze stukken over het hele land. Isis vindt alle ledematen weer bij elkaar, behalve zijn penis, die is door de vissen opgegeten. Osiris wordt weer tot leven gewekt.

Wolkers zal getroffen zijn door de overeenkomst tussen het dichtspijkeren van de kist van Osiris door Seth in de maand oktober en het overlijden van de vader in diezelfde maand. Ook Osiris werd in verband gebracht met bomen (de pijnboom en de acacia) net als Attis en Adonis. Verder was hij de god van het water (de Nijl was essentieel voor de vruchtbaarheid van het land) en het koren.

Het verhaal dat zijn ledematen op verschillende plaatsen door het hele land verspreid begraven werden, kan een mythische uitdrukking zijn van het zaaien of ziften van het koren. Het was een wijdverspreid gebruik het lichaam van een koning of magiër in stukken te snijden en de ledematen op verschillende plaatsen in het land te begraven. Zo dacht men de vruchtbaarheid van de aarde te bevorderen en tevens die van mens en dier.

Ook gewone mensen werden op deze wijze geofferd en dan bij voorkeur roodharigen. Omdat zij het geschiktst waren om het rossige graan te personifiëren. Dit doet even denken aan de figuur van Liz (p. 156) 'met haar opgestoken roodblonde haar als een mijter van vlas'. Ook het vlas herinnert aan de vegetatie.

Osiris was ook de heerser over en rechter van de doden. Met het in het graf leggen van de doden vertrouwde men hen toe aan hem die hen tot het eeuwige leven kon wekken, zoals hij het zaak weer kon doen ontkiemen.

De mythe vertelt, dat de wereld ontstond doordat er uit het oerwater een heuvel opdook. De zonnegod beklom deze heuvel, bedwong de chaosmachten en werd koning van het heelal.[19.] Tempels en piramiden zijn vaak in een soort trapvorm gebouwd. Want de trapvorm is in de godsdienstige symboliek de imitatie van de oerheuvel en daarom het teken van het verrijzende leven.[20.] Misschien moeten we ook de trap die Paul op moet naar Carla's kamer op deze wijze opvatten.

Paul verdwijnt in Carla's kamer, de oerheuvel, moeder aarde, en herrijst herboren.

Ka en ba

De oude Egyptenaren geloofden dat de mens meerdere zielen had, waarvan de ka en de ba de belangrijkste waren. De ka was de levenskracht van mens en god; opgevat als een tweede persoonlijkheid, een geestelijke dubbelganger, tegelijk met de mens geschapen. De ka fungeerde als genius, beschermgeest. Bij de dood werd iemand tijdelijk van zijn ka gescheiden, om er zich later weer mee te verenigen. (De ka was ook de levenskracht in de spijzen. Bij het offer ging de levenskracht van de gaven op die van de dode of van de god over en versterkte deze.[21.] Misschien kunnen we Carla zien als de ka van de overleden vader. (Ik wees al op de verbindingslijnen tussen deze twee.) Carla botst tegen Paul op ongeveer op het moment dat zijn vader overlijdt, waarna hij telkens last heeft van zijn nek. Haar naam spreekt ze uit 'als een medium' (p. 31). Een medium is iemand of iets door wie berichten uit het dodenrijk tot ons kunnen komen. In de naam Middelheim zit natuurlijk ook de notie medium.

De ba is de Oudegyptische voorstelling van de ziel van de mens na diens dood in de vorm van een vogel van de familie Ooievaars. Terwijl de mummie aan het graf gebonden is, kan de ba vrij op aarde rondvliegen en daar de leveningrediënten voor de dode halen. De ba was tevens de macht waarover de mens tijdens zijn leven beschikte.[22.]

Misschien moeten we de reiger die telkens naast de visser staat te wachten zien als een transpositie van de ooievaar, die hier nu eenmaal niet meer zo veel rondvliegt, en dus als de ba van de vader. Paul ziet in gedachten de visser die voor aan de vaart zit beethebben en een ondermaats visje ophalen. Als hij het van de haak haalt ziet Paul dat het het witte mesje van zijn vader is. De reiger komt met fladderende vleugels dansend als een kraanvogel in de paringstijd op hem af en spert schreeuwend zijn bek open, waarna de visser het mesje erin laat vallen (p. 209). Het vermiste lichaamsdeel van Osiris is dus toch niet door de vissen opgegeten.

Misschien moet de reiger ook gezien worden als Thot. De god van de maan en de schrijfkunst die de doden moet rechtvaardigen voor het dodengericht en hen het eeuwig leven geven. Hij wordt vaak voorgesteld als Ibis. Deze vogel komt hier niet voor. Maar de ibis is de Egyptische ooievaar en de latijnse naam van de koereiger is *bubucus ibis*.[23.] Thot neemt hier de schuld weg.

De vegetatiemythe in The Waste Land

Ook een van de twee motto's brengt ons bij de vegetatiemythe. Het motto is uit 'The Waste Land' van T.S. Eliot:

> I think we are in rats' alley
> Where the dead men lost their bones.[24.]

De titel en veel van de symboliek van dit gedicht is volgens een noot van de schrijver ontleend aan het boek van Jessie Weston over de graallegende *From Ritual to Romance*.

De Visserkoning

In het hoofdstuk over de Visserkoning (in From Ritual to Romance)[25.] betoogt Jessie Weston dat de graallegenden in wezen teruggaan op een vruchtbaarheidsritueel. Het bewijs moet geleverd worden door de centrale figuur van de Visserkoning (die in allerlei varianten in de legenden optreedt).

De persoon van de Visserkoning, zijn ziekte en het effect daarvan op zijn volk en land komt frappant overeen met de innige relatie die er eens bestond tussen de heerser en zijn land; een relatie die voornamelijk steunde op de identificatie van de koning met het goddelijk principe van leven en vruchtbaarheid. In de eerste vorm van de Graallegende was de centrale figuur van de Visserkoning dood, en de taak van de held die de queeste volvoerde was, hem tot leven te wekken. Oorspronkelijk werd het graalverhaal werkelijk opgevoerd. Het spel was een ceremoniële voorstelling van wat in wezen een magische of religieuze rite was, die het tot leven wekken van een dode of gedode natuurgod voorstelde. Later ging het niet meer om het tot leven wekken maar om de vervanging. De plaats van de dode koning, gespeeld door een oude man, werd op een bepaald moment in het ritueel ingenomen door de jonge man die de rol van de Queester speelde. De Visserkoning zou in wezen teruggaan op deze centrale figuur van het vruchtbaarheidsritueel.

De vis als symbool[26.]

Jessie Weston gaat ook in op de naam van de koning. Waarom werd hij Visserkoning genoemd? Het werd wel eens toegeschreven aan zijn passie voor het vissen. De naam werd ook in verband gebracht met de vis als christelijk symbool. Maar de christenen namen alleen een symbool over dat al uit veel vroeger tijden stamt. De vis is een levenssymbool van onachterhaalbare ouderdom en de titel van visser is, vanaf de oudste tijden geassocieerd met godheden die verbonden waren met de oorsprong en de instandhouding van het leven. De schrijfster

draagt voorbeelden aan uit vele landen en godsdiensten.

De christelijke vissymboliek komt rechtstreeks voort uit de joodse godsdienst, welke het weer overgenomen heeft van de Syriërs.

De kern van de joodse vissymboliek is de overlevering dat aan het eind der tijden de Messias de grote vis Leviathan zal vangen, en zijn vlees zal verdelen onder de gelovigen. Als voorafschaduwing van dit Messiaanse feest aten de joden vis op de sabbath, later op vrijdag, zoals nu nog, althans tot voor kort, de Rooms-Katholieken.

Vis speelde ook een belangrijke rol als heilig voedsel in de mysteriecultussen. Er is een steen gevonden die gewijd was aan de Frygische Mater Magna Cybele met daarop de afbeelding van een vis en een beker.

De vis is ook gewijd aan de andere moedergodin Afrodite. Op bepaalde mystieke banketten aten priesters en ingewijden van dit anders verboden voedsel, in het geloof dat ze op deze wijze deelhadden aan het vlees van de godin.

Sommige geleerden, zo zegt Jessie Weston, zijn van mening dat het de vertrouwdheid met dit ritueel was, dat door de joden werd overgenomen, dat leidde tot het vismaal op vrijdag. Vrijdag, de dag gewijd aan Afrodite en later aan haar equivalent Venus.

De vis is verbonden met leven en vruchtbaarheid en daarom is de naam van de kernfiguur van de Graallegende dus niet toevallig.

Bij de regel die als motto dient staat een noot die verwijst naar een andere passage in het gedicht:

> While I was fishing in the dull canal r. 189
> On a winterevening round behind the gashouse
> *Musing upon the king my brother's wreck*
> *And on the king my father's death before him.*
> White bodies naked on the low damp ground
> And bones cast in a little low garret
> Rattled by the rat's foot only, year to year.

Ook Paul bepeinst de dood van zijn vader en de dood van zijn broer.

De vader is de visserkoning in *De doodshoofdvlinder*. Constant wordt hij als visser opgevoerd: ‘Het kanaal waaraan hij altijd zat te vissen.’ (p.38). Ook in de geciteerde passage uit ‘The Waste Land’ wordt er gevist in een kanaal. ‘Op de brug over het kanaal moest hij weer denken aan al die naar lucht happende karpers, brasems en rietvoorns die zijn vader uit het groezelige water gesleept had.’ (p. 84).

‘Die leefnetten vol vis. Gebogen in de ronding van het net. (...) In het visseizoen zaten er altijd dofglinsterende doorzichtige schilfers op de mouwen van zijn viskleding.’ (p. 130).

‘Heeft hij daar wel eens aan gedacht als hij daar zat te vissen, dat hij achter zijn rug begraven zou worden, dacht hij.’ (p. 203). Er wordt duidelijk gerefereerd aan de christelijke vissymboliek:

> Ik zal u tot vissers van mensen maken, dacht hij. Als vader dat uit de Bijbel voorlas zag ik hem altijd die domme koppen van mijn broertjes en zusjes met een haakje door hun bovenlip uit het water sleuren. De een na de ander. In een razend tempo. De wonderbare visvangst. (p. 77).

‘Een wonderbare visvangst met geduld’ (p. 84) (Lukas 5:9).

‘Werpt uw net uit aan de rechterzijde’ (p.61) (Joh. 21:6).

Zoals de vissen werden gemarteld en gedood, zo werden de kinderen verpletterd onder het juk van de christelijke opvoeding vol schuld- en zondebesef.

Het vissymbool krijgt een wijdere betekenis doordat het ook bij Carla naar vis ruikt. 'In het trapportaal rook het naar het bakken van schol.' (p.66). 'De gebakken vislucht had er zich verzameld tot een dikke walm.' (p.66). 'Zou het daar nog naar die gebakken schollen ruiken.' (p. 240).

De vis is als levenssymbool verbonden met de grote moedergodin. Paul wordt gezien als de opvolger van de visserkoning: De moeder wil hem de hengels geven van zijn vader. (p. 99) Ten slotte hapt Paul weer in het leven in de vorm van een vis. 'Ik ga een lekkere gebakken tong eten met een fles Sancerre erbij' (p. 239).

Het is vrijdag, de dag dat zowel de volgelingen van Christus als de volgelingen van Afrodite een vismaal plachten te genieten. Het zal wel een heidens visje zijn dat Paul gaat verorberen.

Verdere overeenkomsten tussen The Waste Land en De doodshoofdvlinder

Dit gedicht is vaak het belangrijkste en invloedrijkste in de Engelse literatuur van de eerste helft van de twintigste eeuw genoemd.

Het is de uitdrukking van een chaotisch geworden wereld, waarin de mensheid na de verbijstering van de eerste wereldoorlog in de woestenij der volledige illusieloosheid en het verval van alle idealen en waarden leeft. Het gedicht bestaat uit vijf delen, - net als *De doodshoofdvlinder* -, die thematisch en door symboliek met elkaar verbonden zijn. Ze zijn variaties op een dubbelthema. Aan de ene kant de angstverwekkende zinloosheid en steriliteit van de moderne, volledig geseculariseerde wereld, en aan de andere kant de noodzakelijkheid deze wereld te duiden en in haar een zin, waar mogelijk een eenheid te vinden.

Paul worstelt met dezelfde problematiek. Hij is het geloof waar hij in opgevoed is kwijtgeraakt, ervaart het leven als zinloos, maar probeert een nieuwe zin te vinden.

De methodische uitwerking van het thema gebeurt door het tegenover elkaar stellen van schijnbaar kontrasterende ideeën (ook een kenmerkend trekje van Wolkers) hier het idee van de dood en van het leven, die ook zelf weer tegenstellingen in zich bergen. Want een leven zonder betekenis is als een dood, daarentegen kan een dood, een offer, (waardoor het oude, onvruchtbare en verlammende afsterft) loutering tot leven zijn.

Ook in *De doodshoofdvlinder* gaat het om de tweeëenheid dood-leven. Paul is tijdelijk dood omdat hij het leven als zinloos ervaart. Maar door gedeeltelijk af te sterven, niet te eten en niet te vrijen, maakt hij een louteringsproces door.

Het doodgelijke leven heeft iets aantrekkelijks. Het is moeilijk en pijnlijk om uit dit doodse leven, dat de moderne mens in het dorre land leidt, gewekt te worden en een zinvol leven te leiden. 'Now I fear disturbance of the quiet seasons.' April, de maand der wedergeboorte, is niet de meest vreugdevolle maar de wreedste maand. Op bladzij 200 van *De doodshoofdvlinder* wordt Eliot letterlijk geciteerd: 'April is the cruellest month, breeding, Lilacs out of the dead land, mixing, Memory and desire, stirring, Dull roots with spring rain.' Ook voor Paul is het een pijnlijk proces.

De mens is verlamd door angst, angst voor al het nieuwe, voor de onzekerheid van het eigen bestaan, de onbestendigheid van de liefde, voor de onbekende toekomst en ten slotte voor de onwerkelijkheid van het leven in het dorre land. In het gedicht wordt onderscheid gemaakt tussen de dood waaruit geen en de dood waaruit wel leven voortkomt.

Het beeld van de god dat in het water werd gegooid en opgevist (vruchtbaarheidsritueel) en het lichaam van de god dat in de tuin werd geplant (dit deed me denken aan de grofden, als symbool voor de vader, die dieper ingegraven moet worden) wordt geplaatst tegenover de steriele en onvruchtbare dood in rats'

alley, where the dead men lost their bones. (De beenderen 'rattled by rats foot only') Dit is het motto van *De doodshoofdvlinder*. Wil Wolkers daarmee zeggen dat hij niet gelooft in een individuele opstanding?

Eliots gedicht is zeer religieus getint. Voor hem is het dorre land niet alleen de verlaten, godloze, in elkaar stortende wereld waarin wij leven maar ook de woestijn die wij geduldig moeten doorlopen om tot heil te komen.

'The Waste Land' staat vol met literaire allusies en ontleningen net als *De doodshoofdvlinder*. Er staat een verwijzing in naar prediker 12, waaruit ook Wolkers citeert. Het beschrijft hetzelfde soort dorre land.

In beide werken staan verwijzingen naar Shakespeare. In 'The Waste Land' naar *The Tempest*, in *De doodshoofdvlinder* naar *Hamlet*. Ook in The Waste Land verschijnt een Belladonna (r. 49).

Eliot betrekt, net als Wolkers, allerlei religieuze en mythische tradities in zijn werk. Ook de personen zijn een versmelting van meerdere personen. Christus wordt verbnonden met andere gehangen goden.

Het effect is een soort eenheid van ervaring, eenheid van alle perioden, en hiermee geeft hij het idee dat het algemene thema van het werk waar is. Het thema is er niet ingelegd, maar onthuld.

vervolg op pagina 76

Eindnoten:

1. Everhard Huizing, Nieuwsblad van het Noorden, 29-2-1974.
2. Het Vaderland, 15-2-1980.
3. *Grote Winkler Prins Encyclopedie*, deel 8, p. 319.
4. G.W.P., deel 22, p. 396.
5. S. Freud, 'Ödipus und Hamlet' in: *Literatur und Psychoanalyse. Ansätze zu einer psychoanalytische Textinterpretation*, München, 1972, p. 169 e.v.
6. J.G. Frazer, *The Golden Bough*. Abridged edition, p. 324 e.v. en Paul Claes, a.w.
7. Paul Claes, a.w.
9. J.L. *Weston, From Ritual to Romance*, Cambridge, 1920, p. 122.
11. J. Collingwood Bruce, *Handbook to the Roman Wall*, Newcastle, 1957, p. 131 e.v.
10. J.G. Frazer, a.w., p. 359 e.v.
12. J.G. Frazer, a.w., p. 327 e.v.
13. Th.P. Van Baaren, *Mensen tussen Nijl en zon. De godsdienst van het oude Egypte*, Zeist, 1963, p. 49.
14. kikker: G.w.P., deel 13, p. 114. scarabee: G.W.P., deel 20, p. 109.
15. G.W.P., deel 13, p. 368.
16. Th.P. Van Baaren, a.w., p. 49/50.
17. G.W.P., deel 12, p. 539.
18. J.G. Fazer, a.w., p. 363 e.v.
19. Th.P. Van Baaren, a.w., p. 55 e.v.
20. G.W.P., deel 8, p. 137 e.v.
21. Th.P. Van Baaren, a.w., p. 93.
22. Th.P. Van Baaren. a.w., p. 93t/m95. G.W.P., deel 3, p. 207.
23. G.W.P., deel 12, p. 122.
24. T.S. Eliot, *Collected Poems 1909-1962*, Londen, 1963, p. 80.
25. J.L. Weston, a.w., p. 107 e.v.
26. J.L. Weston, a.w., p. 117 e.v.

Harry Bekkering

Wolkers' scabreuze interpretatie van 'Madame Bovary'*

1. Het schokeffect van Madame Bovary

Lang, heel lang geleden, ver voordat Wolkers in Bergen zijn Nederlandse gehoor schokte met zijn verhaal 'Kunstfruit', verschenen er reeds werken, die lezers zowel romantechnisch als ideologisch in het verkeerde keelgat schoten. Een roman, die zo'n schokeffect veroorzaakte, was Flaubert's *Madame Bovary*, verschenen in het midden van de negentiende eeuw. In een studie, die voornamelijk betrekking heeft op het genre van het groteske, besteedt Maarten van Buuren (1982) aandacht aan de receptie van deze beroemde roman van Flaubert. Het schandaal, dat dit boek losmaakte, herleidt hij tot bepaalde groteske elementen in de roman. Die groteske elementen, waarover hieronder meer, doorbreken de verwachting van de lezer. Wat gebeurt er namelijk in de roman?

De in de ogen van de (meeste) lezers verregaande immoraliteit van de roman berust, zo stelt Van Buuren, op het groteske contrast tussen het romantische idealisme van Emma Bovary - ik acht me ontslagen van de taak de inhoud van de roman weer te geven, nu ook dit werk het televisiescherm heeft bereikt - en de vulgaire alledaagsheden waaraan dat ideaal ten gronde gaat. Van Buuren noemt in dat 'groteske'-verband dan allereerst de stervensscène van Emma. In de beschrijving hiervan wordt Emma's doodsstrijd voortdurend onderbroken door een schunnig straatliedje, dat van buiten in de sterfkamer doordringt. Daar ben je als lezer (zelfs als hedendaags lezer) niet echt op verdacht, want het heeft de schijn dat Flaubert er alles aan doet om de tragiek van Emma's dood te accentueren. De beschrijving van de sterfkamer is zodanig, dat die wel een pathetisch effect moét oproepen: onder het crucifix knielt de huishoudster neer, aan het raam staart de arts doelloos naar buiten, bij de rand van het bed prevelt de pastoor met gebogen hoofd zijn gebeden, terwijl de wanhopige echtgenoot, Charles, geknield de armen uitstrekt naar het bed waarop Emma haar laatste adem zal uitblazen.

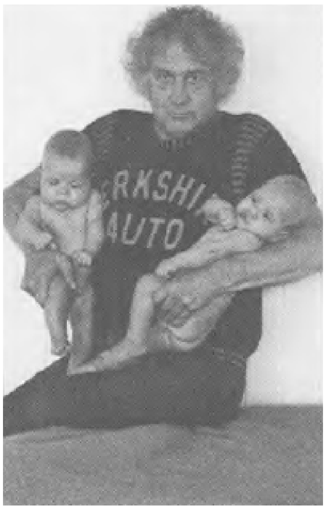
Van Buuren stelt nu dat de toenmalige lezer verwacht dat Emma's dood de apotheose zal vormen van de daaraan voorafgegane tragische gebeurtenissen, maar dat is niet (echt) het geval, want die verwachting wordt doorbroken door de verzen van het schunnige straatliedje, dat, immers in schril contrast met de tegelijk plaatsvindende climax, het groteske effect teweegbrengt. Er is in feite sprake van een stilistische breuk. Een subliem thema (Dood, Liefde, Geloof) wordt in een daarbij passende stijl onder woorden gebracht, vervolgens wordt een voor het oog daarmee onverenigbaar vulgair element ernaast geplaatst, meestal lichamelijk van aard[1.]. In het gegeven voorbeeld komt de idee van de Dood in botsing met de lichtzinnigheid van het lied.

Dit procédé wordt door Flaubert vaker gehanteerd en heeft tot gevolg dat de verwachtingshorizon - een aan de receptie-esthetica ontleend begrip - van de lezer zich in eerste instantie aanpast aan de sfeer, waarbinnen het gebeuren zich beweegt, waarna het vulgaire detail de dissonant vormt, die dan die horizon abrupt doorbreekt.

Zoiets als hierboven beschreven werkt uiteraard alleen maar wanneer een lezer *niet* aan dat soort stijlbreuken gewend is. Daar ligt dus het grote verschil met de huidige lezer van *Madame Bovary*. Men moet bij wat tot nu toe over die werking gezegd is, dan ook bedenken dat de roman werd gerecipieerd (in 1856), toen de lezers vertrouwd waren met romans uit de Franse pre-Romantiek. De themata die daarin centraal stonden, maakten, om in termen van Douwe Fokkema en Elrud

Ibsch[2.] te spreken, deel uit van de 'literaire code', met behulp waarvan dus de lezer uit die tijd nieuw verschenen romans interpreteerde. In *Madame Bovary*, zo mag men, denk ik, wel stellen, wordt die code doelbewust[3.] doorbroken: het in Emma belichaamde streven naar romantische idealen gaat roemloos ten onder in de banaliteiten van het alledaagse leven; de thema's van liefde en geloof, die door de romantiek tot literair ideaal waren verheven, worden in de tekst ontluisterd door het voortdurend contrast met laag-realistische details.

Voor- en achterzijde omslag
Uitgeverij De Bezige Bij.
Foto: Steye Raviez.



Van Buuren noemt dit soort zaken onderdelen van de 'literaire code', maar hij verbindt daaraan het begrip 'ideologische code', een concept eveneens afkomstig uit de wereld van de receptie-esthetica. Hij stelt zich daarbij de terechte vraag of men de literaire code wel zou mogen scheiden van de ideologische. De laatste beïnvloedt de eerste, terwijl de literaire op haar beurt (hoewel veel minder) weer van invloed is op de ideologie. Nog weer anders gezegd, alle literaire verschijnselen maken wel deel uit van de ideologie, maar omgekeerd zijn niet alle ideologische verschijnselen literair.

Na deze code-excurs weer terug naar *Madame Bovary*. Zoals wellicht bekend mag worden verondersteld, heeft de roman, naast verontwaardigde lezersreacties, ook een proces tot gevolg gehad (ver voor Hermans en Van het Reve hiermee en hierdoor hun literaire roem vergrootten). In zo'n geval komt pas goed de ideologie in beeld, de roman werd kennelijk beschouwd als een ideologisch afwijkend

fenomeen. De aanklacht dat het boek een ‘belediging van de openbare moraal en van het geloof’ was, maakt dat volledig duidelijk. De openbare aanklager baseert die aanklacht grotendeels op ‘de vermenging van heilige zaken met wellustige beelden’, waarmee hij kennelijk die elementen op het oog had, die ik hiervoor als voorbeeld noemde. Voor de aanklager is die vermenging van het heilige, het verhevene en het profane voldoende aanleiding om Flaubert te veroordelen voor inbreuk op de openbare en religieuze moraal. Hoewel Flaubert niet veroordeeld wordt - het hof acht de beschuldiging onvoldoende gefundeerd - blijkt uit de uitspraak dat het hof in grote lijnen instemde met de strekking van de beschuldiging. In de roman, zo stellen de rechtsprekers, vindt men uitdrukkingen, beelden, tableaux, die zijn doordrenkt van ‘een vulgair en vaak stuitend realisme’.

2. De roman van Wolkers

De lezer van dit artikel zou zich de vraag kunnen stellen wat deze uitweiding over de ontvangst van *Madame Bovary* van doen heeft met Wolkers' roman *Brandende liefde*. Welnu, zon-

der de indruk te willen wekken, dat Wolkers een roman heeft geschreven die kwalitatief te vergelijken valt met die van Flaubert - evenmin heeft de roman een proces tot gevolg gehad - lijkt het mij toch zeer de moeite waard na te gaan op welke wijze Wolkers de Franse roman in zijn roman heeft verwerkt. De Nederlandse auteur geeft tot een dergelijke leeswijze ook aanleiding, we worden er in feite toe gedwongen, omdat hij expliciet (maar ook impliciet) verwijst naar *Madame Bovary*. Ook bij de bespreking van de roman van Wolkers zal de receptie niet buiten beschouwing blijven, want al doorbreekt hij nu niet direct de ‘verwachtingshorizon’ van de lezer, toch heb ik sterk de indruk dat de critici eigenlijk niet zo goed raad wisten met *Brandende liefde*. Is het een serieuze roman of is het een parodie, een pastiche? Welke functie hebben de verwijzingen naar Flaubert en Stendhal? En om enigszins op mijn conclusie vooruit te lopen, het beeld dat van de kritiek naar aanleiding van deze roman naar voren komt, is overwegend negatief en de uitspraak die De Moor (1984) deed in een lezing over door Vestdijk ‘beïnvloede’ auteurs lijkt mij waarheid te bevatten. Hij stelde toen (naar aanleiding van recensies over het werk van Siebelink), dat de literaire kritiek in dag- en weekblad dikwijls te haastig op een nieuw werk reageert en te gemakkelijk en vaak onverantwoord van verwijzingen naar andere literaire werken uitgaat. Ik zou daar in het geval van Wolkers nog aan toe kunnen voegen, dat, gezien de grote nieuwswaarde van een nieuwe roman van Wolkers, er vaak sneller dan snel recensies geschreven worden, wat de interpretatie van het werk veelal niet ten goede komt.

Mijn stelling, die ik in het volgende van argumentatie hoop te voorzien, is, dat in de kritiek op *Brandende liefde* het groteskeelement onderbelicht is gebleven en in de tweede plaats dat de *Madame Bovary*-verwijzingen van al te gemakzuchtig commentaar zijn voorzien; nauwelijks of in zeer geringe mate wordt aangegeven op welke wijze die allusies in Wolkers' roman functioneren.

Hoewel ook deze roman van Wolkers een (slechte) verfilming ten deel is gevallen, wil ik mij toch niet aan het goede gebruik onttrekken de bespreking van de roman vooraf te laten gaan door een korte inhoud. Films bereiken immers ook een kleiner publiek dan televisie-uitzendingen.

In *Brandende liefde* grijpt Wolkers terug naar zijn Academietijd in Amsterdam in de jaren vijftig. De ik-figuur is een schilder (zijn bijnaam is ‘Okertje’) van voornamelijk stillevens, wonend, zo ging dat in die tijd, op een mansarde. Eén van zijn Academie-vrienden, Kees van der Plassche, wordt door Wolkers zo geschetst, dat hij tot een karikatuur van een bohémien (ver)-wordt. De ik-figuur noemt hem steeds ‘die Van Gogh-baard’. Beide vrienden en nog enkele anderen, over wie we verder niets horen, krijgen gratis les van Mademoiselle Bonnema, een lerares Frans, die met haar 96-jarige vader een huis in de Sarphatistraat bewoont (N.B. de auteur spreekt hierbij van een *saaie* straat). Die oude vader is het droeve restant van wat eens een befaamd chirurg was. Wonend op de bovenste verdieping komt deze bijna om in zijn eigen vuil, want zijn dochter komt zelden of nooit boven. Tussen Mademoiselle Bonnema en haar vader in, op de eerste verdieping, woont een concertgebouwviolist met zijn beeldschone vrouw. Die violist wordt beschreven als een bourgeois, de vioolkist had evengoed met iets anders gevuld kunnen zijn.

Om de uitspraak van de jonge kunstenaars ietwat te polijsten neemt Mademoiselle Bonnema de romans *Madame Bovary* en *La Chartreuse de Parma* (Stendhal) met hen door, maar vooral de eerste. Zij onderwijst hen echter niet alleen, tevens laat zij hen allerlei huishoudelijke klussen opknappen. Bovendien blijkt ze buitengewoon zuinig of nog liever gierig.

De jonge schilder zoekt en vindt contact met Anna, de vrouw van de violist. Zonder dat de violist het weet, poseert zij, op haar kamer, voor hem, naakt en wel. De

belangstelling van zijn kunstcompaan, 'die Van-Goghbaard', gaat meer uit naar Mademoiselle Bonnema, over wie hij zich in een ietwat morbide geile stijl uitlaat. De ik-figuur ziet kans om dichter in de buurt van de door hem geadoreerde Anna te komen door aan te bieden de oude heer Bonnema te verzorgen, hij mag dan in het souterrain van het huis in de Sarphatistraat komen wonen. Beiden (Anna en de oude vader) spelen ook een rol in het creatieve bestaan van de ik-figuur, omdat hij de gelegenheid te baat neemt de gestorven Bonnema te portretteren naast de hoogzwangere Anna, die overigens onkundig is van de dood van de eerste. In het souterrain bevalt Anna vervolgens van haar dochtertje, daarbij kundig terzijde gestaan door de ik-figuur.

De roman is in feite één lange flash-back. Het verhaal start tien jaar na de hierboven beschreven gebeurtenissen, wanneer de schilder een rouwkaart krijgt die het bericht brengt van het overlijden van Mademoiselle Bonnema. Het slot van de roman vermeldt dan de begrafenis. Daarbij aanwezig is ook Anna, inmiddels gescheiden van mijnheer de violist, met haar tienjarig dochtertje, evenals Kees van der Plassche, die het, als ware hij Karel Appel, 'gemaakt' heeft in Amerika en zeer vermogend is geworden via de verkoop van zijn 'trendy' schilderijen. De ik-figuur is, trouw aan zichzelf, bij het schilderen van stillevens gebleven. Na de begrafenis verlaat hij het sterfhuis om met Anna naar haar flat te gaan, waar, zo lijkt het, de erotische belofte in vervulling zal gaan.

3. Zij zagen het niet (of fout)

Spreken de critici naar aanleiding van Wolkers' roman over groteske elementen, zien zij überhaupt daarin aanleiding om relaties te leggen met *Madame Bovary*? Het antwoord is eenvoudig: neen. Wel is het zo, dat Carel Peeters, zonder dat hij het zelf in de gaten heeft, in termen spreekt, die zeer wel vergelijkbaar zijn met de aanduidingen van het groteske-effect bij Flauberts roman. Peeters (1981) wijst eerst Wolkers' stijl in *Brandende liefde* af en vervolgens beweert hij dat 'zonder aan de stijl te denken, men kan zeggen, dat het een roman is over de schoonheid, over het verhevene en banale en over het leven en de dood. Maar de schoonheid van Anna is iets waar alleen in branietaal over wordt gesproken, het verhevene wordt uitsluitend banaal benoemd en het leven en de dood is een opgeplakt "thema" uit de schilderkunst'. Wat opvalt is dat Peeters het kennelijk mogelijk acht 'de stijl' zo maar even los te maken van de inhoud, terwijl het m.i. zo is, dat die stijl deel uitmaakt van diezelfde inhoud. Het gaat er juist om dat 'sublieme' thema's uit leven en literatuur (Dood, Leven, Kunst, Schoonheid) hier op een wijze besproken worden, die maakt dat dat 'sublieme' gerelativeerd wordt, die maakt dat ook deze roman, gelijk *Madame Bovary* en dat in nog sterkere mate, groteske trekken gaat vertonen. De sleutel voor dit inzicht ligt (uiteraard) in de roman zelf, waar de ik-figuur tegenover Mademoiselle Bonnema, die het hooggestemde karakter van *Madame Bovary* (als roman wel te verstaan) boven alle verdenking verheven acht, stelt, dat er toch om de roman *gelachen* mag worden ('Mag ik, verdomme, niet lachen om Flaubert').

Willem Kuipers (1981) gebruikt het woord wel (ofschoon in een tussenzin), wanneer hij spreekt over de oude heer Bonnema. Evenmin als Peeters is hij enthousiast als het gaat om de kwaliteit van de roman. Naarmate het boek vordert krijgt het z.i. steeds meer een melodramatische toon. De gebeurtenissen gaan een eigen leven leiden en niets wordt er meer verklaard: 'Hoe kon dat ouwe mens zo'n greep krijgen op die jonge kunstenaars, dat bijvoorbeeld de "ik" tien jaar later nog schrikt als hij haar overlijdensbericht krijgt? Waarom is de oude chirurg niet meer dan een onderdeel van de handeling (hoe *grotesk* hij ook wordt afgebeeld)?' Maar ook bij hem geen reflectie over het mogelijke geïntendeerde effect van dat 'groteske'.

Henk Egbers (1981) hanteert het woord weer anders in zijn overwegend negatieve recensie, maar hij is wel de enige die het groteske-element in verband brengt met *Madame Bovary*. Hij doet het echter m.i. op een wijze, die teveel eer geeft aan Wolkers en te weinig aan Flaubert, waar het gaat om groteske effecten. Hij wil *Brandende liefde* zien als een soort treurspel, waarin 'Flaubert en Stendhal zich bewegen, respectievelijk meer en min, op het vlak van de *groteske* romantische bewegingen, waarin het duistere, het afschuwelijke, het afstotende en het smakeloze, verpakt in kitsch en triviale taal het beeld bepalen'. Maar wat de functie van deze 'verpakking' dan wel zou kunnen zijn, daarover blijven we na lezing van de recensie in onzekerheid verkeren.

Jaap Goedegebuure (1981) noemt een ander begrip dat wel in de buurt komt, maar ook deze criticus verbindt er geen conclusies aan met betrekking tot de aard van het boek. En het is tekenend dat de term, net als bij Kuipers, in een zinnetje tussen haakjes wordt gebruikt: 'De kokette Anna gaat echter op

geen enkele avance van haar penselende aanbidder in, maar houdt hem letterlijk aan het lijntje: Wanneer hij haar in het kader van zijn veroveringsstrategie zover gekregen heeft dat ze naakt voor hem wil poseren, legt ze hem met ketting en hangslot vast (in dergelijke *burleske* bevliegingen toont Wolkers zich zoals gewoonlijk van zijn sterkste kant)'.

De overige critici zwijgen verder in alle talen over dit stilistische en welhaast genre-bepalende aspect. Hoe zou dat nu komen? Ik denk dat dit niet grondig genoeg meer lezen van Wolkers te maken heeft met de positie die hij zo langzamerhand heeft ingenomen in de ogen van vele literaire critici. 'Een schrijver die door zovelen gelezen wordt, kan geen goed literator zijn, in elk geval willen wij als critici ons van de massa onderscheiden', daar komt het standpunt op neer. Goedegebuure en Peeters lopen, als echte leidende critici, in dezen voorop, men vergelijke de titel en ondertitel van hun recensies 'Taalkundig machismo van een literaire hulk' (Goedegebuure) en 'Het populistisch proza van Jan Wolkers' (Peeters). Beiden achten de term 'populistisch' van toepassing op het proza van Wolkers, wat enerzijds tot functie heeft zichzelf te verheffen, ik zinspeelde daar al op[4.], anderzijds, en dat vind ik wezenlijker, tasten zij op deze manier m.i. de authenticiteit van Wolkers als *literair* auteur aan. Dit is des te erger, aangezien het in deze roman in zijn groteske vermomming juist gaat om 'integriteit' en 'authenticiteit'. Bepaald niet alleen om een 'brandende liefde', waarvan de ironie overigens veel critici ontgaan is. De verhouding ik-figuur versus 'die Van Goghbaard' bijvoorbeeld heeft Wolkers gebruikt om de lezer duidelijk te maken waar het in de roman *eigenlijk* om gaat. De aanduiding in metonymische vorm van dit personage geeft reeds aan, dat deze artiest slechts de baard van de grote schilder mag 'lenen', een even authentiek kunstenaar zal hij nooit worden. Carel Peeters durft die romanpersonage in zijn recensie een 'sympatieke proleet' te noemen en daarmee toont hij aan het interpretatieve zicht op deze roman verloren te hebben. Wat is eraan de hand met deze 'kunstenaar'? Uit zijn gedrag in het eerste deel van de roman spreekt een slechts op effectbejag uit zijnd kunstenaarschap, wat later door de feiten bevestigd wordt. Hij wordt immers in de Verenigde Staten, waar het krachtige effect bij wijze van spreken is uitgevonden (opening en sluiting van de laatste Olympische Spelen vormden daarvan weer een prachtig voorbeeld), een beroemd kunstenaar, met alle kwalijke en hypocriete trekjes van dien. Tegenover deze figuur wordt 'Okertje' geplaatst, die zichzelf trouw blijft, kunst maakt, zonder direct aan de reactie (en de portemonnaie) van de kijker te denken. In feite wil hij een autonoom kunstwerk scheppen, autonoom in die zin dat de *maker* er in eerste instantie over tevreden moet zijn. Goedegebuure (1981) mag gezegd hebben dat 'het gegeven hoever je als kunstenaar mag gaan, maar heel even aangestipt wordt' m.i. heeft hij zich dan laten misleiden door de titel van de roman, en handelt de roman grotendeels over een artisticiteitsprobleem. Te meer daar het authenticiteitsvraagstuk ook nog op andere niveaus in de roman speelt.

De tegenstelling Mademoiselle Bonnema - Anna is van dezelfde orde als die tussen de ik-figuur en 'die Van-Goghbaard'. Waarom? De lerares wordt in haar onderricht in en beoordeling van de Franse literatuur geschetst als de meest geborneerde pedagoge die men zich maar voor kan stellen. Ook is de houding tegenover haar vader niet de meest prijzenswaardige; haar gedrag in materiële zin (het aanbieden van koffie, die die naam ten onrechte draagt, het beknibbelen op de lijst van haar portret) geeft nog een extra accent aan die houding. Diametraal hier tegenover staat Anna als het volle leven zelf. Ze laat zien wie ze is, zowel letterlijk als figuurlijk. Daar komt bij dat de functie, door mij aangeduid als authenticiteitsfunctie, bij het personage van Anna nog versterkt wordt door het *Madame Bovary*-motief. Doch alvorens tot een bespreking daarvan over te gaan,

zal ik eerst aangeven hoe gemakzuchtig en vaak onjuist de critici met de relaties tussen Wolkers' roman en die van Flaubert zijn omgesprongen.

Nu ging het er mij uitsluitend om te laten zien dat het groteskeaspect in *Brandende liefde*, liefst nog verbonden met dat in *Madame Bovary*, de critici grotendeels ontgaan is. De aandacht die ik daarbij gaf aan de inzichten van Peeters en Goedegebuure had tot doel aan te tonen, hoezeer vooringenomen standpunten (‘Wolkers is een populist’) critici het zicht op bepaalde literaire aspecten van een roman kunnen benemen. Nu terug naar Flauberts roman en Wolkers' transpositiespel.

4. Wolkers' literaire transpositiespel

Zoveel critici, zoveel interpretaties. In *Madame Bovary* ‘zijn alle mensen suf, dom, zelfgenoegzaam en impotent. Zij (=Mademoiselle Bonnema) vreest de mannen en wil hen het liefst, als doctor Bovary de knecht Hippolyte, castreren.’ (Vogel 1981). Verrassend is ook de visie van een andere recensent die meldt dat ‘met enige fantasie de eerste kennismaking tussen de student en Anna met *Madame Bovary* kan worden verbonden. De student pakt bij die gelegenheid de naaldhak van de begeerde vrouw af, zodat zij gedwongen is even mank te lopen als de stalknecht die aan zijn horrelvoet geopereerd is.’ (Mulder 1981). Uiterst geestig en vol dédain voegt deze criticus hieraan toe ‘me dunkt, genoeg materiaal voor tientallen “werkcolleges” Literatuurwetenschap’.

De opmerking die Van Deel (1981) maakt, is exemplarisch voor de gemakzuchtige houding van veel recensenten van deze roman: ‘Ook het herhaaldelijk praten over de roman *Madame Bovary*, waaruit de jonge kunstenaar les krijgt, is haast al te nadrukkelijk’. Vervolgens verwacht je dan een explicatie, het enige wat je echter te horen krijgt, is ‘Anna heeft trekken van Emma Bovary’.

Zo komen de meeste critici vrijwel steeds tot een soort ‘aanduidend aanstippen’, waarbij men zinnen ontmoet als ‘elementen uit die beroemde roman laat Wolkers persiflerend weerspiegelen in zijn eigen verhaal; een roman in een roman’. Persiflage, hoe, waarom? Geen antwoord of het zou dit moeten zijn: ‘Gezegd moet worden dat hij zeker in het eerste, moeizaam op gang komende, deel als een Flaubert gepeuterd heeft aan de volmaakt barokke zinsbouw, aan het cultiveren van de keukenmeidenroman.’ (Egbers 1981).

Veelvoud zijn de meningen der critici, ik zei het reeds, want Mertens (1981) ziet het nog weer anders in zijn (in vergelijking met de rest) grondige recensie, waarin hij de functie van allerlei romanelementen goed beschrijft. Zo ook Mademoiselle Bonnema, die hij ‘met haar ingesnoerde erotiek’ vergelijkt met Emma Bovary. Beluister voor een ander geluid Kuipers (1981), die naar aanleiding van Anna's zwangerschap opmerkt, ‘zwanger, van haar eigen man, die ze als een anti-Madame Bovary onvoorwaardelijk trouw blijft’. Peeters (1981) is het meest absoluut met zijn uitspraak ‘Anna is Emma Bovary, ook zij breekt een beetje uit’.

Osstijn (1982) vindt het onzin om überhaupt lijnen te willen trekken tussen beide romans. Wolkers mag dan de suggestie wekken dat er vergelijkingen mogelijk zijn tussen zijn personages en de passionele Emma en de andere ‘belachelijke’ figuren uit *Madame Bovary*, die blind en stijf door het leven gaan; die vergelijking gaat in 't geheel niet op, zo stelt hij, want Wolkers' helden zijn winnaars, de Emma van Flaubert een verliezer.

En ‘zo zou ik nog uren door kunnen gaan’. Ik doe dat niet. Duidelijk mag zijn dat er weinig of geen eenheid bestaat in interpretatief opzicht. Men laat het veelal bij een enkele opmerking, die wel veel kennis (van de recensent) moet suggereren, maar uiteindelijk de lezer van de recensie weinig wijzer maakt.

Zonder nu de indruk te willen wekken, dat de auteur het qua interpretatie altijd bij het rechte eind heeft, laat ik nu toch Wolkers graag aan het woord (1982), omdat hij een bevestiging geeft van het groteske karakter van zijn roman, waarvoor ik hierboven argumenten meen te hebben gegeven. Hij kant zich in Vrij Nederland met name tegen de opvattingen van Peeters, die er z.i. niets van begrepen heeft. Erg oneens kan ik het niet met hem zijn. 'De citaten uit de Franse literatuur', zegt hij, 'hebben een verheven bedoeling, maar slechts een kluchtig effect, beweert Peeters'. En dan heel fel: 'nergens, maar dan ook nergens hebben die stukjes Franse literatuur een verheven bedoeling. Had die Peeters nu ook al een drie voor Frans? Het is altijd ironisch bedoeld en heeft niet zelden een kluchtig effect. Eén van de eerste keren dat er uit *Madame Bovary* geciteerd wordt door die Van-Goghbaard is, als hij zich op een divanbed ligt voor te stellen dat Mademoiselle Bonnema "met haar afgeleefd vlees, bonkig van de ophopingen reuzel" in haar ontklede achterwerk op hem rijdt. Hij roept dan dwepend "Vous êtes dans mon âme comme une madone sur un piédes-

tal, à une place haute, etc.”. Die ingebeelde rijles van haar is het enige dat verheven is’.

Het lijkt wel alsof Wolkers zich in zijn tirade tegen Peeters beroept op Michael Bachtins studie over het groteske, *L'Oeuvre de François Rabelais et la Culture populaire au Moyen âge et sous la Renaissance* (studeerde zijn vrouw Karina ook geen Frans?). In dat werk stelt Bachtin op polemische toon dat het groteske een uiting is van *vitaliteit*, een eigenschap die aan Wolkers' werk zeker niet ontzegd kan worden. Het groteske wordt door hem beschouwd als een vorm van humor en wel van ongegeneerde volkshumor. Als we de beschrijving lezen, die Bachtin geeft van dit genre, liggen de raakpunten met Wolkers' *Brandende liefde* voor het oprapen. Hij gaat in zijn betoog uit van een tegenstelling tussen enerzijds het lichaamsbeeld dat beantwoordt aan de normen van de klassieke oudheid, anderzijds het van die norm afwijkende groteske lichaam. Volgens de klassieke canon is het lichaam een afgerond geheel dat duidelijk van de buitenwereld is gescheiden. Alle functies waarbij die grens naar de buitenwereld wordt overschreden, zoals eten, ontlasting, voortplanting, en die verband houden met fysieke kenmerken, welke kort gezegd betrekking hebben op lichaamsopeningen en uitstulpingen, worden ontkend of verzwegen. Daarom ook werden volgens Bachtin al die kenmerken geëlimineerd die de suggestie kunnen wekken dat het lichaam niet afgerond is, dus alles wat te maken heeft met groei en voortplanting, alles wat naar voren springt en naar buiten groeit, wordt teruggetrokken; alle uitstulpingen die betekenen dat het lichaam uitbot, worden gladgestreken, alle openingen dichtgestopt. Zo niet bij Wolkers, als we denken aan de hierboven door hem gegeven beschrijving van het lichaam van Mademoiselle Bonnema en laten we ook niet de fraaie, onwelriekende geluiden uit het achterste van de oude heer Bonnema vergeten. Gewoonlijk ook, gaat Bachtin verder, worden bevruchting, zwangerschap, bevalling, doodsstrijd niet getoond. Op zijn minst drie van deze zaken komen in *Brandende liefde* uitgebreid ter sprake. Wanneer hij over leeftijden spreekt, stelt Bachtin, dat deze zich bij voorkeur zo ver mogelijk van de moederschoot en het graf bevinden, d.w.z. op maximale afstand van de ‘drempels’ van het individuele leven. Ook dat is in Wolkers' roman niet het geval als we met name de leeftijden van de oude Bonnema (96) en die van Mademoiselle Bonnema in aanmerking nemen. De verwijzing aan het slot van de roman naar het werk van Rabelais krijgt zo ook nog een extra accent. Het mag duidelijk zijn, op een groot aantal punten voldoet Wolkers aan de kenmerken die Bachtin voor het groteske noodzakelijk acht[5.].

Op het eerste gezicht of liever bij eerste lezing herkende ik wat ik nu maar het *Madame Bovary*-motief noem, als volgt. Ervan uitgaand dat het in de Franse roman gaat om een vrouw, die een uiterst conventioneel huwelijk wil ontvluchten om authentieke gevoelens te ondergaan, verbond ik Anna met Emma Bovary. Haar houding tegenover de jonge kunstenaar is een vluchtpoging uit een bourgeois-bestaan. Bourgeois, ook al is haar man eveneens een kunstenaar, een violist, maar wel een violist, verbonden aan het meest gevestigde aller Nederlandse orkesten, het Concertgebouworkest. Net als van Charles Bovary (‘een weinig jaloers man’), wordt van de violist Laman gezegd dat hij ‘voor jaloezie te oud en te wijs’ is. Evenmin blijkt hij, hoewel kunstenaar, de bloemen te herkennen, die de ik-figuur voor Mademoiselle Bonnema's verjaardag op het balkon wil plaatsen - uiteindelijk geniet echter, ‘per ongeluk’, Anna van deze gift -. Dit niet-herkennen lijkt mij symbolisch voor 's mans *Bovary*-positie in de roman, te meer daar het de plant *Lychnis* (=Brandende liefde) betreft. Niet de werkelijke vader maakt dan ook de bevalling mee van het dochtertje van Anna - ook Emma bevalt overigens van een

dochtertje -, maar de jonge schilder, hetgeen als een vooraanduiding van het einde gezien mag worden.

Maar bij herlezing van de roman blijkt het toch ingewikkelder te liggen. Wolkers' transpositiespel speelt zich af op meerdere niveaus. Ten eerste is daar de vader van Mademoiselle Bonnema, die als gewezen chirurg optreedt, dat kan niet toevallig zijn. Dat is ook niet zo, want op het moment dat Wolkers hem laat optreden als uitvinder van een bepaald chirurgisch werktuig, is de reminiscentie daar. De oude Bonnema vertoont trekken van Charles Bovary, wanneer hij een uit glanzend gepolijst notehout en koperen buiswerk geconstrueerd martelwerktuigje gefabriceerd heeft, ‘dat in het schimmenrijk der aftandse chirurgie van tweehoog achter is ontstaan als alternatief voor het spalken van vermeende botbreuken of het verstevigen van niet goed meer functionerende gewrichten’ (p. 16). Dit ‘martelwerktuigje’ lijkt mij het apparaat te symboliseren dat Charles Bovary gebruikt voor de ‘genezing’ van de horrelvoet van de stalknecht Hippolyte. Een bevestiging voor die gedachte vinden we later in de roman, wanneer de ik-figuur en Anna een gesprek voeren over *Madame Bovary*, waarin het komische van de situatie rondom de operatie van Hippolyte Tautain door Charles Bovary centraal staat en Anna plotseling zegt: ‘Nu dringt ineens tot me door waarom die oude zuurpruim zo razend werd toen er om die scène gelachen werd. Die ouwe krakkemikkige chirurg heeft ze misschien wel bij bosjes de invalidenwagentjes in geopereerd.’ (p. 91).

Mademoiselle Bonnema - haar naam wijst m.i. al in een bepaalde richting, een achternaam van drie lettergrepen, beginnend met *Bo*, een voornaam van twee (Janny) - wordt zodanig beschreven dat zij twee en misschien wel drie Madame Bovary's in zich verenigt, enerzijds Emma, waar we bij Wolkers lezen dat zij zich ‘met een soort onhandige verdorde koketterie wijsmaakt dat ik achter haar leeftijd wilde komen, als een onwerkelijke amant uit haar lichaamloze voorstellingswereld van liefde en verliefdheid’. (p.20). In datzelfde beeld kan geplaatst worden de pas na haar dood ontdekte voorliefde voor Rabelais' *Gargantua et Pantagruel*. Ook Mademoiselle Bonnema verlangde naar een ander leven en leidde kennelijk een heimelijk bestaan. Anderzijds lijkt zij in de dagelijkse omgang met de jonge kunstenaar in haar gedrag veeleer op de eerste *echtgenote* van Charles Bovary, die als een ware tiran door Flaubert beschreven wordt, ‘maar zijn vrouw werd de baas; hij moest dit doen en dat nalaten, (...) zich kleden zoals zij dat wilde (cf. het dwangbuisachtige vest dat de jonge schilder van Mademoiselle Bonnema moet dragen). (...) Zij maakte zijn brieven open, bespiedde hem op al zijn gangen.’ (p. 15).

Tevens lijken er indicaties aanwezig om de moeder van Charles met Mademoiselle Bonnema te verbinden. De oude mevrouw Bovary meent Emma steeds op haar verkwistend karakter te moeten wijzen; zij toont zich, gelijk Mademoiselle Bonnema, uiterst zuinig: ‘Kijk eens aan, zoveel japonnen, en wat een kwikjes en strikjes! En wat is dat? Zijde voor voering van twee frank! Terwijl er katoen van tien stuiver, acht stuiver zelfs te krijgen is die het even goed doet!’ (p. 322).

Een ander element, overgenomen uit *Madame Bovary*, maar door Wolkers zeer eigenzinnig getransponeerd, is de figuur van de knecht Hippolyte, die we in *Brandende liefde* terugvinden in de persoon van Kees van der Plassche, evenals Hippolyte in het bezit van een rode haardos[6.]. De schilder voelt zich namelijk geroepen de knecht na te doen:

> Hij was bezig met het voorlezen van die geschiedenis waarin die ijdele kletskous van een Homais die domme dokter Bovary overhaalt om de horrelvoet van Hippolyte Tautain, de stalknecht van Hotel Lion d'Or, te gaan opereren wat tot gevolg heeft dat de brave knecht helemaal niet meer vooruit kan komen. Tussen zijn stikkend lachen door had hij het Frans ontoelaatbaar gemangeld en ze had hem weggestuurd omdat ze

> iemand die om zoiets tragisch uit de wereldliteratuur zat te lachen alsof hij een ordinair stripboekje aan het doorbladeren was, niet in haar omgeving kon dulden. En toen hij wegging had ze hem overladen met van die keurige verwensingen in het Frans, want hij had zich er ondanks de lol zo in ingeleefd dat hij net zo mank liep als Hippolyte Tautain. Hij had het niet gedaan om haar te treiteren, maar hij had het gewoon niet kunnen laten. Hij liep al te maaien met zijn heupen en poot voor hij er erg in had. En brullend van het lachen was hij mank de hele stad doorgelopen naar zijn atelier (p. 75-76).

Behalve dat hiermee wederom wordt aangegeven dat er (verdomme) gelachen mag worden om *Madame Bovary*, heeft de gelijkstelling hier m.i. een verderreikende betekenis.

Zoals ik hiervoor reeds wees op het feit dat hij slechts de baard mag 'lenen' van een groot kunstenaar, wijst dit imiteren van Hippolyte in dezelfde richting, Kees van der Plassche is een *gemankeerd* kunstenaar, die zijn artistieke principes snel zal

inruilen voor de principes der commercie.

Zou het te ver gaan om in dezelfde Van der Plassche, die zich immers tegenover de ik-figuur voordoet als de morbide minnaar van Mademoiselle Bonnema, tevens Rodolphe, de valse amant van Emma Bovary, te herkennen? Van der Plassche's *grafrede* kan in hypocrisie (‘Met een smartelijke uitdrukking op zijn gezicht keek hij naar de kist, net lang genoeg, en schraapte toen zijn keel, alsof hij zijn emotie met het rocheltje naar beneden werkte. “Mademoiselle Bonnema”, zei hij met een licht handgebaar naar de kist, haperde perfect en zei nogmaals, “Mademoiselle Bonnema. Bedankt voor wat u belangeloos en met zoveel toewijding voor de ontwikkeling van generaties jonge kunstenaars hebt gedaan. Ik weet dat ik namens velen spreek als ik zeg dat u ons, en vaak op niet mis te verstane strenge wijze, maar dat was nodig, dat zien wij nu allen wel in, dat u ons een stuk franse literatuur en cultuur bijgebracht hebt dat nog dagelijks ons leven verrijkt. Mademoiselle, rust in vrede of zoals u ons hebt leren zeggen, Qu'elle repose en paix.”’ (p. 234)) wedijveren met de *afscheidsbrief* van Rodolphe, waarin deze zeer *weloverwogen* de ene emotionerende volzin aan de andere rijgt. (‘“De gedachte alleen aan het verdriet dat jou te wachten zou staan is een kwelling voor mij, Emma! Vergeet mij. Waarom moest ik je leren kennen? Waarom was je zo mooi? Is dat mijn schuld? Mijn hemel, nee, beschuldig er slechts het lot van!” Dat is iets wat altijd indruk maakt, overwoog hij.’ (p. 239). Op deze wijze komt het gemankeerde kunstenaarschap van ‘die Van Goghbaard’ in een nog schriller licht te staan. Ware emoties kent hij niet, ook die zijn schijn.

Volgens mij maakt Wolkers ook nog enkele kleine allusiegrapjes. Hij geeft de man van Anna het beroep violist mee, waarvan ik de meer thematische functie hiervoor al aangeduid heb. Ik vermoed dat Wolkers dit beroep ontleend heeft aan de aanwezigheid daarvan in voor Emma Bovary (naar uiteindelijk blijkt, schijnbaar) gelukzalige situaties. Ik noem in dit verband de bruiloft van Emma en Charles, die door een violist wordt opgeluisterd en wijs op het bal van de Markies d'Andervilliers, waar Emma intens van geniet (‘Een glimlach verscheen om haar lippen bij sommige verrukkelijke thema's van de viool, die soms alleen speelde, terwijl de andere instrumenten zwegen.’ (p.63) Wolkers voert eveneens een violist ten tonele, maar deze speelt niet, althans de lezer ‘hoort’ hem niet, hetgeen mij symptomatisch lijkt voor de rol die deze Laman in de roman te vervullen heeft. Van violisten noch van hun spel valt weinig goeds te verwachten, kan de conclusie van Emma en Anna luiden.

Ik heb zelfs de indruk dat Wolkers voor zijn beschrijving van het eerste ‘lijfelijke’ contact van de ik-figuur met Anna - het grijpen naar haar voet, waarna hij slechts haar schoen in handen houdt - bij Flaubert te rade is gegaan. De laatste laat Rodolphe met welgevallen Emma's ‘sierlijke voetje’ gadeslaan (p. 156) en ook echtgenoot Charles ontgaat dit gedeelte van Emma's anatomie niet (‘haar stem kreeg nu wekere buigingen, haar lichaam soepeler bewegingen; er ging zelfs iets ongrijpbaars (...) uit van de plooien van haar japon en de welving van haar voet.’ (p. 230)) En zelfs de om zijn ‘impassibilité’ zo geroemde verteller laat in zijn sterk erotisch getinte beschrijving van de handelingen van de pastoor (‘zalving’) niet na aandacht op dit gedeelte van Emma's lichaam te vestigen: ‘daarna de handen, die hadden genoten van zachte strelingen en tenslotte de zolen van de voeten, die zich vroeger zo snel hadden bewogen als zij de bevrediging van haar verlangens najoeg en die nu nooit meer zouden lopen’, (p 378).

Wordt een roman er nu beter, ‘rijker’ van, wanneer een lezer er in slaagt zinvolle verbanden tussen twee literaire teksten vast te stellen? Ik vind van wel en kan dat misschien het beste uitleggen door de verfilming van *Brandende liefde* in mijn explicatie te betrekken. De verfilming van dit boek was namelijk uitsluitend een

weergave van het structurele verhaalniveau (de plot, de gebeurtenissen) met veel 'functioneel bloot'. Doch de film onthulde vrijwel niets van wat ik in navolging van F. de Rover (1976) 'het dubbele bodem-effect van de gebeurtenissen' noem, 'waardoor de lezer van de *romantekst* actief betrokken wordt bij de voltooiing van de tekst als geheel'. Ging het bij Mulisch' *Twee vrouwen* (o.a.) om het herkennen en integreren van mythologische gegevens, bij Wolkers' roman is het noodzakelijk de *groteske* transpositie van *Madame Bovary* bij de beoordeling en waardering te betrekken, wil men de roman werkelijk naar waarde kunnen schatten. En men kan rustig stellen, dat de critici in dit opzicht danig in gebreke zijn gebleven.

Bibliografie

Ton Anbeek, *De schrijver in de coulissen,* Amsterdam 1977. Maarten van Buuren, *De boekenpoeper*, het groteske in de literatuur, Assen 1982.

Tom van Deel, 'De schilder en zijn model', in Trouw 21-11-1981. Henk Egbers, 'Brandende Liefde van Wolkers treurspel met triviale ongein', in De Stem 21-11-1981.

Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, (vert. Margot Bakker), Wageningen 1977[4].

D.W. Fokkema, 'Het Modernisme: Overwegingen bij de beschrijving van een periodecode', in Forum der letteren 1979/1, p. 1-10.

Douwe Fokkema en Elrud Ibsch, *Het modernisme in de Europese letterkunde,* Amsteram 1984.

Jaap Goedegebuure, 'Taalkundig machismo van een literaire Hulk', in Haagse Post 21-11-1981.

Willem Kuipers, '"Sterk" verhaal van Wolkers', in de Volkskrant 27-11-1981.

Anthony Mertens, 'De akrobatiek van de anekdotiek', in De Groene Amsterdammer 25-11-1981.

Wam de Moor, 'Over de meester en zijn leerlingen', in Vestdijkkroniek, nr. 43 (juni 1984), p. 34-47.

Reinjan Mulder, 'Triomf der schoonheid', in NRC/Handelsblad 20-11-1981.

Karel Osstijn, 'Brandende Liefde (Jan Wolkers)' in Ons Efdeel, jrg. 25, mei/juni 1982.

Carel Peeters, 'Het populistische proza van Jan Wolkers in Brandende Liefde', in Vrij Nederland 28-11-1981.

Frans C. de Rover, 'Twee vrouwen over tijd: Een receptie-esthetische analyse van H. Mulisch' 'Twee vrouwen', in De Gids, jrg. 139, 1976, nr. 5/6 (ook in *Kritisch Nabeeld*, beschouwingen over het werk van Harry Mulisch, samenst. Hans Dütting, Baarn 1982, p. 161-185).

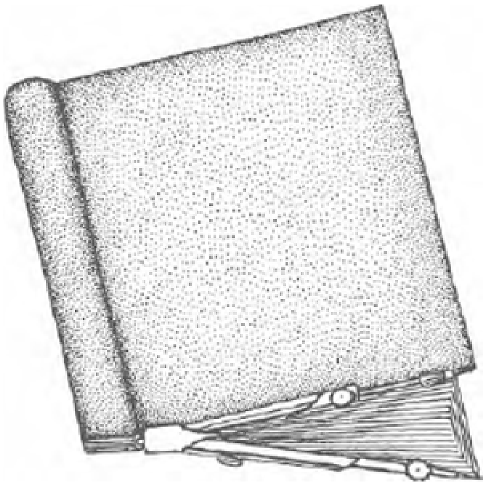
Wim Vogel, 'Brandende Liefde toont vernieuwing bij Wolkers', in Haarlems Dagblad 17-11-1981.

Jan Wolkers, *Brandende liefde*, Amsterdam 1981.

Jan Wolkers, 'In gesprek met Frits Barend en Henk van Dorp', in Vrij Nederland 09-01-1982.

Jan Wolkers, 'Hoe vreselijk is dit alles', in Vrij Nederland 09-01-1982.

De recensies van Van Deel, Mertens, Osstijn, Peeters en Vogel werden later opgenomen in *Over Jan Wolkers II 1969-1983*, Beschouwingen en interviews, Den Haag 1983.



Tekeningen Peter Yvon de Vries

Eindnoten:

* Dank ben ik verschuldigd aan Maarten van Buuren voor zijn ‘groteske’ adviezen ‘binnen en buiten het boekje’.

1. Van Buuren geeft daarvan naast de stervensscène nog enkele voorbeelden: ‘Zo wordt het gevoel van geluk dat Charles Bovary ervaart na zijn eerste huwelijksnacht met Emma als volgt beschreven: ‘zijn hart vervuld van de nachtelijke liefde, de geest gerust, het vlees tevreden, zo herkauwde hij zijn geluk *als diegenen die na het eten nog naproeven van de truffels die zij verteren’.* Emma zelf, wanhopig op zoek naar de minnaar die aan haar romantisch ideaal beantwoordt, vindt uiteindelijk een aanbidder van wie de verteller het volgende fijntjes opmerkt: hij ‘bewonderde de vervoering van haar ziel en *het kant aan haar jurk’.* (Van Buuren 1982, p.62). De cursiveringen zijn van Van Buuren.
2. Cf. Douwe Fokkema & Elrud Ibsch 1984. Van Buuren ontleent het code-begrip kennelijk aan Fokkema 1979.
3. Cf. Ton Anbeek 1977, p. 40-48, waar hij uitgebreid ingaat op Flauberts poëticale opvattingen.
4. Heel duidelijk blijkt dat ook uit Peeters' aanduiding van Wolkers' taal als ‘Algemeen Bootwerkers’; Wolkers maakte zich in Vrij Nederland 09-01-1982 daar ook terecht zeer boos over.
5. De samenvatting die ik hier van Bachtins ideeën geeft, berust op de uitleg van Van Buuren 1982, p. 20 en 21.
6. Hypocriet rijmt ook op Hippolyte, of slaat nu mijn interpretatieve fantasie op hol?

Ron Elshout
De wereld door een geelfilter

I

'Het eredivisie-effect' noemt Aad Nuis (Haagse Post, 17-1-1981)[1.] het verschijnsel dat over het werk van een kleine groep zeer bekende schrijvers vrijwel onmiddellijk uitvoerige stukken in de tijdschriften verschijnen. Of deze auteurs daar al dan niet blij mee moeten zijn, is de vraag. Nuis begint de derde alinea van zijn artikel namelijk met deze zin: 'Het is een misverstand te denken dat besprekingen die laat komen, daardoor ook bedachtzamer en minder slordig zouden zijn.'

Vervolgens maakt Nuis deze bewering geheel waar, door in de resterende, zeg... anderhalve bladzijde (bijna één-derde van een bladzijde laat foto's zien van Wolkers en Hermans met de suggestieve teksten 'tranenwringer' en 'opgeblazen'. Niemand kende deze schrijvers immers!) *Homme's hoest* en *De perzik van onsterfelijkheid* te karakteriseren respectievelijk als 'een tamelijk oninteressant boekje' en 'een onversneden draak'.

Het zal lezers van Wolkers niet onbekend zijn dat de schrijver op gespannen voet met zijn critici leeft. Belangstellenden op dit gebied kunnen bijvoorbeeld in Vrij Nederland van 9 januari 1982 op bladzijde 15 terecht voor een confrontatie tussen Wolkers en Carel Peeters naar aanleiding van diens kritiek op *Brandende Liefde.*

Wolkers verwijt in allerlei interviews de critici een te snel en globaal oordeel.[2.] Daarbij vergelijkt hij steeds de tijd die een auteur in een boek steekt met de aandacht die de boekbespreker eraan besteedt. De laatste kan, volgens Wolkers, onmogelijk in zo korte tijd (*De perzik van onsterfelijkheid* verscheen in november 1980, de meeste kritieken verschenen in november en december) alle lijnen, verbindingen, motieven waar de auteur zo lang aan gewerkt heeft, gezien hebben. Laat staan dat hij in zo'n kort bestek dat alles kan weergeven.

Nu valt er op de polemische zienswijze van Wolkers wel een en ander af te dingen. Zo is het nogal voor de hand liggend, dat het schrijven van een boek wat langer duurt dan het lezen ervan. Volgens het beroemde kwatrijn van A. Roland Holst was het alleen aan Vestdijk voorbehouden sneller te schrijven dan er gelezen kon worden.

Hoe dan ook, uit de opmerkingen van Wolkers is een aantal oorzaken te destilleren waardoor kritieken een onvolledige indruk maken: te snel publiceren van een 'bespreking'; plaatsgebrek; slordigheden als slecht lezen en te globaal bespreken. Deze oorzaken hangen uiteraard min of meer samen; het loont echter de moeite ze afzonderlijk nader te bekijken.

Het 'eredivisie-effect' bestaat natuurlijk wel degelijk. Het gevolg is dat critici een boek veel te snel na verschijnen willen bespreken, zodat het op een (te) haastig geschreven artikel uitdraait. Een oplossing is eenvoudig, Iedere ciriticus kan aan de hand van de aankondigingen van de uitgevers, zoals die aan het begin van het seizoen gepubliceerd worden, bepalen wat hij bespreken moet of wil en dan zorgen dat hij zijn zaken (herlezen van ouder werk, bijvoorbeeld) in orde heeft.

In een aantal gevallen is het zelfs mogelijk vooraf een bespreking te maken met behulp van de drukproeven. Hoewel dat, ironisch genoeg, bij Wolkers wel moeilijker geworden zal zijn, sinds Wim Zaal zijn artikel over *De kus* te vroeg publiceerde. Een andere oorzaak lijkt me de voor literatuur gereserveerde ruimte in de kranten en tijdschriften. Veelal moet er op één, hooguit twee bladzijden een boek besproken worden. Het is niet zo vreemd dat een criticus dan niet verder komt dan een korte samenvatting, het noemen van een enkel aspect en een oordeel. Meteen valt hiertegen in te brengen, dat er nogal wat oppervlakkige besprekingen te vinden zijn

die wel vergezeld gaan van weinig ter zake doende foto's, van des schrijvers hoofd, bijvoorbeeld. Daarnaast propt men wel twee besprekingen in één artikeltje, waardoor geen van de twee besproken boeken tot zijn recht kan komen.

Je kunt je natuurlijk afvragen of, zoals Wolkers wel voorstaat, een kritiek een grondige analyse kan en moet bevatten, maar de minste eis die de lezer aan de criticus mag stellen is toch dat hij de beschikbare ruimte zo economisch mogelijk gebruikt. Jan Wolkers wijst er in zijn tirades steeds op dat het *oordeel* van de criticus hem niet zoveel kan schelen, maar het is natuurlijk wel zuur als je je boek slordig en onvolledig besproken ziet en het oordeel is negatief. Daarom kan ik wel meevoelen met de auteur wanneer hij zich opwindt over slordigheden bij het bespreken. Enkele voorbeelden, uit: Willem Kuipers, 'Wolkers valt tegen'[3.]. Overigens wil hiermee niet gezegd zijn dat Kuipers' bespreking niet bruikbaar is, er staan wel degelijk nuttige zaken in. Maar, om met een flauwe te beginnen, de hoofdpersoon van het boek heet Ben Ruwiel. Kuiper schrijft over Ruwiels. Een zetfout is het niet, of het zetduiveltje moet zeer consequent te werk zijn gegaan. Ernstiger wordt het als Kuipers mededeelt: 'De roman is in feite een dag uit het leven van een verzetsstrijder, Ben Ruwiels, die als verteller optreedt.' Dit is beslist onjuist.

Een andere criticus, Herman Verhaar in VN[4.], heeft juist bezwaar tegen de afwisseling van 'ik' en 'hij' die volgens hem tot haperingen bij het lezen leidt. Inderdaad verschuift het perspectief in de roman steeds van een monologue intérieur (de ik is Ben Ruwiel) naar een andere personale vertelvorm: een 'neutrale vertelinstantie' hanteert de hij-vorm; de hij is Ben Ruwiel. En vice versa.

Vreemd genoeg brengt juist deze afwisseling (één alinea 'handeling', één alinea 'denken' noemt hij het) Kuipers op een vergelijking met *Ulysses* van Joyce. Die vergelijking lijkt me in hoge mate mank te gaan en zij wordt door Kuipers ook niet uitgewerkt, maar wel noteert hij alvast: 'Die vergelijking kan geen boek aan.'

In de laatste kolom stelt hij dat het veelvuldig voorkomen van woorden als 'plotseling', 'ineens', 'toen' wijzen op armoede, haast of onverschilligheid. Dat ik het daar niet helemaal mee eens ben, zal verderop nog blijken. Het artikel besluit met opmerkingen over het geel filter; volgens Kuipers had het ook 'een ballpoint, of een zakdoek of een schoenveter kunnen zijn. Of een perzik.' Als dit een poging tot ironie mocht zijn, dan is die wat mij betreft mislukt. Over het geelfilter later nog, eerst een samenvatting van het verhaal.

II

Het eerste deel van het boek is getiteld 'Ochtend' (blz. 9-117) Het betreft de morgen van 5 mei 1980, de dag dat in Amsterdam de bevrijding herdacht zal worden middels een reprise van de intocht van de Canadezen.

In de loop van dit eerste hoofdstuk, dat chronologisch de gebeurtenissen van die morgen vertelt, leren we - voor een groot deel via een monologue intérieur - de hoofdpersoon Ben Ruwiel kennen. Hij is een oud verzetsman die ruim twintig jaar geleden is afgekeurd in verband met zijn slechte gezondheid. Ben is kortademig en gebruikt medicijnen, waaronder valium.

Ook zijn vrouw Corrie heeft in het verzet gezeten, ze was zelfs een verzetsheld in. 'In de oorlog stond ze voor niets, ze ging overal op af met haar vriend.' (blz. 15); 'IJzeren Corrie' (blz. 18); 'Die gaat met een pistool tussen haar borsten de Ortskommandantur in als het moet.' (blz. 47) Corrie komt nu haar bed nauwelijks uit, soms om 's avonds wat televisie te kijken; verder is ze aan de drank. Zeer veelzeggend is het dat ze in het hele boek slechts éénmaal aan het woord komt en dan zegt ze: 'Blijf in godsnaam uit mijn buurt.' (blz. 74) De oorzaak voor haar toestand is te vinden in de oorlog: Samen met Ben en haar vriend Henk pleegde ze

verzetsdaden totdat Henk tijdens een mislukte overval dodelijk gewond werd. Toen stortte haar wereld in.

Ben is met haar getrouwd, omdat hij ‘voor haar de enige brug

naar die jongen was', zoals hij tegen de wijkverpleegster zegt, die de zich bevuilende Corrie komt wassen.

Omdat het geen tijd was om kinderen te krijgen, heeft ze in de oorlog het kind, dat ze van Henk verwachtte, laten aborteren. Door ontstekingen die ze daarbij opliep kan ze haar verdere leven geen seksuele gemeenschap meer hebben en dus ook geen kinderen krijgen. Die zijn er dan ook niet; wel is er nog de hond Snoet. Een negentien jarig oud en ziek dier dat eigenlijk al uit zijn lijden verlost had moeten worden. Het is echter het enige waar Corrie nog aan lijkt te hechten: '...omdat Corrie je niet kan missen. Die kan niet zonder je.' (blz. 40) Daarom helpt Ben het beest met zijn ontlasting, verwent het en sleept het met zich mee.

Wanneer Ben, eenmaal wakker geworden, door het huis loopt, wijst alles erop dat ze de avond tevoren hevig op de dodenherdenking gereageerd hebben: de sherryfles is tegen de muur kapotgesmeten.

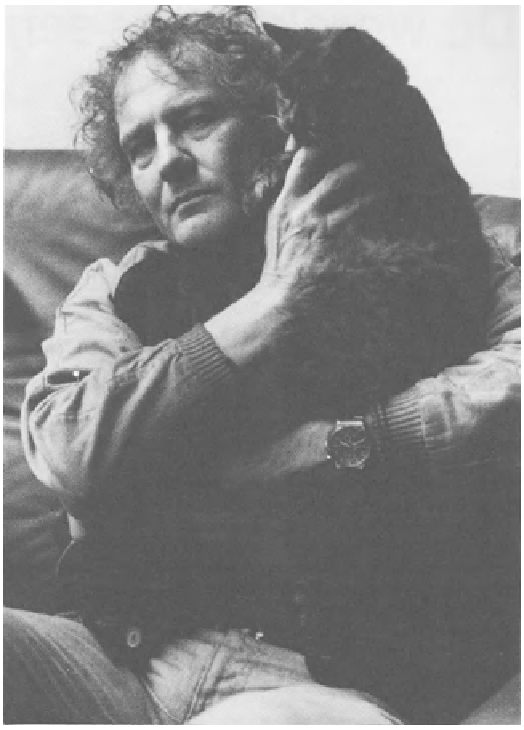
Vroeg in de ochtend neemt Ben zich voor stevig op te ruimen. Inderdaad sleept hij de verroeste Berini-bromfiets van de waranda naar beneden. Op deze brommer heeft Corrie na de oorlog éénmaal gereden, ze is gevallen; daarna wilde ze er nooit meer op. Waarschijnlijk heeft dat ook te maken met haar verzetswerk want op bladzijde 12 legt Wolkers een verband tussen deze valpartij en een door Corrie gepleegde aanslag. In beide gevallen draaide het voorwiel hoorbaar door na de val. De vier rijen lege sherryflessen haalt hij ook van de waranda en in zijn opruimwoede neemt hij allerlei onnutte huisraad uit keukenkastjes en dressoir mee: incompleet, beschadigd serviesgoed; een breimachine; een percolator; een koffiezetapparaat; dat alles verdwijnt in vuilniszakken naar de stoeprand. Als Ben Snoet heeft uitgelaten - nog een heel karwei: de hond moet gedragen worden en heeft hulp nodig bij het ontlasten - verschijnt een verpleegster om Corrie te wassen. Niet een met 'lang blond haar tot ver over de schouders. Zo'n watervalletje van puur goud' (blz. 61), zoals Ben zich gewenst had (blz. 14, 48), maar evengoed raakt hij met haar in gesprek over de toestand van Corrie en haalt daarbij foto's en Corries onderscheiding ('Zo'n beetje geschitter aan zo'n gekleurd lintje' - blz. 85) te voorschijn uit een doosje (waarin ook brieven van Henk en Corrie), dat bij het opruimen is achtergebleven. Verder vertelt hij haar van zijn voornemen de ratten op zijn volkstuin te verdelgen met behulp van een bos peen en een tube Zeliopasta. Bijna het hele boek loopt Ben verder met een zak wortelen en rattengif gewapend.

Omdat hij al snel spijt heeft gekregen van het weggooien van de bromfiets gaat hij, als de verpleegster weg is, de stad in om een nieuwe te kopen. Daar ontmoet hij in de drukte een buurman die hem een bord (THANK YOU BOYS!) in de handen drukt. Zodra hij merkt dat hij gefilmd wordt, probeert hij de opname te bederven: (blz. 94) '...en sperde zijn mond wijd open alsof hij kokhalsde voordat hij ging kotsen. Toen trok hij zijn gebit naar buiten en klepperde ermee naar de camera terwijl hij waanzinnig grijsde.' Tijdens zijn verdere wandeling bevangt hem - net als vroeger op de ochtend - een duizeling; een behulpzame man neemt hem mee naar een café waar Ben enkele koppen koffie met cognac drinkt. Zijn eerste poging een nieuwe bromfiets te kopen loopt stuk op een gesloten rijwielwinkel.

Het tweede hoofdstuk (blz. 119-198) getiteld 'Middag' vangt aan bij en in 'Het Dierenparadijs', daar verkrijgt Ben een bevroren pak pens voor Snoet, dat hij onder zijn kleding op zijn buik draagt om het ontdooien te versnellen. Zijn tweede poging een brommer te kopen mislukt, ook deze zaak is gesloten.

Verder lopend ontmoet hij een fotograferende Canadees die hem vraagt het geelfilter van zijn camera even vast te houden. Als Ben opnieuw een duizeling krijgt, stopt hij het geelfilter in zijn zak. De Canadees neemt afscheid en verdwijnt in het Rijksmuseum. Later vindt Ben het filter en gaat in het museum op zoek naar de

Canadees. Dat voert hem, terwijl de pens ontdooit en gaat stinken, langs een aantal eeuwen geschilderde geschiedenis (via een leeszaal waar hij een fotoboek over de Tweede Wereldoorlog inkijkt) naar het schilderij waar de titel van het boek aan ontleend is: Tung-Fang Shuo steelt de Perzik van Onsterfelijkheid, 'een schildering die in lichtblauw brokaat gemonteerd was. Er stond een perzikboom op afgebeeld die met grote bleke vruchten met een karmijnrode blos over een rivier hing. Eronder stond een grijsaard in een kimono die begerig maar toch waardig naar een van de perziken reikte.' (blz. 150) Ben denkt daarbij aan zijn eigen leiperzik die het vorig jaar begeven heeft: 'De blaadjes glansden op den duur zo ziekelijk dat het was of die boom tegen het bekalkte glas met potlood was getekend.'



Jan Wolkers. Foto: Steye Raviez.

In de zaal waar de Nachtwacht hangt, stuit hij op een groep Duitsers die hij uitscheldt. Omdat men denkt dat hij bedronken is (de cognac-lucht) wordt Ben het museum uitgezet. Als hij zich opnieuw niet goed voelt, gaat hij naar een eetcafé om zich te reinigen (het pak pens lekt en stinkt) en een uitsmijter te eten. Na de maaltijd voelt hij zich niet veel beteren hij krijgt de raad met de tram te gaan en de brommer te laten voor wat hij is. Eerst verzet hij zich, dan besluit hij rechtstreeks naar huis te gaan. Onderweg koopt hij bij een uitstalling prullaria een beeldje van een danseres 'wit als oud ivoor' (170); na nog een poging bij een rijwielhandel neemt hij een taxi naar huis. Thuisgekomen neemt hij zijn medicijnen in en besluit alsnog naar de tuin te gaan. Hij neemt Snoet achter op zijn fiets in een mand mee. Op het volkstuincomplex heeft hij twee maal een gesprek met bekenden over de leeftijd van Snoet, die hij eerst verzorgt en de pens te eten geeft. Op bladzijde 191 komt opnieuw de leiperzik ter sprake: 'Hij keek naar de dorre leiperzik tegen de achterwand die hij ook al lang had moeten opruimen maar waar hij niet toe kon komen. Hij moest denken aan de chinese schildering in het museum.'

En op bladzijde 195: 'De perzik van onsterfelijkheid is een aardig verzinsel, maar die vrucht heeft beslist geen pit. Het is maar een ezelsbruggetje naar de dood.' Ben gaat aan het werk, zijn tuinbonen moeten de 'kouwe grond' in.

'Avond', het derde en laatste deel (199-239). Ben zet thee en rust uit. Na een kort slaapje en een droom, hakt hij hout om de kachel aan te maken, als hij dat gedaan heeft en even uitblaast braakt Snoet de pens eruit en blijft half stikkend liggen hijgen.

Ben helpt het dier uit zijn lijden: hij slaat het met de bijl de hersens in. Daarna maakt hij een brandstapel in de tuin en cremeert de hond.

Bij het verlaten van het tuincomplex laat Ben de hondemand achter op de stortplaats voor vuilnis. Daar vindt hij een oude brommer met een verbogen stuur en zonder voorwiel. Hij sjort de brommer op zijn fiets en neemt hem mee om - in ieder geval voorlopig - op de waranda te zetten.

Een moeizame weg terug begint. Onderweg pauzeert hij in een café en gebruikt koffie en weer - te veel - cognac. Hij geeft het beeldje van de danseres aan een meisje dat een poos bij hem aan zijn tafeltje zit. Dan gaat hij verder, maar vlak bij zijn straat kan hij haast niet meer. Nadat hij zichzelf (THANK YOU BOYS!) op de televisie heeft gezien, bereikt hij het huis: 'Voor de rijwielstalling bleef hij staan en keek omhoog naar het raam. Hij zag haar ervoor zitten. Een bleek gezicht waarvan hij niet wist of het naar hem keek. Zijn lichaam kromp ineen en ontspande zich. Toen zakte hij in elkaar. Hij voelde niet eens meer dat de fiets met zijn zware last op hem viel.'

III

Onder andere door de oorzaken genoemd in I worden in veel kritieken slechts enkele aspecten, vaak globaal, aan de orde gesteld. Wanneer een criticus één van de specifieke kanten van een boek wil uitdiepen is hij vaak genoodzaakt zijn hele artikel daaraan te besteden. Het is voor de boekbespreker kiezen tussen Scylla en Charybdis. Vandaar dat ik in het onderstaande op enkele aspecten, waaronder een aantal door de critici reeds aangestipte, wat nader wil ingaan.

Over het perspectief in *De perzik* is reeds een en ander opgemerkt. Herman Verhaar vond dat de afwisseling 'ik' - 'hij' tot haperingen leidde. Willem Kuipers liet zich hierdoor verleiden tot de gesignaleerde 'vertellersfout'. Een willekeurig gekozen voorbeeld maakt duidelijk hoe de afwisseling plaats vindt. Bladzijde 18: 'Hij ging de badkamer in en gooide de krant met glasscherven in de prullemand. Daarna keek hij, met gestrekte armen steunend op de vaste wastafel, met verborgen afschuw naar zijn gerimpelde en van de slaap waterig opgezette gezicht.

'Ik wíl dat je er goed uitziet,' zei hij luid tegen zijn spiegelbeeld en trok zijn gezicht in een gruwelijke grimas.

Aan een emmer snelcement heb je niet genoeg om dat weer glad te krijgen. Omploegen en weer inzaaien. Toch zou je niet opnieuw willen beginnen. In godsnaam, spaar me.'

Aan dit citaat is onmiddellijk te zien waarom Wolkers van de monologue intérieur gebruik maakt; in zijn constante, vaak gemompelde, gedachtenstroom relativeert Ben zichzelf en zijn ellende. Daarnaast geeft deze afwisseling van verteltechnieken de schrijver ruimschoots gelegenheid terugblikken in te lassen in de vorm van gedachten van Ben. Via dit soort flash-backs leren we de gebeurtenissen uit het verzetsverleden van Ben en Corrie kennen. Toch ontkwam ook ik niet aan het gevoel dat er zo nu en dan iets mis was. Ik heb andere boeken van Wolkers er weer eens op nagelezen en bemerkte daarbij dat deze storende factor achterwege bleef. Wat is de oorzaak? De meeste romans van Jan Wolkers zijn vanuit één perspectief geschreven. Meestal is er een 'ik' als hoofdpersoon. Er zijn twee uitzonderingen. *De doodshoofdvlinder* (1979), waarin de schrijver kiest voor een hij-figuur; een leraar Engels die Paul heet, is de hoofdpersoon. En, interessanter, *Een roos van vlees* (1963). Hierin komen we dezelfde afwisseling tegen als in *De perzik*. Herlezing bevestigde al snel wat ik me meende te herinneren, in *Een roos van vlees* doet het wisselende perspectief veel natuurlijker aan. De oorzaak van dit verschil is mijns

inziens gelegen in het feit dat de gedachten van de ik-figuur uit *Een roos van vlees*[5.] (Daniël, een astma-patiënt) en (de handelingen van) de hij-figuur dichter bij elkaar liggen dan het geval is in *De perzik*. Daarnaast ligt in *Een roos van vlees* het zwaartepunt bij Daniël als hij-figuur, terwijl dat in *De perzik* niet zo is. Ben Ruwiel mompelt wel èrg veel.

Een aantal malen wordt de gedachtenstroom van Ben onderbroken doordat hij gesprekken heeft. Maar met name de gesprekken met de verpleegster en de buurman (Ochtend) dienen hetzelfde doel als de gemompelde terugblikken van Ben: Ze moeten de lezer van het verleden op de hoogte stellen, een werkelijke onderbreking zijn ze dus nauwelijks te noemen. Nu valt natuurlijk tegen te werpen dat Bens gedachten door de gebeurtenissen wel naar het - zíjn - verleden gedwongen moeten worden, maar dan nog stoort me op den duur zijn, ten opzichte van zichzelf, volgehouden spot-toon en de drang om in vergelijkingen te denken. Een voorbeeld dat met vele te vermeerderen is: Als Ben met een buurvrouw praat 'denkt' hij: 'Eigenlijk zou ik mijn gebit uit mijn bek moeten halen en er vlak voor die lichtblauwe slangeogen even mee moeten klepperen. Ik ruik dat muffe slaaplichaam van haar door die duster heen. *Of je met een jutezak vol dooie mollen staat te praten.'* (blz. 57) (cursivering van mij, RE) Dat Wolkers zo nu en dan de monologue intérieur vervangt door gepraat tegen Snoet doet aan dit alles niets af.

J. Huisman[6.] schrijft in zijn bespreking van het boek: 'Dat die lieve Ben veel mompelt is een verademing. Luister maar eens: "Trek het je niet aan, Snoet. Het zijn volkomen versufte en verstofte wezens. Ze hebben afgeladen tassen bij zich met wokkels en brokkels en Pepsi. Dan weet je wel wat voor ongezond vlees je in de kuip hebt. Hun hersens zijn allang aangetast door smaaksluiers en kunstmatige kleurstoffen, hun nieren half verrot door de conserveringsmiddelen. In dromen kunnen ze nooit meer geloven."

"Hun ziel ligt op de supermarkt in de diepvriezer tussen de pakken kots-bitterballen en de kouwe-kaksatees. Als de wind buiten te keer gaat huiveren ze weg bij de televisie. Het zijn de programma's die het hem doen."' Vervolgens slaat Huisman de spijker op de kop met de mededeling: 'Dit is Wolkers ten voeten uit...' Juist, denk ik dan, dat is precies mijn bezwaar, het is te weinig Ben Ruwiel en te veel Jan Wolkers.

Wim Zaal wijst erop dat Wolkers in vier achtereenvolgende boeken, te beginnen met *De walgvogel*, de tijd steeds meer indikt. Van vijfentwintig jaar, via tweeëneenhalve week (*De kus*) en vijf dagen (*De doodshoofdvlinder*) tot de enkele dag van *De perzik*.

Zoals uit de samenvatting al gebleken zal zijn, is de tijd in dit boek ook nog op andere wijze in het geding. Dat begint natuurlijk al door het verhaal over de oud-verzetsheld en -heldin te laten afspelen op 5 mei 1980, zowel in de roman als in werkelijkheid de dag waarop de bevrijding gevierd werd door een herhaling van de Canadese intocht. Op soms ironische, soms schrijnende wijze laten deze vergrijsde helden-van-vroeger zien hoe de tijd verstreken is. Zo passen ze bijvoorbeeld nauwelijks in hun oude uniformen door hun buikjes. Bladzijde 11: 'Te goed doorvoed. De koppen passen niet meer in de helmen. Waar zijn die vurige ogen en die holle kaken gebleven. Het is allemaal uitgedoofd.' Het is vergane glorie. Juist dit is er voor Ben, voor wie zelfs een gespéélde herhaling van die oude glorie niet haalbaar is - hij kijkt er dan ook feilloos doorheen - de oorzaak van dat hij gedurende de hele dag met dat verleden bezig is. 's Ochtends probeert hij van dat verleden los te komen door 'schoon schip te maken'. Allerlei voorwerpen die met dat verleden te maken hebben, worden opgeruimd, toch lukt dat niet helemaal. Of misschien beter: helemaal niet. Weliswaar raken er een paar vuilniszakken vol met oude huisraad en lege sherryflessen, maar Ben raakt niet los van het verleden. De oude, weggegooide brommer moet en zal vervangen worden door een nieuwe en

hij durft het koektrommeltje met foto's, brieven en de medaille van Corrie niet weg te gooien. Deze doos van Pandora komt zelfs tijdens het gesprek met de verpleegster, dat opnieuw over het oorlogsverleden gaat, weer letterlijk op tafel. Men kan hier denken aan een parallelle situatie in *Een roos van vlees*. Daniël probeert afstand te nemen van zijn door de dood van het dochtertje belaste verleden en verbrandt oude brieven in de w.c. De gevolgen spelen de hele roman door een rol: de gekrulde, geblakerde w.c.-bril en de zwarte roetdeeltjes die blijven zweven.

Ook de reiniging die Corrie ondergaat is er een zonder toekomstperspectief. Haar wasbeurt door een verpleegster is er een uit een reeks en het ziet er nergens naar uit dat er verandering in haar toestand zal komen. Integendeel, het is een *nieuwe* verpleegster, maar het vergaat haar precies zo als de ander.

Paradoxaal, maar daarom niet minder waar is, dat Ben beseft dat zijn leven zich juist in het verleden heeft afgespeeld. Geregeld denkt hij dingen als: ‘Een paar jaar had je leven zin, de rest is vodden.’ Het is niet het verleden dat het boek beheerst, maar de verhouding tussen verleden en heden. In dit opzicht is de soms misantropische houding van Ben belangrijk. Hij vraagt zich telkens - enkele keren verhuld door het uiten van kritiek op hedendaagse verschijnselen - af of de opofferingen zin

gehad hebben. Het antwoord is meesta néé. Verder speelt het *verstrijken* van de tijd een belangrijke rol.

In het Rijksmuseum loopt Ben als het ware versneld door de geschiedenis en komt - uiteraard - terecht in een leeszaal met boeken over de Tweede Wereldoorlog. ‘Hij kon het niet laten een boek te pakken waarop stond FOTO'S VAN HET VERZET en erin te gaan bladeren.’ (blz. 148) Weer dringt het verleden zich aan het heden op. Tijdens zijn wandeling door het museum is steeds een zwaar uurwerk op de achtergrond aanwezig: ‘Meteen hoorde hij het metalige schrammende geluid van een reusachtig uurwerk dat vlak bij de ingang opgesteld stond. Alsof een ongeduldig paard krachtig en regelmatig met zijn hoef over de keien schraapte. Steeds schokten de reusachtige raderen rond.’ (blz. 138)

In samenhang met de verstrijkende tijd is het motief van de vergankelijkheid en sterfelijkheid. Dit motief loopt als een rode draad door het boek, maar het spreekt boekdelen wanneer het toegepast wordt op personen. Het geldt voor de Canadezen hebben we gezien; het geldt voor Henk van wie nog slechts foto's resten uit de verzetsdagen, nu is hij een anonieme held ondereen wit houten kruis.

Maar speciaal geldt het natuurlijk voor de drie hoofdfiguren: Corrie is van verzetsheldin verworden tot een zieke, aan de sherry verslaafde vrouw. Snoet moet ooit een levendige hond geweest zijn, nu moet hij gedragen worden en geholpen met zijn ontlasting, die, in tegenstelling tot de substantie waar Ben in getrapt heeft, keihard is.

Aan het eind sterft Snoet dan ook, de lezer heeft het al lang zien aankomen. Dat is ook het geval met Ben, hij slikt medicijnen op een zeer onverstandige manier, is kortademig, heeft last van zijn hart, vergt teveel van zichzelf (het gesjouw met afval, de bevroren pens tegen zijn buik), drinkt te veel (de avond tevoren, maar ook op de dag zelf: cognac, tot tweemaal toe een aantal glazen), heeft duizeling op duizeling. Wanneer hij in de ochtend voor de spiegel staat, kijkt hij met verholen afschuw naar zijn gerimpelde en van de slaap opgezette gezicht. ‘De perzik van onsterfelijkheid heeft geen pit, is alleen maar een ezelsbruggetje naar de dood.’

Hij heeft weinig wapens tegen het opdringende verleden en de vergankelijkheid, zijn verzet tegen de tijd is machteloos. Soms onkent hij gewoonweg hoe het er met hem voorstaat: ‘Onzin, gewoon doen of er niets aan de hand is. De wereldkampioen gewichtheffen sjouwt even aan zijn pink een brommertje de trap af. Een peuleschil. Je zou met gemak een paar gewichten van vijftig kilo op de bagagedrager kunnen binden. Dat maakt geen enkel verschil. Als de geest sterk genoeg is heeft het lichaam er geen weet van.’

Vaker probeert hij het leven aan te kunnen door een grote dosis ironie en zelfspot. Dat wordt al enigszins aangegeven in het motto, ontleend aan een van Wolkers' favoriete schrijvers, Hemingway: ‘*You talk like a radical,’ I said.*

‘*I ain't no radical,’ he said. ‘I'm sore. I been sore a long time.’* En het zit in zijn naam; de ruwe bolster (zijn taal), blanke-pit-mentaliteit is zichtbaar in RUW en IEL. Hoe klein Ben ook is ten opzichte van de wereld om hem heen, hij probeert deze er door een ‘flinke houding’ onder te krijgen. De doodzieke Snoet noemt hij bijvoorbeeld ‘woesteling’; als er een film gemaakt wordt van de intocht in de stad bederft hij de opname door met zijn gebit in zijn handen te klepperen, daarna denkt hij: ‘Zo, dat was dan dat. De dorpsidioot gooit roet in het eten.’ Hoe verder het verhaal echter vordert, hoe minder zijn ironie de kans krijgt en hoe beklemmender alles wordt.

Het is op het cynische af, dat Snoet sterft ‘op de tuin’. Deze plaats vormt een groot contrast met de twee belangrijkste andere ruimten: de overvolle stad en het huis. De tuin is Bens ‘vluchtheuvel’, zíjn eigen aardse paradijs waar hij zich op

terugtrekt en waar hij geniet van de zuiverheid van de natuur die hij thuis en in de stad zo node ontbeert. Maar als hij aan de benauwende omgeving ontsnapt, brengt de tuin maar kort de stilte en afzondering die hij zoekt. Stoorzenders als een buurman, die hij door zijn gedrag gemakkelijk af kan schudden, nog daargelaten; het is de plaats waar Snoet sterft en gecremeerd wordt. (Dat Ben hier zo onder de indruk raakt, wordt niet alleen verklaard door zijn dierenliefde. Zijn gevoelens voor Snoet zijn voor het grootste deel afhankelijk van de gevoelens die Corrie voor het beest koestert. Bens liefde voor Corrie wordt geheel geprojecteerd via (of: op) de hond.)

Daarna vertrekt Ben weer richting stad, de tuin is uitgespeeld en zinloos geworden. Na een ontmoeting met een jeugdige (!) vrouw, strompelt Ben verder en legt het af.

De cirkel is rond. Nu de woorden ‘cynisch’, ‘zinloos’ en ‘cirkel’ gevallen zijn, de roman doet sterk aan een queeste (= zoektocht met hindernissen die door de held al dan niet volbracht wordt) denken. Het is vreemd dat Aad Nuis dit niet gesignaleerd heeft in zijn artikel over dit boek en *Homme's hoest* van Hermans. Immers, Hermans is de schrijver van veel mislukte queestes, als *De donkere kamer van Damokles, Nooit meer slapen* en... *Homme's hoest* (!).

Het lijkt me dat Wolkers in *De perzik* zijn (bijna anti-)held net zo systematisch laat mislukken als Hermans met zijn hoofdpersonen doet. *De perzik* begint met ‘De vogels schreeuwden hem wakker. Met zijn ogen dicht bleef hij liggen luisteren naar het gekrijs, hels en genadeloos, alsof ze de zon boven de horizon uit wilden vloeken.’ Als Ben dan met tegenzin opgestaan is en aan het leven van wéér een dag begint, vangt een reinigingsritueel aan: hij ruimt op, maar de brommer moet vervangen worden. Hij wast zich, maar in de loop van de dag bevuilt hij zich met de ontdooiende pens. Hij ruimt de kapotte sherryfles op, maar de vlek op het behang blijft. Corrie wordt gewassen, maar de situatie waar ze in verkeert blijft ongewijzigd: ze blijft in haar - vuile! - bed. Kortom: de optimistische en ‘veelbelovende’ start om schoon schip te maken leidt nergens toe.

De zoektocht naar een brommer: zinloos, alle winkels zijn gesloten, het uiteindelijk gevonden karkas is nauwelijks beter dan de weggegooide Berini. Het planten van de bonen: zinloos, korte tijd later wordt het bonenbed Snoets brandstapel. Het aanschaffen en ontdooien van de pens: zinloos, Snoet kotst alles eruit en stikt er bijna in. Ben probeert de film-opname te bederven: ‘Tussen de gordijnen door voor het raam waar hij gebogen voor stond, zag hij een vrouw zitten breien. De televisie stond aan, maar ze keek er niet naar. Ze was helemaal verdiept in de lap wol die uit de breipennen omlaaghing. Hij keek naar de televisiebeelden en zag dat het journaal werd uitgezonden. Ineens zag hij de stoet van de Canadezen in oude legerwagens op het Victorieplein. De camera zoomde in op een canadese vlag, toen op de vrouw die hoog op een balkon van de Wolkenkrabber zwaaide met de bos witte bloemen. Toen zag hij ineens met ontsteltenis dat bord verschijnen. THANK YOU BOYS!!! Het vulde het hele beeld. Toen ging de camera omlaag en verscheen zijn gezicht, wantrouwend en schaapachtig, als een beest dat voelt dat het bedrogen wordt. Hij zag zijn hand naar zijn mond gaan, maar voor hij zijn gebit eruit had kwamen er beelden van opgeheven handen met bossen bloemen’ (blz. 238, 239). Ben denkt zelf, al op bladzijde 19: ‘Je kan je lot niet ontlopen’. Op blz. 237, 238: ‘Zoals het gaat moet het gaan omdat het zo gaat. Dat is de wet voor iedereen.’ Binnen deze thematiek is het niet vreemd dat Wolkers nogal eens passages begint met woorden als *ineens* of *plotseling*, ze onderstrepen de vreemde en plotselinge spelingen van het lot. Dat is dus niet alleen maar armoede.

Toch is er wat mij betreft een verschil tussen *De perzik* enerzijds en het beste werk van Wolkers (en Hermans) anderzijds. Het wordt al geïllustreerd door de opsomming hierboven van een aantal zinloze handelingen die het noodlotsthema dragen: het boek is topzwaar. Het teveel aan ellende ontlokt ene H. Tamsma in Diepzee[7.] (jrg. I, nr. 1) de opmerking: ‘Ruwiel zal toch ook wel een beetje geluk in

zijn leven hebben gehad?' Goed, lezers van het boek weten dat Ben in de oorlog even gelééfd heeft, maar 'de rest was vodden'. Deze opeenstapeling van vodden loopt het gevaar een complete uitdragerij te worden, datzelfde geldt voor Ruwiels ironie, zelfspot en kritiek; het is teveel en daardoor draait het op den duur zichzelf de hals om en gaat het effect verloren.

Zo gaat het ook met de relatie tussen het boek en de werkelijkheid. Wolkers laat er geen misverstand over bestaan: het werkelijkheidsgehalte van het boek is hoog. De wandeling van Ben Ruwiel kun je zelf maken, desnoods met een pak bevroren pens op je buik. Vijf mei 1980 was de herhaling van de Canadese intocht. Mensen als Ben en Corrie bestáán. Maar wil dat in een boek overtuigen, zeg ik, dan moet je als schrijver doseren en niet teveel toegeven aan de drang alles naar elkaar te laten verwijzen. Zoals bijvoorbeeld de scène met het gebit die Ben in gedachten al gerepeteerd heeft tijdens zijn gesprek met de buurvrouw, de 'jutezak vol met dooie mollen.'

W.F. Hermans maakt ook wel gebruik van zeer reële, controleerbare ruimten (Zie: *De tranen der Acacia's*) en speelt daar een - meestal vervreemdend - spel mee, maar ook hij schiet daarmee mijns inziens door naar het karikaturale in boeken als *Onder professoren* en *Uit talloos veel miljoenen*; en dat kan in *De perzik* nooit de bedoeling zijn.

Dezelfde fout heeft Wolkers naar mijn gevoel begaan in *De junival* waarin op een gegeven moment alles naar peren lijkt te moeten verwijzen. Dat doet geforceerd aan.

Een laatste voorbeeld uit *De perzik*. Eén van de bindmiddelen die het verhaal moet concentreren is de kleur geel: sherry, eigeel (het *eitje* van de brommer!), cognac, perzik, geelfilter, eierdooiers. Willem Kuipers eindigt zijn bespreking van het boek met: '...Een voorbeeld hiervan is de geelfilter, die de hoofdpersoon het museum in moet brengen. Ik bedoel, het had ook een ballpoint, of een zakdoek, of een schoenveter kunnen zijn. Of een perzik.'

Wam de Moor[8.] stelt daar tegenover: 'Men heeft opgemerkt dat dit geelfilter net zo goed een ballpoint of een zakdoek of een schoenveter had kunnen zijn. Ja, dan zou ik mij als Wolkers ook onbegrepen voelen.' De Moor verwijst dan naar de echte 5 mei 1980, stelt vast dat het een 'heldere, bijzonder zonnige' dag was waarop je voor goede foto's juist gebruik moest maken van een geelfilter. 'Dat juist hij met het geelfilter rondloopt versterkt de ironie in deze roman.'

Ik begrijp beide opmerkingen maar zie vooral in dat het bij Wolkers nooit een ballpoint, of een zakdoek of een schoenveter had kunnen zijn. (Hooguit misschien een géle.) En het is juist dàt dwingende dat me gaat irriteren. Als Ben een uitsmijter eet'innerlijkt zijn monoloog': '...het zijn net taartjes met een halve perzik erop.' Commentaar van Herman Verhaar: '...dat is welhaast een overbodige toevoeging.' Ik had in Verhaars plaats dat 'welhaast' geschrapt. De schrijver van meesterwerken (zoals Wolkers zichzelf blijkbaar graag noemt) als *Terug naar Oegstgeest* en *Een roos van vlees* mag van mij wat meer aan de lezer overlaten. Nu beweegt hij zich gevaarlijk op de rand van de smartlap.

Overige artikelen

Wim Zaal: 'De onttoverde perzik'; Elseviers Magazine, 22 november 1980.
Jaap Koopmans: 'Jan Wolkers heeft zijn strooien hoed afgezet'; Rotterdams Nieuwsblad, 22-11-1980.
Frank van Dijl: 'Jan Wolkers bereikt uiterste perfectie'; Het Vrije Volk, 21-11-1980.
K.L. Poll: 'Naakt in een hagelbui. Roman van Jan Wolkers over oude verzetsheld'; NRC-Handelsblad, 21-11-1980.
J. Huisman: 'Mijn werk is te uitzonderlijk voor Nederland'; Algemeen Dagblad, 15 november 1980.
Graa Boomsma: 'Bevrijdingsdag voor een oud-verzetsstrijder'; de Waarheid, 26 november 1980.
Anthony Mertens: 'Wat overblijft is mest voor de aarde'; De Groene Amsterdammer, 26 november 1980.

Eindnoten:

1. Aad Nuis: 'Boeken': Hermans & Wolkers, 'Het eredivisie-effect'; Haagse Post, 17-1-1981.
2. Zie ook: Graa Boomsma: 'Jan Wolkers in de clinch met de literaire critici'; Uit: *Over Jan Wolkers II*, 1969-1983, blz. 9-15.
3. Willem Kuipers: 'Wolkers valt tegen'; de Volkskrant, 22 november 1980.
4. Herman Verhaar: 'Het ongebroken geel van Wolkers, de perzik van onsterfelijkheid: een sterke roman'; Vrij Nederland, 13 december 1980.
5. Niet alleen het wisselende perspectief doet denken aan *Een roos van vlees*. Er zijn meer parallellen, enkele voorbeelden: de ingedikte tijd, de kortademigheid van de hoofdpersoon, de strijd met het beladen verleden, de pogingen dat te vergeten, de eenzaamheid.
6. J. Huisman: 'Geen woord teveel, negende roman van Jan Wolkers is perfect'; Algemeen Dagblad, 14 november 1980.
7. Diepzee is een blad over literatuur voor middelbare scholieren en wordt uitgegeven door Wolters-Noordhoff. Het eerste nummer ging over DRIE KANONNEN: Reve, Wolkers en Hermans.
8. Wam de Moor: 'Het vredig en onvredig vlieden van Jan Wolkers'; De Tijd, 5 december 1980.

[Vervolg Scheppen tegen de dood op]

vervolg van pagina 18

gebracht. De helden zijn geïsoleerde wezens, die zich in een eigenhandig opgetrokken citadel ophouden en sociaal inactief zijn. Hun marginaliteit en het lot dat hen beschoren is - de geestesziekte - maken deel uit van hun kunstenaarschap. Poètes zijn ze - maar poètes maudits. In hun ziekelijke verbeeldingswereld geven zelfkwelling, morbiditeit en gruwel de toon aan. Precies hieruit bloeit een romantisch verlangen op naar een andere, zuivere wereld, waarvan de androgyn - een favoriete figuur bij de verdoemde dichters - en de moederschoot de symbolen zijn. Dit streven naar een verlossende onbewustheid leidt echter tot zelfvernietiging.

In *Terug naar Oegstgeest* en *Turks Fruit* ontgroeien de helden hun pariaschap. Ze worden nog wel als individualisten voorgesteld, maar hun afzondering is veel minder extreem dan de autistische vlucht van hun voorgangers. Ze zijn rebelse artiesten geworden, die zich tegen de saaie, huichelachtige wereld van het fatsoen en de burgerij keren. Hun randpositie brengt hen niet meer ten val, wat o.m. blijkt uit de faam die ze als kunstenaar verworven hebben. Ze hebben vorm kunnen geven aan hun verzet. Toch blijft hun psyche behekst door gedachten aan dood en verderf: hun schilderijen, beeldhouwwerken en verhalen leggen hun innerlijke verwoesting bloot en wemelen van beelden die de dood oproepen. De kunst van de Wolkersiaanse held streeft niet het esthetisch-behaaglijke na. Het lelijke en het afschuwelijke worden tot esthetische categorieën verheven. Kunst is a.h.w. 'het maken van dooie dingen', d.i. een wereld scheppen waarin de gruwel van de vergankelijkheid wordt uitgebeeld en vastgelegd. Door de dood in een zinvolle, constructieve vorm te gieten kan de kunstenaar de doodsangst op een afstand houden en zich tegen de innerlijke chaos beveiligen. Scheppen is een voorwaarts gerichte activiteit, waardoor de artiest zichzelf verwezenlijkt en het verlammende ondergangsbesef neurtraliseert. Hij bestrijdt Thanatos door er een blijvend monument van woorden en beelden voor op te richten. In de kunst wordt de dood esthetisch verantwoord.

Stefaan Praet
Brandende liefde: een schilder werkt met contrasten

Twintig jaar na zijn debuut met *Serpentina's petticoat* (1961) verscheen de roman *Brandende liefde* van Jan Wolkers. Door verschillende critici werd dit boek als een vernieuwing in Wolkers' oeuvre binnengehaald. Reg ten Zijthoff schreef: 'Brandende liefde brengt wel een andere Wolkers; luchtiger, met veel zelfspot en zelfs een happy end'.[1.] Graa Boomsma laat deze vernieuwing zelfs al beginnen bij Wolkers' roman uit 1980: 'In *De perzik van onsterfelijkheid* zijn voor het eerst geen verwijzingen naar de bijbel opgenomen. Het onderwerp van deze roman ligt dan ook ver van zijn eigen jeugd af. In *Brandende liefde* zet deze tendens zich voort'.[2.] En Wim Vogel is het daar roerend mee eens: 'Alles wijst er echter op dat hij met *De doodshoofdvlinder* (1979) niet alleen zijn aardse vader begraven heeft, maar ook alle frustraties, alle angsten en al de wroeging die samenhangen met zijn gereformeerde jeugdjaren'.[3.] De voor Wolkers zo karakteristieke 'drievuldigheid' (vader - zoon - broer) is in zijn laatste werken afwezig.[4.]

Het strenge en beklemmende milieu uit zijn jeugdjaren is daarmee verdwenen (al duikt in *De junival* (1982) toch weer de moederfiguur op), en heeft plaatsgemaakt voor een luchtiger en bevrijdender sfeer. Toch meen ik dat we daarom nog niet van een 'nieuwe' Wolkers kunnen spreken. In zijn schitterende essay 'Rechtlijnigheid en paradox in het werk van Jan Wolkers'[5.] heeft Paul de Wispelaere gewezen op een aantal vormelijke kenmerken en typerende thema's die je nu, na twintig jaar, nog steeds kunt aantreffen in recent werk van Wolkers. *Brandende liefde* dient daarbij als illustratiemateriaal.

In 'Rechtlijnigheid en paradox' schrijft De Wispelaere:

> Het is opvallend hoe vaak deze auteur zijn verhalen lineair opbouwt, op het patroon van een chronologisch dagverloop of van een tocht ergens naartoe, of van beide samen. Soms wordt dat rechtlijnig verloop onderbroken en verdiept door flash-backmonologen en mijmeringen. De gebruikelijke schrijftechniek is daarbij dan, dat de hoofdpersoon van de verhalen (in wezen altijd dezelfde jongeman op een of ander tijdstip van zijn leven) in de eerste of derde persoon of in een wisseling van beide, zeer scherp de dingen, personen en gebeurtenissen rond zich observeert en ze tegelijk subjectief op zijn eigen persoonlijke situatie betrekt, (p. 189)

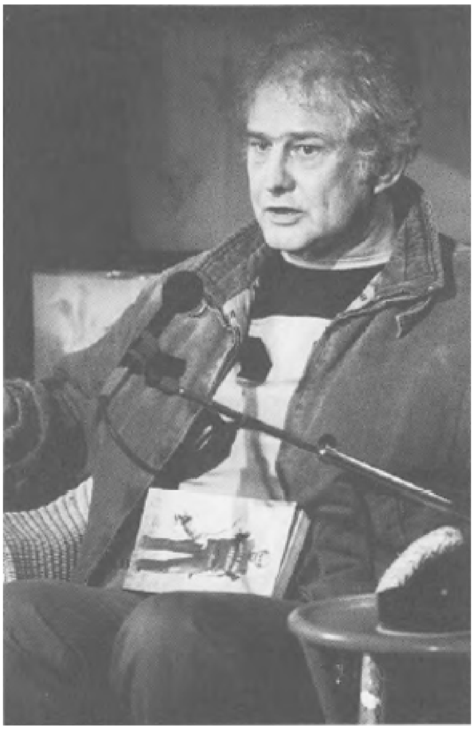
In *Brandende liefde* is het niet anders: de ik-figuur, die de functies van hoofdfiguur en verteller combineert, geeft van het tweede tot het achtentwintigste hoofdstuk een lineair verslag van de gebeurtenissen. Handig zorgt de verteller voor een aantal attributen (objecten zoals *de witte kan* en *het wollen vest*), die een heel subjectieve dimensie krijgen en er mede voorzorgen dat het verleden met het heden verbonden wordt. Dat heden passeert de revue in het eerste en de laatste drie hoofdstukjes: 'Ik schrok toen ik thuiskwam en haar rouwkaart in de brievenbus vond, want ik had minstens tien jaar niets van haar gehoord of gezien...' (p. 7) Afgezien van het feit dat hier meteen de dood opduikt (in de vorm van een rouwkaart), is deze openingszin typerend voor een rasecht verteller als Wolkers: het geeft hem de gelegenheid tien jaar terug te gaan in de tijd en zo, in het tweede hoofdstuk (er zijn er dertig in totaal) met zijn verhaal van start te gaan: 'In die tijd studeerde ik schilderkunst aan de Academie van Beeldende Kunsten', (p. 9)

Chronologisch passeren de seizoenen: winter, voorjaar, zomer, herfst, winter... De verteller houdt zich streng aan zijn strakke verhaallijn, al zijn er hier en daar wel wat (betekenisvolle) vooruitwijzingen. In de laatste drie hoofdstukjes keert de ik-figuur dan terug naar 'tien jaar later' en hij doet dat met een opvallende mildheid: 'Het was of in het perspectief van de tijd een verzoening tot stand gekomen was'. De verteller is uitgekomen op het punt waar hij begonnen was, de conflicten zijn opgelost, er wordt niet verder geproblematiseerd. De tijd als een metafoor van het gesloten wereldbeeld in *Brandende liefde*.

Ook ruimtelijk zijn er sterke beperkingen. Wim Vogel merkte in dat verband op:

> Voorts valt op dat iedere verwijzing naar een samenleving, een buitenwereld ontbreekt, wat ik een belangrijk gemis vind. Nog sterker dan in ander werk van Wolkers is zijn nieuwe hoofdfiguur iemand die al zijn waarnemingen op zichzelf betrekt: zijn gesloten wereldbeeld is daar ongetwijfeld een gevolg van.[6.]

Net zoals de hoofdfiguur uit *De perzik van onsterfelijkheid* is de ik-figuur uit *Brandende liefde* sterk gebonden aan een beperkte ruimte. En hoewel hij het heeft over'die vervloekt vervelende Sarphatistraat' en vol zelfmedelijden klaagt: 'Achter de tralies voelde ik me een gevangene die hongert naar leven', toch doet hij niets om zijn situatie te veranderen. Hij schijnt niet de behoefte te voelen om er uit te breken, nee, hij laat zich door de naakte Anna zelfs gewillig aan zijn veldezel ketenen. Hij is immers meer een kijker dan een doener: 'Maar natuurlijk stemde ik uiteindelijk toe. Mijn ogen konden immers gaan waar ze wilden', (p. 77)



Jan Wolkers. Foto: Steye Raviez.

De lineaire opbouw van Wolkers' verhalen, waarover De Wispelaere het had in 'Rechtlijnigheid en paradox', vindt ook zijn uitdrukking in de ruimtelijke constructie: het huis in de Sarphatistraat kun je zien als 'een tocht ergens naartoe'.

> Je kunt het huis bekijken als een levensweg. In het souterrain de eerste fase waarbij het nog aan alles ontbreekt. De begane grond gaat over het 'leren' en op de eerste verdieping slaat het leven in volle kracht toe: passie,

> sexualiteit, geboorte (...), De oude Bonnema op de tweede verdieping tekent voor het ‘sterfhuis’.[7.]

Opvallend in de ruimtelijke opbouw zijn ook de contrasten: in het souterrain woont de (weliswaar aan banden gelegde) vita-

listische kunstenaar, daarboven mademoiselle Bonnema ('een killig slablad'), op de eerste verdieping het echtpaar Laman waarvan Anna 'een mooi mollig lapje vlees (is) om zacht in te bijten', en helemaal boven ten slotte woont de oude chirurg ('een augurk uit het jaar nul').

In *Brandende liefde* laat Jan Wolkers een heleboel dingen met elkaar contrasteren: mademoiselle Bonnema met 'haar vreugdeloze frikkengezicht' geeft les aan 'uit hun krachten gegroeide knapen met wapperende baarden en haar tot in hun kraag', zij die dweept met *Madame Bovary* krijgt als cadeau *L'âge de raison* van Sartre; de kokette Anna is op zoek naar frivoliteiten, maar vindt die niet bij haar 'overbeschaafde grijze heer'. Een mooie tegenstelling, die meteen ook invloed heeft op de stijl van het boek, is die tussen de ik-figuur en zijn vriendkunstenaar Van der Plasse. De ik-figuur ziet alles met het oog van een schilder, en karakteriseert zijn vriend als 'een grote hardhandige schilder en beeldhouwer met een stoppelige Van Gogh-baard'. De objecten in het huis transponeert hij in gedachten op een schilderij:

> Op de bovenste plank stond een prachtig stilleven van weckflessen met pruimen, (p. 95)
> Soms haalde ze het lederen picknickvalies dat naast het reservewiel gezeten had te voorschijn en zette het geopend op tafel als een zuiver stukje déjeuner sur l'herbe. (p. 14)
> In het voorjaar zag ik dat het beloftevolle zachte avondlicht nylonkousen en kuiten zijig doet glanzen als een pasgeschilderde peer. (p. 94)

Daartegenover staat dan de holle woordenretoriek van 'die Van Gogh-baard':

> Meer dan schitterend dat valse paars en gemeengroene vert émeraude in dat vlees van die verdomde mollige meid,' lispelde hij frenetiek. 'Het lijkt nom de Ju wel of het al in staat van ontbinding verkeert. Dat komt door het kunstlicht. Blijven werken in dat vieze lamplicht! Lekker schunnig. Daglicht is een illusie. Je hebt je licht toch godverdomme hier,' schreeuwde hij en sloeg zichzelf klaphard met de vlakke hand op zijn grove benige voorhoofd. (p. 121)

Helemaal komisch wordt het wanneer die Van Gogh-baard zélf aan het schilderen is:

> Hij likte een paar keer heftig zijn koortsige lippen af en siste, 'Ja... ja! Het komt... genade... grote genade... daar gaat het... het moet... het komt eruit... alles... alles!' (p. 127)

Zoals ik al eerder aangaf duikt reeds in de openingszin van *Brandende liefde* de dood op, in de vorm van een rouwkaart. Dood, verval, aftakeling: het zijn bekende thema's uit Wolkers' werk.[8] Maar dood en verval komen nooit geïsoleerd voor: waar dood is, is leven (dikwijls in de vorm van erotiek) en waar verval is, is tevens schepping. Wolkers werkt graag met dergelijke contrasten, en doet dat al vanaf zijn eerste boeken, zoals Paul de Wispelaere in 'Rechtlijnigheid en paradox' treffend opmerkte:

> De gebruikelijke methode, die Wolkers ook hier aanwendt om zijn motieven te ontwikkelen, bestaat in het opstellen van contrasten. Die contrasten staan in verband met de eerder vermelde verhouding tussen het objectieve en het subjectieve. In het algemeen kan men zeggen dat het wereldbeeld

van Jan Wolkers door sterke en dramatische spanningen tussen tegendelen wordt bepaald. De ambivalentie van het leven wordt in zijn werk voortdurend naar trefpunten geleid waar de antitheses krachtig tegen elkaar opbotsen. Het grondcontrast dat alle andere kleurt en bepaalt is dat tussen leven en dood in hun onderlinge polariteit, (p. 192)
De levenwekker is *tegelijk* een doodgraver, (p.193)

In *Brandende liefde* worden we op de eerste bladzijde al geconfronteerd met deze polariteit, wanneer het schildersoog van de ik-figuur over de dode mademoiselle Bonnema gaat mijmeren:

> In gedachten zag ik haar vreugdeloze frikkengezicht, zo marmerbleek als het kussen waarop het lag, door een glimlach ontdooien terwijl ze naar het rood van de klaprozen en het nog stralender rood van een parasolletje in de groene zomerhitte keek. (p. 7)

Bleek als marmer en rood als bloed zijn twee kleuren waar de schilder graag mee werkt in zijn contrasterende tekeningen... maar de tegenstelling tussen leven en dood vindt natuurlijk zijn hoogtepunt in het schilderij dat de ik-figuur wil maken van Anna en de oude chirurg: '"Suzanna en de grijsaard", mompelde ik' (p. 120). Later wordt het: 'een zwangere vrouw die het nieuwe leven in zich draagt en een grijsaard die ermee ophoudt.' (p. 159)

Dit thema werd eigenlijk al heel vroeg in het boek aangekondigd, wanneer de ik-figuur *L'âge de raison* van Sartre aan mademoiselle Bonnema cadeau doet: 'zit er zo'n juffrouw half ontkleed op de bedrand. (...) Dat schepsel is nog in verwachting ook'.

Dit thema van leven en dood, naar een schilderij toegeschreven aan Tintoretto, is een variant van een eeuwenoude carnavalsfiguur. In een hoofdstukje, gewijd aan de sovjetrussische literatuurwetenschapper Michail Bachtin, zegt Peter Zima daarover:

> De laatste belangrijke tegenstelling is die tussen *leven* en *dood*. Het carnaval erkent niet de eschatologie van de officiële theologische doctrine, maar legt de klemtoon op de voortdurende cyclus van dood en geboorte. Een van de groteske figuren van het carnaval is de oude vrouw met de bolle buik: uit de dood komt nieuw leven voort. De tegenstelling tussen het leven en het hiernamaals, een van de structurerende tegenstellingen van het feodale cultuurpatroon, valt weg.[9.]

Hoe belangrijk de problematiek leven-dood in *Brandende liefde* ook is, even belangrijk voor de hoofdfiguur, lijkt het mij, is een thema dat de ik-figuur zelf omschrijft als 'gekanaliseerde passie'. Die in banen geleide driften vinden hun uitdrukking in een aantal objecten, dat door de ik-figuur heel subjectief wordt ervaren. Ik haai nu even het ondertussen al beroemde zinnetje van Paul de Wispelaere aan: 'In ieder geval is de vaak bevreemdende wederzijdse doordringing van het objectieve en het subjectieve een van de treffendste kenmerken van Wolkers' stijl', (p. 190)

Inderdaad, een witte kan op zolder verandert van object in subject. De ik-figuur omschrijft de kan als 'dat bolle stuk damesdij van witgeglazuurd gecraqueleerd aardewerk', en de witte (!) kan moet dienen als substituut voor de dijen van Anna, waar de ik-figuur niet bij kan (hij werd immers vastgeketend aan zijn veldezel). Dat doet mij denken aan *Kort Amerikaans*, waar Erik van Poelgeest er de voorkeur aan geeft te vrijen met een gipsen tors, zodat zijn meisje Elly uitroept: 'Je bent bang voor mij omdat ik een vrouw ben, omdat ik leef. Daarom kruip je bij zo'n stuk kalk, omdat ze haar benen niet van elkaar kan doen'. En in *Een roos van vlees* denkt

Daniël: ‘Naast de wereld van *bloed* bestaat een wereld van *kristal*’. Een heel belangrijke nuance natuurlijk met wat Erik van Poelgeest doet en wat Daniël zou willen, is dat de ik-figuur uit *Brandende liefde* maar wat graag met een mens van vlees en bloed zou willen vrijen, maar zijn tegenspeelster belet hem dat. Inderdaad, Anna ‘kanaliseert’ zijn passie: zij verplicht hem te masturberen boven de (witte?) gootsteen. De kan, de gootsteen: povere fetisjen...

Een aantal kritici heeft erop gewezen dat het penseel van de ik-figuur dienstdoende penis is. Dat klopt waarschijnlijk wel: ik denk ook aan de zin ‘Ik kneep verf op mijn palet uit...’ wanneer de ik-figuur voor het eerst Anna naakt mag schilderen; maar ook de brandende liefde (een bloemsoort) doet dienst als substituut-penis. Oorspronkelijk bedoeld als verjaardagsgeschenk voor mademoiselle Bonnema (‘bloederig loof waarmee een maagd vereerd gaat worden’), krijgen ze al gauw een andere functie wanneer Anna uit haar raam hangt:

> ‘Ze hangen een beetje die bloemen of is dat nou maar verbeelding.’
> ‘Dan moet je meer van jezelf laten zien. Dan schieten ze overeind.’
> (p. 150)

Hoe kan de ik-figuur zich neerleggen bij zijn aan banden gelegde passie? Door zich uit te leven in zijn kunst:

> De schilderkunst kanaliseert en estheticeert zijn passie, overwint de seksuele driften en de bezitsdrang. (...) Alleen het schilderen is nog vruchtbaar. In het schilderij kunnen seksualiteit, leven en dood in verf vastgelegd en verzoend worden.[10.]

De schilder maakt Anna zwanger *door haar zo te schilderen:*

'Die buik van verf groeit iedere keer mee. Dat zie je toch. Iedere week maak ik je een beetje meer zwanger.' (p. 182) En wanneer Anna, niet toevallig, in het schildersatelier bevalt, is dat een triomf voor de kunstenaar en zijn scheppingsdrang: 'terwijl ik ondertussen dacht aan de keer dat ze me in de gootsteen afgetrokken had. "En toch nog vader geworden," mompelde ik lachend.' (p. 217)

Tot slot wil ik nog even een parallel trekken tussen de ik-figuur en Jan Wolkers zelf. In hoeverre *Brandende liefde* autobiografisch is, weet ik niet - het lijkt mij ook niet relevant dat na te gaan - maar zeker is wel dat Jan Wolkers de poëtische opvattingen van zijn ik-figuur deelt, wanneer die meent dat hij door het Schilderen van de zwangere Anna de tijd even stil kan zetten, en dus het verval even tegen kan gaan. Zo beaamt de hoogzwangere Anna: 'Je zou soms de tijd wel stil willen zetten. Belachelijk eigenlijk, dat alles zo maar voorbijgaat of het niets is', (p. 214) In een interview met Jessurun d'Oliveira verklaarde Wolkers:

> Dat vind ik ook tragisch, dat zoiets weggaat. Ik bedoel gewoon doordat een vrouw een kind krijgt en het dan afgelopen is. Als je ziet, die heupen, trouwens dat weet je zelf, die billen, hoe prachtig van vorm die worden en die borsten en zo, dat is magnifiek. En dat dat gewoon weggaat, aan het leven, dat dat opslijt, dat je, als je van elkaar houdt, elkaar kapotmaakt.[11.]

Wolkers hoeft zich geen zorgen te maken: zijn Anna zal geconserveerd blijven, op het schilderij én in het boek, in de herinnering van de lezer. En al bevatte *Brandende liefde* dan weinig of geen vernieuwing, er blijft wat te zeggen voor Wolkers' werkwijze: Schrijven en schilderen tegen de aftakeling in.

Jan Wolkers. Foto: Steye Raviez.

Eindnoten:

1. Reg ten Zijthoff, 'Jan Wolkers' lichtvoetige passie in een sterfhuis'. In: Eindhovens Dagblad, 13 november 1981.

2. Graa Boomsma, ‘Schrijven en schilderen tegen de aftakeling in. In: *Jan Campertprijzen 1982*, BZZTôH, 's-Gravenhage, 1982, p. 28.
3. Wim Vogel, ‘Brandende liefde vertoont vernieuwing bij Wolkers.’ In: Haarlems Dagblad, 17 november 1981.
4. ‘Hoe zat het ook weer? In vrijwel het gehele oeuvre ging het om “de zoon”, dikwijls de ik-figuur, die opgroeit, maar omlaag gedrukt wordt door “de vader”, die zichzelf wil zijn, maar ondergeschikt gemaakt wordt aan burgerlijke en calvinistische opvoedingsidealen en gedragsregels. Dat loopt natuurlijk uit op een botsing: zoon tegen vader, opgroeien tegen opgevoed worden. In het pandemonium van het gezin is de broer, wat ouder, wat wijzer, het lichtende voorbeeld: hij lijkt te ontsnappen, hij groeit tegen de verdrukking in - maar dan gaat hij dood, en moet de zoon zijn eigen weg banen.’
Jacques Kruithof, ‘Zielknijper en de hiërogliefjes’. In: *Vingeroefeningen*, BZZTôH, 's-Gravenhage, 1981, p. 112.
5. Paul de Wispelaere, ‘Rechtlijnigheid en paradox in het werk van Jan Wolkers’. In: *Het perzische tapijt*, De Bezige Bij, Amsterdam, 1966.
6. Wim Vogel, op. cit.
Zie ook Kees Fens, Jan Wolkers: ‘Slachtoffers van de verbeelding’. In: *Literair lustrum I*, Athenaeum - Polak & Van Gennep, Amsterdam, 1977, waarin Fens over *Een roos van vlees* schrijft: ‘de roman speelt binnen een afgesloten plaats, binnen een afgesloten tijd en kent één afgesloten thema’, (p. 285).
7. Reg ten Zijthoff, op. cit.
8. ‘De dood is dan ook een centraal thema in zijn oeuvre en staat in verband met andere thema's als seksualiteit en (erotisch) vitalisme, aftakeling en verrotting, de haat-liefde houding tegenover mens en dier, schuld en boete’
Graa Boomsma, op. cit., p. 20.
9. Peter V. Zima, *Literatuur en maatschappij. Inleiding in de literatuur- en tekstsociologie*, Van Gorcum, Assen, 1981, p. 71.
10. Graa Boomsma, ‘Het libido versus de dood’. In: De Waarheid, 18 november 1981.
11. H.U. Jessurun d'Oliveira, Jan Wolkers. In: *Over Jan Wolkers 1, 1961-1968. Beschouwingen en interviews*, BZZTôH, 's-Gravenhage, 1983, p. 91. (Oorspronkelijk in: H.U. Jessurun d'Oliveira, *Scheppen riep hij gaat van Au*, Amsterdam, 1965, pp. 94-119).

Diana van Dijk en Camiel Hamans
Fair is foul, and foul is fair (Macbeth, I-1)

In *Gifsla*, de laatste roman van Jan Wolkers, zegt Robert Dilling, schrijver van spannende flutverhalen, in een van zijn vele inwendige monologen dat hij moet oppassen de roman die hij onder handen heeft en die ook *Gifsla* heet, niet te week te maken: ‘Ze schrijven zo dat je oud en sentimenteel aan het worden bent.’ (p. 121) Deze opmerking, die samen lijkt te hangen met het eerste van de twee motto's waarmee het boek begint en waarin Raymond Chandler geciteerd wordt, die zegt dat er slechts weinig periodes geweest zijn waarin tijdgenoten medemensen als groot erkend hebben - zo zou Euripides in zijn tijd als nogal vulgair gezien zijn en Shakespeare als een leverancier van afgezaagde plots - zou kunnen slaan op wat de critici over het een na laatste boek van Wolkers zelf, *De junival*, gezegd hebben. Zwier, de recensent van de Leeuwarder Courant, vond dat het boek ‘in de buurt van de smartlap’ kwam (3/12/82), Carel Peeters' kenschetsing was ‘vooral larmoyant’ (VN 4/12/82), Wam de Moor gebruikte de kwalificatie ‘week’ (De Tijd 31/12/82) en Het Parool noemde het, zelfs in de kop ‘de lijkwade van een sentimentele gruwelroman’ (20/11/82). Via deze verwijzing lijkt Wolkers een relatie te leggen tussen zijn beide laatste boeken, er zijn echter meer punten die een beschouwing van deze twee werken samen rechtvaardigen. Sommige zijn klein en futiel, andere lijken van enig gewicht. Voordat we evenwel enige van deze zaken de revue zullen laten passeren, volgt hier eerst, als opfrissing van het geheugen, een niet volledige samenvatting van de inhoud van beide romans.

De junival

De junival is een vrij korte roman van dertig hoofdstukjes, waarin een ik, die René heet en die schrijver van zijn vak is, zijn moeder en zijn poes de hoofdfiguren zijn. Moederen poes zijn beide dood. Ze zijn kort na elkaar overleden. René kijkt in twee verhalen, die zo af en toe in elkaar overlopen, op deze twee wezens terug. De twee verhalen zijn over het algemeen over verschillende hoofdstukken verdeeld. Zo begint het eerste hoofdstuk dat over de poes gaat, met ‘Er is een la waar haar naam op staat. Voske’. Het tweede hoofdstuk, dat opent met de door vrijwel alle critici geciteerde zin[1.] ‘Mijn moeder was een poes’, introduceert de moederfiguur. De twee verhalen zijn niet consequent over verschillende hoofdstukken verdeeld: in hoofdstuk 15 bijvoorbeeld wordt de geschiedenis van Voske vrijwel naadloos met die van de moeder verbonden. René vertelt hoe hij de ochtend na het overlijden van de poes, die 21 jaar zijn leven gedeeld had, de kamer binnenkwam en haar daar als opgebaard zag liggen: ‘Ze was zo koud dat ik ervan schrok. De tranen die van mijn gezicht op haar vacht vielen bleven liggen als regendruppels op een blad.’ In de volgende alinea gaat hij verder: ‘Om de dood van mijn moeder heb ik pas veel later kunnen huilen. Ik werd ondermijnd door een futloze verslagenheid om de dood van mijn poes.’ Niet alleen de tranen komen terug, ook het opbaren: ‘Ik was van tijd tot tijd ook woedend. Mijn vader die daar op zijn doodsbed had gelegen, zo verheven en zo waardig alsof hij in zijn dood wilde laten zien dat het eeuwige leven bestaat, en mijn moeder, van wie ze na een dag al de kist moesten sluiten. Fruit verrot, dat wordt niet tanig en mummificeert zichzelf niet.’ Met het sluiten van de kist was René overigens nog niet verlost van het beeld van zijn moeder. Tot in zijn dromen achtervolgt ze hem liggend in haar kist. Met de beschrijving van zo'n droom, een veel voorkomend middel in dit boek, besluit het hoofdstuk.

De verhalen geven niet een perfecte chronologische opsomming van beider levens. Over het algemeen worden er losse herinneringen gegeven die nogal verspringen in de tijd. Zo begint het verhaal in hoofdstuk 1, waarin Voske geïntroduceerd wordt, met de beschrijving van de inhoud van een la, waarin René enige aandenkens aan haar heeft opgeborgen. In hoofdstuk 5 wordt het verhaal over Voske weer opgenomen met anecdotes over haar relatie tot de muziek. Hoofdstuk 6 vertelt hoe de vrouwen in het leven van René tegenover haar stonden en hoe hun gedrag tegenover de kat als een lakmoesproef functioneerde: ‘een paar jaar later, toen die vriendin (die zich langzamerhand als een tegenstander van Voske ontpopt had) uit ons (René en Voske) gezichtsveld was verdwenen, was het gedrag ten opzichte van de kat, van de meisjes die van tijd tot tijd bij me sliepen, doorslaggevend of ze mochten blijven of niet. Als de kat, wanneer ze over de dekens kwam aansluipen, ronkend als een speelse tijger, werd verwelkomd meteen bits, “Weg in godsnaam met dat enge beest.”, dan gingen ze er zelf uit. En wel op staande voet. Met hun in kokende woede aangesjorde broekjes als kleurig koord om hun billen en in der haast aangeschoten kousen als slordig gerookte-palingvel krinkelend om hun kuiten.’ Hoofdstuk 8 neemt het verhaal van Voske weer op. Nu zijn vakantieherinneringen aan de beurt. Via een beschrijving van het kamritueel komt René op zijn moeder: ‘Als ik ze (vogels) met zo'n sliert haar (van Voske) als een banderol zag wegvliegen moest ik altijd denken aan de pimpelmees vroeger in de tuin die er met een dotje haar van mijn moeder vandoor ging toen ze zich op het stoepje in de voorjaarszon stond te kammen.’ Deze herinnering brengt hem op een gruwelijke droom die hij had toen zijn moeder opgebaard lag en waarin hij haar kaal knipte. In het volgende hoofdstuk gaat de historie van Voske verder met enige wetenswaardigheden over haar verhouding tot water, zwemmen en de zee. In hoofdstuk 11 vernemen we dat ze niet alleen hield van zwemmen, maar ook van voetbal: ‘want ze wist dat als ik dan voor de televisie zat ze minstens negentig minuten plus een klein kwartiertje rust bij mij op schoot kon zitten.’ Tijdens een voetbalwedstrijd - het was Polen-Brazilië bij het wereldkampioenschap in Argentinië - is Voske overleden. Lato, de bekende Poolse voetballer, fungeert als Charon, de veerman die in de klassieke oudheid de schimmen van de overledenen de Styx, de grensrivier van de onderwereld, overzette. Via deze Lato verspringt de tijd aan het eind van dit hoofdstukje naar vier jaar later. Hij speelde toen namelijk weer mee. Zijn verschijnen op het beeld doet René nadenken over wat er vier jaar geleden gebeurd is.

We behandelen niet alle hoofdstukjes waar Voske in voorkomt. Het door Wolkers gehanteerde principe zal duidelijk zijn, te meer als we hier toevoegen dat de eerste kennismaking met de kat pas in hoofdstuk 16, een twintig pagina's na haar dood, aan de orde komt.

In het verhaal van de moeder gebeurt hetzelfde: in hoofdstuk 4 gaat ze dood, in hoofdstuk 7 wordt ze, na de dood van zijn vader, wekelijks door René bezocht en verwend met peren en vette hapjes, die haar strikt verboden waren door de dokter, in hoofdstuk 10 vertelt hij dat hij iedere keer voor hij zijn moeder bezocht een wandelingetje maakte door het bos waar hij wat bosanemoontjes uit de grond wroette, die hij thuis in zijn moestuin uitzette en die hij graag op het graf van zijn moeder geplant zou hebben.[3.] In hoofdstuk 12 bevinden we ons steeds na de dood van de moeder, eerst een dag erna, vervolgens wat later bij de verdeling van de inboedel. Hoofdstuk 14 speelt in dezelfde periode: er wordt verteld wat een van René's broers bij het afscheidnemen van het lijk zei over de voeten van hun moeder - een verwijzing naar het tweede, liefderijke motto waarmee het boek opent - en verder gaat het over haar begrafenis, afgezet tegen die van hun vader. Enzovoorts.

De verhalen van Voske en de moeder eindigen niet op dezelfde wijze: in de laatste hoofdstukken over Voske gaat het over haar crematie, het begraven van de as en de moeite die de ik doet om deze as bij een verhuizing mee te nemen. Het verhaal

van de moeder loopt na een beschrijving van een jeugdherinnering uit in die van dromen en dagdromen. De dromen hebben een nachtmerrieachtig karakter;[2.] zo is er een waarin hij zijn corpulente, naakte moeder na haar dood aan het kruis

ziet hangen. De dagdroom, die uit de jeugd stamt, is van een vertederend karakter: René wil als hij later groot en sterk is voor zijn moeder ‘een lieflijk landelijk paradijs aanschaffen’. Via deze dagdroom komt het verhaal op ‘volwassen droomwerelden waar zijn moeder altijd in aanwezig bleek geweest te zijn’, namelijk een tweetal schilderijen. Na een intermezzo in hoofdstuk 28 waarin de begrafenis van zijn moederen de ‘bijzetting’ van Voske verteld zijn, komt in hoofdstuk 29 een nieuwe nachtmerrie naar voren: René heeft als hommage aan zijn moeder, die voor hem onverbrekelijk verbonden was met peren, een karaf eau-de-vie gekocht met daarin een poire Williams. Deze karaf, die in de vensterbank gezet was, heeft hij vanwege de angstdromen die hij ervan kreeg in een rommelkast moeten wegbergen. Het slothoofdstuk brengt ons, na het verhaal over de verhuizing van Voskes as, naarde rommelkamer en de la met de naam Voske erop. Het boek besluit cyclisch met het opruimen van de in hoofdstuk 1 genoemde herinneringen.

Zoals duidelijk geworden zal zijn, gaat dit boek over de nawerking die de dood van de moeder en de poes op René hebben. Deze twee zaken staan evenwel niet los van elkaar, de structuur van het boek en het in elkaar overvloeien van het verhaal op sommige momenten suggereren dit reeds. Moederen poes hebben het een en ander met elkaar te maken en hun dood veroorzaakt een soortgelijke en daardoor wellicht elkaar versterkende reactie bij de ik-figuur.

Aangezien we niet alles tegelijk kunnen behandelen eerst de samenhang moeder-poes. Hoofdstuk 2 gaat hier in feite over. Niet alleen de aan het begin geciteerde zin maakt dit duidelijk, ook het vervolg. Moeder was een zware vrouw, met een ‘bijna liederlijke curve’, die op puntschoentjes met driekwart hakken liep. Anders gezegd: men zou verwachten dat ze zich met enige moeite en gedruis door het huis bewoog. Het tegendeel is het geval, ze doet dit ‘soepel en geruisloos’, ‘met een ingehouden zwier die aan Oliver Norvell Hardy deed denken’ Als zij de trap afkwam, die zelfs al kraakte‘onder magere jongensbenen’ hoorde men niets. Een paar van de fysieke eigenschappen van een kat had moeder dus. De overeenkomsten gaan nog verder: ‘Als een diep tevreden poes zat ze altijd in haar rieten stoel in de kamer in zichzelf verzonken te breien ofte lezen (het enige wat een poes in vergelijkbare omstandigheden niet doet is breien of lezen) zonder dat je als kind het gevoel had dat je aan je lot overgelaten werd. Niets ontging haar, De kleinste onvrede met jezelf of de van blok naar blok naderbij sluipende verveling waren voor haar muizen achter het behang. Ze was er ineens, over je heen gebogen, en herstelde met een paar vriendelijke woorden en een enkele rustige handbeweging de harmonie. Net als een kat kon ze ook schijnbaar door haar gesloten oogleden kijken wanneer ze een dutje zat te doen. Als je de kamer uit wilde gaan was je al halverwege je hoog opgeheven sluipstap ontmoedigd want je wist zo goed als zeker dat als je zool op het vloerkleed zou neerkomen ze haar ogen een kiertje zou opendoen en vragen waar je heen ging.’ Moeder had dus eveneens een aantal psychische kwaliteiten die des poes zijn. Maar er is nog meer, ze lijkt niet op zo maar een kat. Ze lijkt op Voske, of Voske lijkt op haar. Voske wist immers ook, in woordeloze intimiteit, wat René zou gaan doen: ‘Ze wist vaak al wat ik ging doen nog voor ik het mezelf helemaal bewust was. Het silhouet van de verwachtingen die vervuld gaan worden. Ze duidde het perfect en was al bij de deur terwijl ik me nog om moest draaien en de boodschappentas pakken. Een keer dacht ik geschrokken dat het zelfs te ver ging. Toen ik een sigaret tussen mijn lippen stak en ze met een pittig tikje van haar poot zo het doosje lucifers tegen mijn hand keilde.’ (p. 94) Voske heeft nog wel meer‘moederlijks’: ‘Terwijl ik triest glimlachte schoot het ineens door me heen wat er ook allemaal van mezelf verdwenen was met haar,

want ze had me meer dan twintig jaar aandachtig geobserveerd. Als ik als een film kon afdraaien wat er in die doos van dat perfecte roofdiereschedeltje over me lag opgeslagen, zou ik alles over mezelf weten.' (p. 95) Alles? Ook over de jeugd? Een moeder heeft dat in haar hoofd en schoenendoos met foto's opgeslagen en verstopt.

Op detailpunten hebben Voske en moeder eveneens het een en ander gemeen: als René's broer zijn epiloog uitspreekt over de voeten van zijn moeder, zegt hij dat hij maanden voor haar dood in Egypte bij het bezoeken van een oud tempelcomplex (p. 34) aan haar voeten heeft moeten denken (p. 58/59), als Voske een KGB-spion ontmaskert 'bleef ze ineens staan alsof ze bij toverslag in de Nijldelta gemummificeerd was.' (p. 55); moeder is meer dan dol op taart, Voskes lijk wordt door René in een zwartleren koffer, die hij als een taartendoos droeg, naar het crematorium vervoerd; moeder wordt door haar zoon verwend met vette, voor haar schadelijke hapjes, zoals paling, Voske krijgt, ondanks protesten van een vriendin (hfst.6), dure blikken tonijn in gelei te eten. Ook dat lijkt verwennen. Moeder eet per ongeluk een keer het 'lekkerbekje, waar de verwendste mond geen graatje in kon ontdekken', dat voor Voske bestemd was op (p. 31). Ze eet dit visje, dat buiten haar schuld op haar tafel terecht gekomen is, niet zo maar op: 'ze zat er heerlijk van te smikkelen, schuldig en genotvol, als een kat die op de keukentafel is gesprongen.'

Voske en moeder hebben allebei iets met muziek. Aan het eind van hoofdstuk 4 beschrijft René hoe hij, toen hij de dag na de dood van zijn moeder, wakker werd en meteen dwangmatig een lied begon te zingen, dat hij sinds zijn jeugd niet meer gehoord had. Het was een lied dat zijn moeder vaak voor hem gezongen had, toen hij nog zeer jong was. Hoofdstuk 5, dat aan Voske gewijd is, vervolgt de lijn van de muziek. Voske heeft zo haar voorkeuren: Lester Young, Billie Holiday en de orgelconcerten van Händel. Ze heeft evenwel ook goede herinneringen aan haar jeugdrepertoire: 'De eerste maanden dat ze bij me was zong ik vaak een bepaald liedje voor haar. Dan klom ze tegen me op en ging op mijn schouder zitten snorren (...). Toen ik zeker vijftien jaar later dat melodietje nog eens uit mijn herinnering opdiepte, hoorde ik dat Voske zich in de slaapkamer gewoon van het bed liet ploffen. Even later kwam ze snel en doelgericht op me af (...), sprong tegen me op en ging met haar zware weelderige kattelichaam tegen mijn borst zitten terwijl het kwijl uit haar mond liep.' Op deze wijze is er onder meer een relatie tussen Voske en moeder en op deze manier laat Wolkers de verhalen op elkaar aansluiten, bijna in elkaar overgaan en elkaar versterken.

Moeder en Voske hebben weliswaar overeenkomsten, dit betekent niet dat ze dikke vrienden zijn. Moeder had namelijk een panische angst voor katten. Deze vrees was niet weder-zijds: 'Toch, enkele maanden voor haar dood, toen ze (moeder) me nog een keer opzocht en Voske in haar stramme ouderdom ook niet lang meer te leven had, sprong de poes ineens met houterige gretigheid op haar schoot.' Moeder hield zich, met de toegeeflijkheid van degenen, die weten dat het met hen bijna gedaan is, goed: 'Het was gebeurd voor ze er erg in had. Verkrampt bleef ze zitten en hield haar adem in. Toen ontspande ze zich en keek met vrees die door een glimlachje langzaam van haar gezicht verdween, naar het zich genoeglijk in elkaar draaiende dier. Toen ik met een kopje koffie voor haar uit de keuken kwam was ze in slaap gevallen. Haar armen had ze om de poes geslagen die hoorbaar spinde.' (p. 13) Deze 'verzoening' is niet erg van harte geweest en ging evenmin erg diep: 'Toen ik, bij een van de laatste bezoeken aan mijn moeder, zei dat mijn poes die ik eenentwintig jaar om me heen had gehad was doodgegaan, bleef ze een hele poos roerloos zitten. Ik dacht dat ze iets wilde gaan zeggen maar ze kon het niet over haar lippen krijgen. We zwegen allebei zo lang dat ze ineens met haar hoofd naar voren knikte en in slaap viel. Ik keek naar haar vermoeide gezicht en ik voelde een diep medelijden met haar in me opkomen omdat ze niet in staat was geweest iets aardigs of meelevends te zeggen.' (p. 86/7)

Zoals reeds eerder gezegd, gaat dit boek over René, zijn moeder en zijn poes, beter gesteld het gaat over de reacties van René op de dood van deze twee hem zeer nastaande wezens, misschien nog nauwkeuriger uitgedrukt het gaat, juist door het versterkende karakter van het in elkaar grijpen van de twee verhalen, over wat er in René's hoofd gebeurt nadat hij de twee individuen, die hem het beste gekend hebben, verloren heeft. Waarom heet het boek dan 'De junival' en niet bijvoorbeeld 'Moeder en poes' of 'René en de dood'?

De titel hangt samen, zoals dat bij goede titels vaker het geval is, met het thema van het boek, namelijk René's reactie op het verlies van de hem meest nabijstaande figuren. Om dit te verduideljken is een hele uitweiding noodzakelijk. Het woord 'junival' is een in het standaard-Nederlands niet voorkomend

woord. De betekenis ervan moeten we daarom uit het boek zelf halen. Het komt tweemaal voor. Op p. 16 treffen we het voor de eerste keer aan: 'Onder de pereboom harkte ik een stuk aarde aan tot het zonder kuilen of kluiten was en raapte de kleine steenrode peertjes op die door de junival onder de boom verspreid lagen.' In hoofdstuk 29 wordt het nog een keer gebruikt, als uitgelegd wordt hoe de poire Williams in een fles eau-de-vie komt: 'Als het peertje nog heel klein is doen ze de fles er voorzichtig omheen, en ik dacht meteen dat moet dan wei na de junival zijn anders zit je met zo'n verschrompeld dingetje in dat vruchtwater van vijfenveertig procent.' (p. 112) Deze twee citaten geven, naast enige erotische associaties, informatie over de junival en wat daarbij gebeurt: in juni vallen er kleine peertjes van de bomen. Deze zijn verschrompeld en in het hier beschreven geval steenrood. Anders gezegd: van de tot ontwikkeling komende vruchten valt in juni een deel af. Deze vruchten komen in tegenstelling tot de overige, die wel aan de boom blijven hangen, niet verder tot ontwikkeling en wasdom.

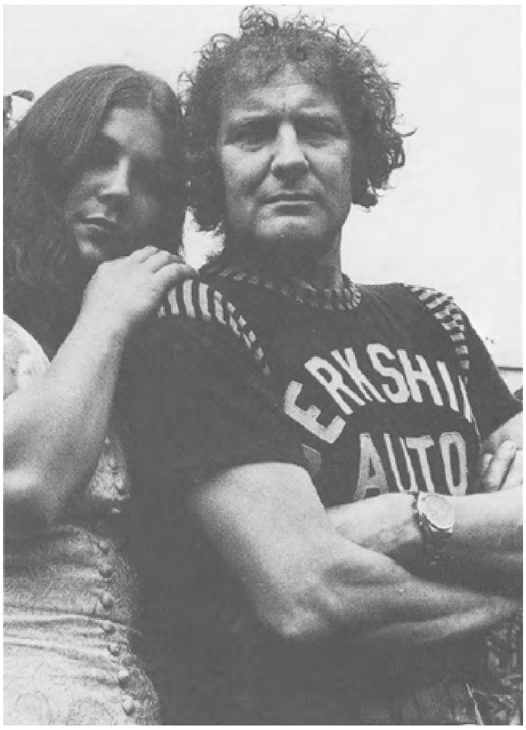
Het is niet toevallig dat bij de beschrijving van de junival gesproken wordt over peertjes. Peren en de vorm van peren zijn een Leitmotiv in dit boek. Als Voske zwanger is, ziet ze er bij rechtop zitten peervormig uit (p. 74). De as van Voske wordt in een 'Sawankhalok-pot gedaan, die de vorm had van de schedel van een chinees filosoof met een peer-hoog voor-hoofd'. (p. 96/7). Voor zijn moeder bracht René meestal peren mee, 'de enige vrucht waar ze echt dol op was', (p. 29) Op de volgende pagina wordt het verband tussen moederen peren nog duidelijker gelegd: 'Mijn moederen peren waren zo onverbrekelijk met elkaar verbonden dat, toen een van mijn vriendjes vroeger de mop vertelde van de man die op een hoer ligt die zegt, als hij ineens iets kils op zijn rug voelt en aan haar vraagt wat dat is, "Ik schil ondertussen even een peertje.", ik in elkaar kromp alsof ik een trap in mijn onderlijf gekregen had.' Op de twee schilderijen, die in hoofdstuk 26 genoemd worden, en die de ik-figuur aan zijn moeder doen denken komen peren voor. Het eerste kent René onder de naam *Der Birnenschäler* (de perenschiller). Er staat een jongen op die een peer aan het schillen is. Hij kijkt naar iemand buiten de lijst 'alsof hij een goedkeurend knikje als zegen op zijn arbeid opvangt'. 'En ik wist dat ik zo gekeken moest hebben naar mijn moeder toen ik de eerste peer voor haar mocht schillen.' Het andere schilderij, Renoirs *Le Déjeuner des Canotiers* bevat onder meer op de voorgrond een stilleven met daarin een fruitschaal waarop druiven en peren liggen. De reeds eerder genoemde karaf, waarin een poire Williams, moet door René dwangmatig gekocht worden. Vervolgens plaatst hij deze 'eeuwige peer' (p. 112) 'met de vage gedachte aan een hommage aan zijn moeder' in de vensterbank. Vervolgens moet de karaf weer weggeborgen worden omdat hij angstdromen teweeg brengt. In deze nachtmerries probeerde zijn moederde peer die in het glas zat te schillen. Dit lukte niet, want de schil brak steeds[4.]. Dat moeder niet alleen onlosmakelijk verbonden is met peren, maar dat ze zelf tot fruit geworden is, blijkt uit de reeds eerder geciteerde passus uit hoofdstuk 15. Als hij spreekt over het lijk van zijn moeder, zegt hij daar: 'Fruit verrot, dat wordt niet tanig en mummificeert zichzelf niet.'

Moeder en Voske hebben, zoals uit het voorstaande blijkt, iets peerachtigs over zich. De stap naar de junival is dan snel gezet: In juni overlijdt Voske[5.], moeder en poes vallen vrijwel samen, de peer staat als symbool voor deze symbiotische eenheid, in juni vallen onrijpe peertjes. Het associatieve verband dat een reden kan zijn voor de naamgeving is nu voor de handliggend. De betekenis van de titel nog niet, echter die volgt als een logische conclusie uit het voorafgaande. Na het verlies van de meest nabijstaanden - de steenrode, verschrompelde peertjes in de vergelijking - moet René alleen verder, net als de peren die blijven hangen en die

los van hun omgeving tot wasdom moeten komen. Er zijn geen andere peertjes meer in de buurt, deze zijn juist afgestoten om de resterende tot vrucht te laten uitgroeien.

Gifsla

Hoewel *Gifsla* een aanzienlijk omvangrijker roman is dan *De junival* kan onze samenvatting korter zijn en dit ondanks het feit dat er in *Gifsla* ook twee verhalen spelen. Desalniettemin is *Gifsla* als roman orthodoxer. Het draait in dit boek namelijk om een verhaal in een verhaal, die evenwel niet los van elkaar gezien kunnen worden. Was het in *De junival zo* dat er via associaties, dus via de subjectieve fantasie, verbanden gelegd worden[6.], in het hier te bespreken boek is het eerder zo dat het subjectieve van het in de roman herhaaldelijk geciteerde verhaal relaties heeft met de als objectief aangeboden verhaalwerkelijkheid. Op *Gifsla* is dus eerder van toepassing wat De Wispelaere 'de wederzijdse doordringing van het objectieve en het subjectieve'[7.] noemt. Veel maakt dit geleerde onderscheid niet uit, het effect is namelijk hetzelfde: beide verhalen moeten steeds in hun onderlinge samenhang gelezen worden. Nu naar het verhaal.



Karina en Jan Wolkers. Foto: Steye Raviez.

Gifsla speelt zich af op een Waddeneiland, waar de schrijver van populaire detectiveverhaaltjes Robert Dilling zich teruggetrokken heeft in eenzaamheid, omdat hij daar, los van de verleidingen, goed dacht te kunnen werken. Dilling, hoewel een schrijver van eenvoudige, spannende kost, is niet van de straat. Hij verkeert geestelijk met de groten der cultuur. Zo noemt hij in de loop van het boek, om er slechts enige te noemen, Shakespeare, Goethe, Nietzsche, Schopenhauer, Socrates, Spinoza, Byron, Poe, Joyce, Chandler, Couperus en Conan Doyle. Ondanks dit goede gezelschap voelt hij zich eenzaam en geïsoleerd. Hij vermeldt dit herhaaldelijk in zijn gesprekken met de andere figuren uit het boek, maar hij zegt het ook in zijn vele voor zich uit gemompelde monologen. Dit gevoel van eenzaamheid wordt nog geaccentueerd doordat het verhaal speelt van 29 december tot en met 1 januari[8.].

Deze tijd van gezelligheid en eten en drinken, maakt het voor Dilling, die een dwangmatig snoeper en een forse zuiper en vreter is alleen maar moeilijker. Hij mag namelijk van de dokter niet meer drinken en roken en ‘nog maar een kwart eten van wat hij gewoon is te verslinden’ (p. 13/4): niet dat hij zich daaraan houdt, het einde is er dan ook naar.

Dilling wordt in zijn eenzaamheid bijgestaan door een drietal jonge vrouwen, die stuk voor stuk verschijnen, zodat hij aan het eind gezelschap heeft van de drie ‘gratiën’ (p. 155), dit zijn in de mythologie drie dochters van Zeus, die de bevalligheid voorstellen. Deze drie vrouwen zijn in volgorde van opkomst: Jeanne, een jong ding uit de plaatselijke supermarkt, waarmee

hij een verhouding heeft en die de opvolgster is van talloze eerdere dames en scharrels. Van deze massale hoeveelheid worden in het boek slechts genoemd Evelien, met wie hij een aantal jaren getrouwd geweest is, Greetje met wie hij jarenlang gewoond heeft en de passanten Jacky (p. 27) en Carla (p. 34). De volgende godin is Ellen, zijn dochter, gesproten uit het huwelijk met Evelien. Ellen is lesbisch en heeft een vriendin Nancy, met wie het aan het begin van het boek uit is, omdat Nancy iets met een heer gehad heeft. Omdat Ellen nu alleen zit, besluit ze de jaarwisseling bij haar vader door te brengen. Na het verschijnen van Jeanne op de 29e december en dat van Ellen op de 30e, komt Nancy, een wilde schoonheid, op de 31e. Ze wil het goedmaken. Dit lukt.

Aan het begin van het uit vier hoofdstukken bestaande boek - deze hoofdstukken dragen als titel de verschillende dagen waarop de historie zich voltrekt - treffen we Dilling in de loop van de middag thuis aan. Hij is aan het stofzuigen, terwijl hij ondertussen zinnen mompelt en op de band inspreekt voor het op stapel staande boek *Gifsla*. Alsof twee dingen nog niet genoeg zijn om tegelijkertijd te doen, propt hij ook nog zijn mond vol met Engelse drop en geeft daarbij denkend en zacht in zichzelf sprekend vernietigend commentaar op zijn eigen gedrag. Als hij naar buiten kijkt, ziet hij vervolgens een haas 'die zich met verlamd achterlijf moeizaam voortbewoog over het stijfbevroren gras'. 'Niet ver erbij vandaan zaten een paar bonte kraaien roerloos te wachten.' (p. 14) Na dit intermezzo gaat hij verder met het inspreken van zijn roman. Hij bedenkt een nieuw begin en komt daardoor op een mogelijke andere titel 'De Zetpil van de Dood'. Na nog wat overwegingen, gekruid met veel zelfspot - zo zegt hij dat hij zijn erotische fantasieën in toom moet houden: 'Zit jezelf niet op te winden met het verleden. Moet je zo nou het jaar uit.' (p. 17) - gaat de telefoon. Zijn dochter meldt hem dat ze naar zijn eiland komt en dat ze dit doet omdat de relatie met Nancy op zijn minst even stokt. Terwijl hij intussen de haas, die in de rest van het boek herhaaldelijk opduikt, met een kijker bespiedt, legt Dilling het zoëven bedachte nieuwe begin van zijn boek aan zijn dochter voor, die voor de vuist weg een Freudiaanse interpretatie ervan geeft. Na het telefoongesprek, waarin de lezer veel informatie krijgt over de bezorgde, misschien beter zorgzame houding van Dilling ten opzichte van zijn dochter en de irritaties die er bij haar leven met betrekking tot zijn vreet- en neukgedrag en zijn gesnoef over dit laatste, gaat Dilling zich mooi maken om zijn jonge blom uit de supermarkt af te halen. Dit omkleden gaat gepaard met een lang verblijf voor de spiegel, waarbij hij zichzelf niet ontziet: 'Wat een onsympathiek vleesmasker. Nog niet volledig uitgeblust maar al wel behoorlijk gelooid door cynisme en schrokkerigheid.' (p. 33) Ook in het vervolg van deze passage spaart Dilling zichzelf niet, zoals hij overigens in het hele boek blijft doen. Als hij een roze Snoopytrui wil aantrekken, weerhoudt hij zich daarvan met de kreet 'The Mad Punter strikes again!' (p. 34)

Na dit ceremonieel gaat hij, hoe glad het ook is, Jeanne ophalen. Hij treft haar terwijl ze rookworsten aan het prijzen is. Ze moffelt een worst in zijn zak, terwijl ze zelf een blikje wonderstamppot ontvreemdt. Als hij buiten op haar staat te wachten, mishandelt hij de worst per ongeluk zo, dat deze volledig verkruimeld raakt. Op weg naar huis legt Jeanne hem uit dat ze met de wonderstamppot, die Dilling vergelijkt met een busje gedroogde sprinkhanen, en de worst voor hem wil gaan koken. Eenmaal thuisgekomen gaat Jeanne aan de slag, ze doet het schortje om dat Dilling een paar maanden eerder voor Ellen gekocht heeft en weet, tot verbijstering van de hij-figuur, van de wonderstamppot een geurig gerecht te maken. Dit bereikt ze, doordat ze in plaats van water een van de voor Oud en Nieuw bestemde kostelijke flessen wijn gebruikt om het schilderachtige strooisel aan te lengen. Aan en na tafel

neemt hij ook met Jeanne de tekst die hij deze dag bedacht had door. Het blijkt nu dat de ‘zetpil van de dood’ cyaankali bevat en niet zoals de criticus van de Volkskrant Willem Kuipers beweert (25/11/83) arsenicum. Nadat er buiten beeld gevreeën is, vertelt Dilling meer over de roman. Hij legt daarbij uit wat gifsla is: ‘Gifsla dat is een meer dan manshoge plant met gifgroene bladeren die heel geschikt is om een corpus delicti in te verbergen.’ (p. 67). Onder het vertellen verleidt Jeanne hem tegen zijn zin nog een keer. Met de actieve sex van Dilling is het na deze scène in het boek gedaan.

We zijn nu op een derde van de hele roman. De rest kan iets korter. Van een aantal steeds weerkerende zaken, als de zelfspot en de ironie, is onze lezer nu immers op de hoogte. Het tweede hoofdstuk, 30 december, begint met een beschrijving van het lijk van de haas uit hoofdstuk een. De haas is behoorlijk aangevreten. Dilling neemt zich voor het kadaver op te ruimen: ‘Dit mag Ellen niet zien. Het is wel geen teer poppetje maar ze kan zo intens triest naar zoiets staren. Als ze straks die rotvogels (bonte kraaien en eksters) de stukken uit elkaar ziet trekken kan ze het toch niet laten te gaan kijken. Ik moet een schep halen en dat kadaver diep onder de sneeuw verbergen.’ (p. 74) Hiervan komt, als van alle goede voornemens in dit boek, niets. Vervolgens komen er weer inwendige en uitwendige monologen. Kritiek op zijn eigen vraatzucht en stukken van het nieuwe boek. Ook in dit boek (p. 83) blijkt een haas voor te komen. Hij doet weliswaar niet veel meer dan voorbijschieten, maar hij is er toch. Nadat hij gewerkt heeft gaat Dilling zijn dochter van de boot halen en uitvoerig met haar eten. Tenminste hij eet uitvoerig, zij beziet het met weerzin. Onder deze maaltijd vertelt hij aan Ellen het vervolg van zijn roman, waarbij hij meteen een nieuwe inval op haar uitprobeert. Ze geeft, nadat ze ‘liefderijk’ (p. 97) zijn kin en revers van resten van zijn dame blanche ontdaan heeft, uitvoerig commentaar. Ze spaart daarbij de roede niet: ‘“Het idee vind ik uitstekend”, zei ze. “Het is een spookverhaal. Ik begrijp alleen niet waarom dat nou weer in zo'n paar weken op papier moet.” “Zo werk ik nou eenmaal,” zei hij korzelig. “Dat is mijn systeem.” “Waarom ga je niet eens een jaar aan zoiets werken. Echt werken, achter een heuse schrijfmachine waar je met je vingers kracht op de toesten moet zetten om wat op papier te krijgen. Niet zo'n elektronisch onding waar je maar tegen hoeft te blazen en dat alleen maar geschikt lijkt om bedenkelijke illusies door te geven.” Ze keek hem peinzend en vol sympathie aan en schudde haar hoofd.“Die bandrecorder zou je ook af moeten schaffen. Die gaat met je fantasie op de loop.”’ (p. 101/2) Dilling antwoordt hierop dat hij zo niet kan werken, hij is niet zo'n thuiszitten Hij is meer iemand voor de breedte dan voor de diepte: ‘Als ik in mezelf ga graven begin ik te janken van de onbenullige troep die daar opgestapeld ligt. Een zolder vol sentimaliteit en geweld en de voorraadkast van een schoon- heidskoningin.’ (p. 102)

Na de maaltijd wordt er een wandeling gemaakt, waarbij Ellen ver voor hem uitloopt. Hij wil door af te steken haar inhalen, om haar de aanblik van de dode haas en de roofzuchtige vogels te besparen, maar hij valt daarbij in de manshoge sneeuw. Hierna gaat het verhaal abrupt thuis verder met weer een monoloog tegen de bandrecorder. Dilling beschrijft het begin van zijn ‘Gifsla’ nogmaals en nu zeer uitvoerig. De ‘Zetpil’-variant komt hier niet of nog niet bij aan bod. In de loop van de avond maakt hij iets te eten voor zijn dochter klaar. Zeer attent denkt hij eraan het bordje op haar lievelingsdienbladje te zetten. Na het nieuws van halfelf gaat hij vrijwel dwangmatig naar de keuken. De blikjes rode zalm kan hij weerstaan, de door zijn dochter meegebrachte whisky niet. Hij werkt nog wat aan zijn roman en bekritiseert tot slot van het hoofdstuk zijn eigen stijlbloempjes. Vrijwel aan het eind van dit hoofdstuk treft men het citaat over sentimentaliteit waarmee wij ons stuk begonnen zijn.

Hoofdstuk 3 begint in de nog zeer jonge ochtend van 31 december. Dilling schiet wakker en treft zichzelf volledig gekleed te bed aan. Hij staat op, kleedt zich uit, of

liever om, en wordt weer in de richting van de keuken getrokken. Een blikje zalm wordt nu het slachtoffer. Ellen loopt ook wat door het huis en haar vader weet het zo te arrangeren dat ze een quasi toevallige ontmoeting hebben. Ze zit te snotteren op de trap, als hij haar ziet. Hij stelt vast dat ze verdriet heeft, tilt haar daarom op en legt haar in zijn bed om te praten. Hij probeert haar via een aanbod dat ze met Nancy een reis mag maken naar New York over te halen het goed te maken met haar vriendin. Ellen reageert hierop, zoals men mag verwachten: ‘Het is (...) nogal een onsmakelijk voorstel om mensen te verleiden een ruzie te beslechten voor een snoepreisje.’ (p. 132) Dilling realiseert zich dat hij te ver gegaan is en dat hij haar liefde of sympathie probeert te kopen: ‘Ik ben net een van de Medici, dacht hij. Een gezicht bezoedeld en getekend door achterbakse kuiperijen en profijtelijke vleierijen.’ Hij probeert het goed te maken door een andere wending aan zijn voorstel te

geven en door verhalen over zijn verlangen naar en bezoeken aan New York op te dissen. Tot slot stelt hij voor de dag feestelijk te beginnen met een fles champagne. Als hij terugkomt, slaapt Ellen al. Bij het ontwaken 's ochtends wordt de fles dan maar aangesproken, waarbij Ellen ‘ineens verraderlijk onschuldig’ vraagt: ‘Hoe vaak neukte je vroeger met mama?’ (p. 143) Dilling, toch niet voor een kleintje vervaard, heeft niet terug van deze vraag. Na wat ophalen van herinneringen en de constatering door haar vader dat Ellen een vaderfixatie heeft, gaat zij onder de douche. Dilling vraagt of hij haar bloot mag zien: ‘Ik verwacht geen wulpse houdingen van mijn dochter. Ik wil gewoon mijn eigen kweek aanschouwen.’ (p. 146) en dit ondanks, of wellicht dankzij, zijn eerdere opmerking dat zelfs ‘de meest verstokte voyeur zijn dochter niet gaat bespieden’ (p. 113). Het blijkt dat haar borsten en billen zeer bij hem in de smaak vallen. Terwijl Ellen zich daarna opmaakt, vertelt haar vader het einde van ‘Gifsla’.

Later, als hij Ellen in het weiland bij het kadaver van de haas ziet staan - een symbool voor de dood -, belt Nancy op. Hij overreedt haar om stante pede naar het eiland te komen. Onderwijl vindt hij nog wel gelegenheid om haar in het kort de inhoud van ‘Gifsla/De Zetpil van de Dood’ te vertellen, hetgeen haar een enkele interpretatieve opmerking ontlokt. Na het neerleggen van de hoorn, vraagt hij zich af wat Ellen gezien heeft bij het karkas van de haas: ‘Het is waarschijnlijk kaalgeplukt tot op het bot. De kou van de dood. Oog in oog met het einde. Streng loopt ze door de zwarte heidevelden. (...) Mijn verlangen loopt achter haar aan maar ik kan haar niet inhalen. Dochters zijn een heilig bezit.’ Men ziet hier het vaak door Wolkers gehanteerde principe van de vooruit- en terugverwijzing. Niet alleen de haas fungeert als zodanig, maar ook het inhalen. Immers in het vorige hoofdstuk beschrijft hij hoe Dilling Ellen probeerde in te halen. De hechtheid van de compositie en de mogelijkheid tot interpretatie wordt door dit structuurgegeven versterkt.

De gedachtenstroom van zoëven gaat door: ‘Zou een man die kinderloos gebleven is zo'n vermoord meisje (in “Gifsla/De Zetpil” is sprake van een vermoord meisje) in de vrieskist bewaren en haar er iedere avond even uithalen om er met intense liefde en verlangen naar te kijken. Hoe lang kan je dat volhouden voordat het gruwelijk wordt. Als een pak diepvriesspinazie slaat ze steeds uit. Wordt bedekt met een dunne laag rijp. Winterreise in de witte doodskist. Het schijnbaar onvergankelijke. Als de elektriciteit uitvalt is het blubber. (...) Angst voor de ontbinding van wat je zo dierbaar is, niet voor jezelf maar voor haar. IJskoude liefde die niet sterven wil.’ (p. 159) Combineert men deze zinnen met de er meteen aan voorafgaande over Ellen, dan is duidelijk dat Dilling meer dan een gewone liefde voor zijn dochter voelt, in zijn gedrag komt dat tot uiting in zijn bijna overdreven zorgzaamheid en bezorgdheid, niet of nauwelijks in het nalaten van gedrag dat haar stoort.

Na weer een intermezzo aan de bandrecorder, gaat Dilling naar buiten: ‘“Net Piggelmee die z'n keulse pot verlaat” (...) Dat is nou niet direct de schrijver van non-stop action-crammed thrillers die daar naar buiten treedt met de panterachtige loop die we zogoed van zijn helden kennen.’ (p. 161)

Hij ziet daar dat de voetsporen van Jeanne en Ellen zich in de sneeuw ‘vermengd’ hebben. Hij gaat naar de haas. Nadat hij zich staande bij het kadaver heeft gerealiseerd dat hij deze restanten niet mee naar huis kan nemen waar Ellen misschien weer teruggekeerd is, gaat hij onverrichter zake retour om een ontbijtje te maken. Ondertussen zijn weer enige herinneringen aan zwelgpartijen en incidenten van schrokkerigheid de revue gepasseerd, met de daarbij behorende afkeurende commentaren en inmiddels ook goede voornemens voor de toekomst.

Het hoofdstuk slaat vervolgens een stuk in de tijd over. Dilling is boodschappen wezen doen en Nancy is gearriveerd. De successchrijver zet zich aan zijn arbeid,

hij gaat stofzuigen. Door dit geluid krijgt hij associaties aan een diaprojector en daardoor komt hij op een nieuwe scène van zijn boek, waarin hij zelf ineens in het boek aanwezig blijkt te zijn (p. 171/2). Deze scène spreekt hij niet in op de band, hij tikt hem ook niet uit. Of hij dus in 'Gifsla/De Zetpil' terecht zal komen, blijft onduidelijk.

Na een snuffeltocht door de kamer van Nancy en Ellen, wat gewandel, waarbij een dode pijlinktvis op het strand gevonden wordt - een lijk dat ook nog enige malen terugkomt in het vervolg - en een boodschappenritje is het inmiddels avond geworden. Jeanne komt Oud en Nieuw vieren en maakt zich meteen verdienstelijk door met het schortje van Ellen voor Dilling te helpen met het maken van mayonaise, het boren van appels, het snijden van sukade en het 'verrichten van andere lichte werkzaamheden'. Het verhaal vervolgt daarna met het bakken van appelflappen. Om beurten nemen Dilling en Ellen deze taak op zich. Als Ellen even bakt, loopt Dilling zonder jas naar buiten, hetgeen Jeanne het moederlijke, zorgzame commentaar ontlokt dat hij zijn jas moet aandoen, als hij naar buiten gaat, want anders kan hij kouvatten. Door deze opmerking realiseert Dilling zich dat er een kleine competitie gaande is tussen Ellen en Jeanne. In afwachting van middernacht gaat het gesrpek weer over de roman. Jeanne merkt op dat ze het een spannend verhaal vindt, maar niet begrijpt waar het precies over gaat. Dilling antwoordt hierop dat dit voor hem net zo ligt: '"Het is spannend maar we weten niet exact wat er gebeurt. Ik als schrijver heb toch zeker het recht om aan mijn vrienden te vragen wat ze daarvan denken."' De drie dames worden zo expliciet tot medeverantwoordelijken van het verhaal gemaakt.

Na nog een geheel ander sprookje verteld te hebben en in redelijke mate van beschonkenheid geraakt te zijn, blijft Dilling alleen in de kamer over. Een goede gelegenheid voor weer een gedachtenstroom. Die komt dan ook. Een louteringsmonoloog vol goede voornemens borrelt in hem op. Vanaf heden 'geen vergoelijkende grappen meer gemengd met slap zelfmedelijden', 'zelftucht in eten en drinken', 'uitscheiden met die boekenschrijverij', zoals hij die tot nu toe beoefend heeft, 'geen gebabbel meer in dat ding'. 'We gaan rücksichtslos op zelfonderzoek uit. Het ontleedmes diep in het eigen verwende vlees.' enz. enz. (p. 203) '(...) een nieuw begin. Onherroepelijk. Het weerzinwekkende monster dat ik ben geweest blijft achter in de as.' (p. 205) Aan het eind van dit hoofdstuk geeft hij zelf een Freudiaanse interpretatie van een scène uit'Gifsla/De Zetpil'; het zo meteen nog te noemen ten hemel stijgen van het vermoorde meisje is het beeld van zijn loutering.

Hoofdstuk vier begint met een dronkemanstafereel, dat even voor het eind van hoofdstuk 3, dus net voor middernacht, ingezet is - Dilling watert in een champagnekoeier met bloemen. Daarna krijgen we het rituele afsteken van vuurwerk, waarbij de pijlinktvis nog een bescheiden rolletje krijgt toebedeeld, het drinken van de champagne en dan eigenlijk niets. Dilling hervindt zich namelijk na uren in zijn bed, waar hij door Ellen en Nancy is neergevlijd. Hij ligt daar moederziel alleen, zonder Jeanne. Hi vraagt zich af hoe hij goeddeels ontkleed in bed gekomen is en of Jeanne zijn schande gezien heeft. Hij realiseert zich dat Ellen er wel voor gezorgd heeft, hetgeen ook zo blijkt te zijn, dat zijn afgang verhuld gebleven is. Haar liefderijke zorgzaamheid heeft hem gered. Na veel gelamenteer en opgeven van bitter groen slijm - groen is in dit boek een Leitmotiv, niet alleen is dit slijm groen, maar ook gifsla en nog veel zaken meer - krabbelt Dilling weer overeind. Hij vraagt zich af waar de meisjes zijn. Deze blijken een damespartijtje te houden in Ellens kamer, zoals hij staand op een ladder voor het raam constateert. Onder het voorwendsel een laatste slokje te komen aanbieden, dringt hij zich daar binnen. Immers: '"Ze (Ellen en Nancy) zijn mijn lieveling aan het vervreemden van me".' (p. 222) Ellen wil hem niet binnen hebben:'"Ik vrees toch dat je meteen verdwijnen moet, papa. Je ziet toch waar we mee bezig zijn." (...) "Ja, dat zie ik. Jullie zijn haar ongenaakbaar aan het maken."' (p. 224) Dilling verdwijnt niet, maar camoufleert zich als vrouw door een jurk van

Nancy aan te sjorren. Ellen raakt geïrriteerd en vertrekt. Als zij buiten de kamer is, zegt Nancy dat Jeanne vreselijk lief is en als ze een beetje dronken is, als was is in je vingers. Om dit te bewijzen tilt ze de rok van Jeanne een beetje omhoog, waarop Dilling kan zien dat de binnenkant van haar dijen besmeurd is met lipstick mondafdrukken. Het vervreemden klopte dus wel. Overigens zijn mondafdrukken, die doorgaans rood zijn, ook een Leitmotiv in het hele boek: het vermoorde meisje draagt een groenzijden T-shirt waarop een grote vuurrode mond staat afgedrukt (p. 11 en 157), in een fantasie over Ellen en Jeanne, die door veel meer hier niet genoemde zaken voor een deel in elkaar overgaan, spreekt hij over twee rode monden met poedersuiker. (p. 40) Rood op zich treffen we eveneens in het Oudejaars-

sprookje dat eigen variant van Dilling op Roodkapje inhoudt. Roodkapje heeft hier ook nog een prachtige volle rode mond. Onder meer door dit soort zaken weet Wolkers beide verhalen aan elkaar te verbinden en interpretatief in elkaar te doen overgaan.

Jan Wolkers. Foto: Steye Raviez.

Ellen is zo geraakt dat ze zelfs helemaal naar buiten gaat, de sneeuw in. Het beschermende vaderinstinct komt daarop bij Dilling los en hij rijdt in Nancy's jurk met daarover een bontjas de sneeuwvlakte in. Als hij zich realiseert dat hij de jurk aan heeft, schrikt hij. Hij doet hem uiten gooit hem in de kofferbak. Terug in de auto blijkt het moeizaam uitrukken veel moeite gekost te hebben, hij zit uit te hijgen. Verder rijdend ziet hij Ellen ineens, die bij hem instapt. Voelend dat ze verkleumd is, pakt hij de plaid van de achterbank. Dit is net te veel. ‘Hij viel naar voren tegen het stuur en trok de plaid mee die hij werktuigelijk tegen Ellen propte. “Wat heb je,” vroeg ze geschrokken en deed het binnenlicht aan. “Ik dacht... dat je weg was,” fluisterde hij. “Papa, papa,” riep ze en schudde zachtjes aan hem. Toen begon ze te huilen en drukte haar gezicht tegen zijn wang. “Papa, papa,” zei ze. Hij hoorde het al niet meer.’

Gifsla/De Zetpil van de Dood

Zoals inmiddels herhaaldelijk gezegd, wordt er in de roman *Gifsla* een detective-achtig verhaal geschreven waarvan de officiële titel is ‘Gifsla’, maar waarvan de auteur zich ook een tweetal keren afvraagt of hij niet beter een andere kan nemen, ‘De Zetpil van de Dood’. Overigens wordt deze laatste titel als naam van een boek in voorbereiding door Wolkers opgenomen in een lijst van desbetreffende werken op de achterzijde van de franse titelpagina.

Het is niet eenvoudig het verhaal te vertellen van deze detective. De roman is namelijk nog niet af en wij worden daardoor geconfronteerd met verschillende versies van de story. Deze verschillende versies hangen globaal gesproken samen met de onduidelijkheid over de eigenlijke titel.

Hoofdfiguur van ‘Gifsla/De Zetpil’ is een ornitholoog (een vogelkenner) die een merelfamilie observeert. In de simpele versie, de Gifslaversie, ziet hij ineens aan de overkant van een sloot twee fraaie billen boven de varens uitsteken. Hij raakt

daardoor zo gebiologeerd dat hij gaat kijken. De billen blijken bij een meisje te horen dat kort tevoren vermoord is. Hij raakt zo opgewonden van wat hij gevonden heeft dat hij zich aan het lijk vergrijpt. Als hij plotseling stemmen hoort, sjouwt hij het meisje naar zijn eigen kant van de sloot en verstopt haar tussen de gifsla, een manshoge plant. Als hij later zich zit af te vragen hoe hij het lijk moet kwijtraken, komen er twee rechercheurs op bezoek om te vragen of hij aan de overkant iets bijzonders gezien heeft, omdat er daar een meisje verdwenen is en ze in het gras sporen van een worsteling gezien hebben. Hij beweert dat hij pas laat op zijn observatiepost gekomen is - en daar maakt hij zijn essentiële fout, want de agenten zien in zijn observatieschrift dat hij er al in de vroege ochtend geweest moet zijn. De agenten denken dat deze wereldvreemde prikkebeen wel wat gezien heeft, maar dat hij niets wil zeggen om niet in de zaak betrokken te worden. 'De ornitholoog bedenkt ineens dat hij vroeger als jongen op excursie de rietlanden bij Nieuwkoop (een niet vrij toegankelijk vogelgebied) inging en hoe dodelijk stil het daar altijd was. Maar de tijden zijn wel veranderd, want als hij erheen gaat met de helft van dat meisje in een zak van tentdoek komt hij midden tussen de plankzeilers te dobberen. Ik zal je besparen hoe hij dat meisje doormidden zaagt en op de kruiwagen naar zijn auto transporteert.' (p. 69) De man heeft - en hier hebben we de inval die hij tijdens de maaltijd aan Ellen vertelt op de dag dat ze aankomt en die niet in de eerdere versies zit - om zich te camoufleren visspullen meegenomen, die legt hij uit. Bij terugkomst van het begraven, dat met zeer veel moeite gepaard gaat - hij kan niet meer dan een klein vierkant gat maken, waar hij slechts in woedende drift het lijk ingepropt krijgt, dat er vervolgens weer even hard uitschiet als een projectiel om exact in het gemaakte gat te landen en te verdwijnen - blijkt hij een kanjer van zeelt aan de lijn te hebben. Na het 'gevecht' met het lijk moet hij nu het gevecht met deze reuzevis aangaan. Ook dat wordt beslist door woedende drift. Als hij denkt alles gehad te hebben komen er scho-

len plankzeilers voorbij om zijn enorme vangst te bewonderen. Onder de surfers is de zoon van de redacteur van het plaatselijke sufferdje. Diens vader zit aan de oever om een hengelwedstrijd te verlaan. Zoonlief meldt vader zijn primeur en als de ornitholoog aan de kant komt, staat het daar zwart van de mensen. De vogelkenner denkt dat de politie hem staat op te wachten en mompelt als hij aan de wal komt 'Ik heb haar niet vermoord'. De journalist en zijn fotograaf laten zich het belangrijke feit niet ontgaan en fotograferen hem met zijn vangst in de armen. De politie blijft naderhand de ornitholoog lastig vallen. Ze hopen dat hij een keer zo murw is dat hij wil vertellen wat hij gezien heeft. De verdenking komt, doordat hij nooit iets zegt, steeds meer op hem te rusten. Na twee jaar hebben ze hem. Het lijk van het meisje is gevonden in het laagveen van de Nieuwkoopse plassen, waarop om het bewijs overtuigender te maken een bos gifsla. Het meisje heeft de zaden van deze tweejarige plant met zich meegedragen. Het bewijs lijkt compleet als de politie hem ook nog de foto toont waarop hij staat met de zeelt.

De zetpilvariant heeft alleen betrekking op het begin van het verhaal. In deze versie ziet hij het meisje aan de overkant van de sloot staan, ze moet plassen, dus laat ze haar broek zakken. Op het moment dat ze gehurkt zit en dus weerloos is, komt er een vrouw uit de struiken. Deze bijt haar als een vampier woest in de keel, terwijl ze op hetzelfde moment een zetpil met cyaankali in haar aars drukt. Het meisje is op slag dood. Het waarom van deze moord, is Dilling onbekend. Ook de relatie tussen deze twee vrouwen kent hij niet. Hierover en of zaken die in het boek uitgewerkt en opgelost moeten worden gaat een deel van de hiervoor aangeduide discussies.

De passage waar Dilling in zijn louteringsdromen een verband ziet tussen het meisje en zichzelf wordt daar omdat hij zelf niet als het ten hemel geschoten lijk in het zwarte gat der onderwereld wil terugkeren een beetje aangepast: 'Maar ik keer niet terug. Gelouterd vaar ik ten hemel geschraagd door de glinsterende vleugels van honderden purperreigers. Hoog boven het gewolkte reis ik af naar het zuiden. Daar verschijnen al de wolkenkrabbers uit de oudheid, de eeuwige piramiden. Verzaligd strijk ik neer op hun flanken en vind eindelijk rust.' (206) Zoals al blijkt uit dit citaat is Dilling het meisje helemaal niet, hij wil het worden. Hij is veeleer de ornitholoog. Deze is door een domme streek in een web terecht gekomen waar hij niet meer uitkan. Dat is zijn ondergang. Bij Dilling is het net zo: hij zit zo vast aan vreten en zuipen en de quasi jonge man spelen dat hij ook te ver gaat. Dat kost hem het leven.

Relatie Junival-Gifsla

Aan het begin van dit stuk hebben we gezegd dat het lijkt alsof Wolkers een relatie heeft willen leggen tussen deze twee boeken. We zouden daarop doorgaan na de samenvattingen. Nu is het eindelijk zover. Zoals al duidelijk gemaakt is, is de hoofdpersoon in beide boeken een schrijver. In *De junival*stimuleert René zijn moeder om dingen te eten die ze niet mag. Moeder overlijdt als ze met haar hele familie aan de taart zit. Na haar eerste hapje van deze streng verboden lekkernij, valt ze dood neer in de taart. Dilling valt eveneens dood, maar dan naar voren, en ook omdat hij teveel genoten heeft van zaken die hij niet mag hebben. Dilling zegt regelmatig dat hij vlezig is, René beschrijft zijn eigen hoofd als een 'vlezige kop' (p.40).

In beide boeken komen klassieke verwijzingen voor: Jeanne wordt een keer Juno genoemd (p. 68) en een keer Persephone (p.60), een vruchtbaarheidsgodin. Lato,

de Poolse voetballer, die de dood van de poes aankondigt wordt met Charon vergeleken (p.45). Door de beide Gifsla's lopen hazen, in het echte boek is dat een vooruitwijzing naar het noodlottige eind van Dilling. In *De junival* komt ook een haas voor en ook in de context van de dood. Het stijve lijf van Voske met de gestrekte poten wordt vergeleken met een haas (p.61). In beide werken figureert Edgar Allan Poe (*De junival* p. 56 en 66) in Gifsla op p. 29). De wonderstamppot van schilfers treffen we eveneens in beide boeken. De plaats in *Gifsla* is reeds genoemd, in *De junival* is het in een van de angstdromen, namelijk in die, waarin hij zijn moeder in plaats van Christus aan het kruis ziet hangen. 'En terwijl het Leger des Heils haar klederen verdubbelt zie ik al haar kinderen op die hoofdschedelplaats onder het kruis zitten wenen. De bittere tranen worden opgevangen in haar afwasteil die gevuld is met wonderstamppot. Als de droge schilfers verzadigd zijn van vocht rolt mijn oudste zuster van de kleffe deegachtige substantie over het wasbord kroepoekachtige bladen ouwel die ze iedereen in de mond probeert te proppen.' (p. 90)

In beide werken wordt Macbeth genoemd; in *De junival* is het de ovenist, de man die de crematoriumoven bedient, die als de portier uit Macbeth had kunnen zeggen 'Here you may roast your goose. But this place is too cold for heil.' (p. 106). In *Gifsla* waar Macbeth zoals we zo meteen nog zullen zien een veel belangrijker rol speelt, zegt hij op p. 51: 'Hij zag haar monsterlijk vervormde schaduw over de besneeuwde coniferen glijden, alsof hij met een van de heksen uit Macbeth een rendez-vous had.' Shakespeare wordt trouwens in beide werken ook nog los van Macbeth genoemd. In *De junival* op p. 108 en in *Gifsla* op p.31 als Dilling vertelt over zijn offensief tegen de spinnen: 'Het is spannender dan Shakespeare. Wanneer gaat de een de ander opvreten.' De Boeddha is een ander punt dat beide boeken gemeenschappelijk hebben. Voskes as wordt eronder bijgezet en Dilling roept hem aan als hij weer eens problemen heeft met zijn vraatzucht (p. 13). Hij vergelijkt Ellen als ze op bed zit te studeren eveneens met de Boeddha, maar dan wel een lange slanke, (p. 114)

De junival heeft nogal wat te maken met juni, zoals hiervoor is gebleken. *Gifsla* ook: 'Aan het groen zag ik dat het juni moest zijn.' (p. 16) In beide verhalen wordt er enige malen over Egypte gesproken. Die van *De junival* zijn hiervoor al genoemd, in *Gifsla* is de vermelding frequenter. We noemen daarom slechts een paar duidelijke gevallen. Op p. 64/65 vertelt Dilling vrij uitvoerig aan Jeanne wat er in Egypte aan necrofiele activiteiten uitgehaald werd met gestorven, jeugdige prinsessen. Jeanne wordt aan het eind van het boek (p. 222), in het kader van de 'vervreemding' opgemaakt door Ellen en Nancy als een egyptisch masker. Deze laatste overeenkomsten geven meteen de zwakte aan van een aanpak als deze. Egyptische verwijzingen, zo heeft Jacques Kruithof laten zien, spelen een rol in meer boeken van Wolkers[9].

In deze twee boeken verwijst Wolkers impliciet ook vaker naar zijn vroegere werk. Zo zinspeelt hij in *De junival* (p.62) op het verhaal over Marie van der Tang dat onder de titel 'Gezinsverpleging' in *Serpentina's petticoat* opgenomen is. Een van Dillings boeken heet *Nooit meer terug*, ten minste twee keer legt Dilling een verband met het verhaal 'Gevederde vrienden' uit *Gesponnen suiker*. Een van deze twee passages is hiervoor geciteerd. Het was de passus waar gesproken wordt over het invriezen van een geliefde. In de daar weggelaten zinnen wordt nog duidelijker dat hier een hint in de richting van dit verhaal gegeven wordt. *Nooit meer terug* beschrijft hoe een man het aan dobbelsteentjes gesneden vlees van zijn vermoorde vrouw in plastic zakjes in de supermarkt in de diepvrieskist laat verdwijnen (p. 45). In *De hond met de blauwe tong* komt een tafereel voor, in het verhaal 'De achtste plaag' waarin de ik in een Chinese pot, zoals we die ook tegengekomen zijn in *De junival*, een verdroogde sprinkhaan vindt en die door het eten roert. Gedroogde sprinkhanen in relatie tot eten, treffen we ook aan in *Gifsla*, waar wonderstamppot vergeleken wordt met deze lijkjes.

In *De junival* zijn de verwijzingen nog talrijker dan hier al aangeduid. Het litteken, de gestorven broer en de spruw, overbekend uit het vroegere werk van Wolkers duiken weer op. Met andere woorden, er valt, omdat Wolkers zuinig is op zijn verhalen, vergelijkingen en symbolen, een relatie te leggen met vrijwel het gehele oeuvre. Het hangt er maar van af hoe goed men leest en wat men kiest van de rijkdom van symbolen en vergelijkingen. Het op een lijn stellen van boeken op grond van de hier gegeven voorbeelden, moet dan ook als zinloos en mislukt beschouwd worden. Ze horen bij het hele werk en hebben daardoor ook met elkaar het een en ander gemeen.

Op het eerste gezicht lijkt een sterker argument te vinden in de structuur van de beide boeken. Tweemaal twee verhalen, die in elkaar overlopen en elkaar daardoor interpretatief ondersteunen. Toch is dit ook geen erg steekhoudend argument. In *Terug naar Oegstgeest* hanteert Wolkers een vergelijkbaar procédé, maar wat nog veel ontkrachtender is, is het feit dat hij vrijwel altijd twee zaken door elkaar laat lopen, zoals Fens en De Wispelaere aangetoond hebben (vergelijk noot 6 en 7). Of het nu twee verhalen zijn die elkaar sturen of dat het de natuurbeschrijvingen zijn die de thematiek van een boek benadruk-

ken en ondersteunen. Fens heeft laten zien dat de fantasie inwerkt op de als objectief gegeven werkelijkheid. De Wispelaere heeft aangetoond dat het subjectieve en het objectieve elkaar doordringen. In de hier besproken boeken geldt mutatis mutandis hetzelfde, met dien verstande dat in *Gifsla* de te schrijven roman aanduidingen bevat voor de interpretatie van het hoofdverhaal en niet andersom.

Als deze twee boeken dan nauwelijks als exclusieve items op een lijn gezet kunnen worden binnen het werk van Wolkers, moeten we dan concluderen dat ze in wezen zeer verschillen. Neen kan het antwoord zijn, hoewel er grote verschillen aan te wijzen zijn. Ze maken deel uit van een geheel, zeer samenhangend oeuvre en als zodanig vertonen ze ook onderling samenhang. Twee verschillen zijn echter interessant om nog onder de loep te nemen.

In *De junival* spelen beelden ontleend aan de religie een niet onbelangrijke rol, terwijl dit facet in *Gifsla*, een toespeling op het hoofd van Johannes de Doper uitgezonderd, volledig afwezig is. In *De junival* komt tweemaal Lazarus voor: ‘Met verborgen wrok omdat ze (moeder) alleen achtergebleven was zat ze dan in haar stoel naast de lege fauteuil van mijn vader alsof ze er de wacht bij hield. Voor als hij plotseling als Lazarus uit zijn grafwindselen zou opdoemen.’ (p. 29). De andere keer dat Lazarus genoemd wordt, is er een verband met de moeder. Het verschil in de wijze waarop het het citaat gebruikt wordt, geeft het verschil tussen de beide ouders aan. Doordat een vergelijkbaar beeld gehanteerd wordt, verbindt het de ouders, in contrast, over hun dood heen: ‘Je roept niet “Lazarus kom uit!” tegen een sceptische dikkerd. Het is de onmacht van de geest die weet hoe onverkwikkelijk het is om te proberen zoveel volume weer in beweging te brengen voor een nutteloos experiment. De geest die wel gewillig is maar het vlees dat zwak en zwaar is.’ (p. 59/60)

In een van zijn nachtmerries, waarin het hoofd van zijn moeder weer eens een rol speelt, droomde hij dat de kist van zijn moeder opgegraven moest worden ‘om te weten hoe onze toekomst zou zijn’. ‘Toen het gedeelte van het deksel waar haar gezicht zich moest bevinden was weggebroken, begonnen ze allemaal luidkeels als in hallelujakoor te galmen, “Pizza di mamma! Pizza di mamma!” Ik was ontsteld om de geëxalteerde vrolijkheid. Met afgrijzen keek ik in de kist. Op de plaats waar het hoofd van mijn moeder zich had moeten bevinden lag een grote pizza, dor en armoedig. Zoals je ze in het vriesvak van de supermarkt ziet liggen. Een smakeloze bleke pannekoek van deeg met wat doornenkroonbloed van tomatenpuree erop geplengd waarin een paar, nauwelijks als zodanig herkenbare, stukjes champignon en paprika gekleefd zaten.’ (p.64) In dit citaat gaat het om de doornenkroon, zoals duidelijk zal zijn. Brengt men deze plaats in verband met hoofdstuk 24 waarin René een dwanggedachte beschrijft die hem bleef achtervolgen, dan zal het duidelijk zijn dat deze doornenkroon niet voor niets genoemd wordt.

In het hoofdstuk kan hij niet loskomen van het ‘blasfemistische beeld van een corpulente naakte vrouw die aan het kruis hing. Het kwam door mijn zuster die de stukken cake en de klodders slagroom die tegen de borst van mijn moeder geplet hadden gezeten er gulzig vanaf gegeten had. Omdat het wegsjouwen naar de slaapkamer van het levenloze lichaam van mijn moeder door mijn broers precies op een kruisafname had geleken en de gebogen gestalte van mijn zuster ernaast, die al voortijdig aan de hostie bezig leek, de treurende Maria Magdalena.’ (p. 88). René moest aan alle schilderijen van kruisigingen, kruisafnames en beweningen denken, die hij kende. Dit waren er nogal wat. ‘En steeds vond die gruwelijke gedaanteverwisseling plaats. Het broodmagere, gekwelde lichaam van Christus aan het kruis veranderde in dat van mijn moeder, weerzinwekkend uitgedijd tot een

vruchtbaarheidssymbool. De Venus van Lespugue. En de spons met edik werd een overdadig opgemaakte slagroomtaart die op een lans gestoken ruwweg als een ragebol tegen haar gelaat gedrukt werd. De vrouw van smarten. (...) Een ongelovige aan het kruis die toch moet lijden wat de zoon des mensen maar net kon volbrengen.' (p. 89/90). Het Nieuw-Testamentische beeld is duidelijk: de moeder moet als of in plaats van Christus de zonden op haar schouders nemen en daarvoor verlossing zien te verkrijgen.

In dit citaat komt Maria van Magdala voor. Degenen die het bijbelverhaal kennen en dit artikel tot nu toe hebben kunnen volgen, zullen begrijpen dat het nu mogelijk is om de passage waarin een van René's broers de lof zingt van zijn moeders voeten en waarin hij vertelt dat hij ze mocht krabben, en via deze passus wellicht alle voetenplaatsen, in een bijbels-religieuze context te plaatsen.

Niet alleen moeder (en vader) staat in relatie tot het testament, maar ook Voske. Ze heeft bereikt wat volgens 'het Nieuwe Testament tot de voleinding der tijden moet wachten, namelijk dat de leeuw en de lam verkeren' (p. 94) Ze at namelijk samen met de tortelduiven van een en hetzelfde bordje en ze liet een jonge, tamme merel broodkruim tussen haar poten wegpikken.

Het moet uit deze voorbeelden duidelijk geworden zijn dat aan de bijbel ontleende beelden in dit boek een belangrijke rol spelen. Als zodanig verschilt *De junival* van *Gifsla*. Er is nog een zeer in het oog lopend verschil, dat in de recensies echter niet die aandacht gekregen heeft, die het verdient. In *De junival* is er nergens, maar dan ook nergens, sprake van enige ironie of zelfspot, terwijl er in *Gifsla* vrijwel geen bladzijde opgeslagen kan worden of we lezen hoe Dilling zich met deze middelen relativeert. In andere werken van Wolkers komt deze stijlfiguur sporadisch of niet voor. Betekent dit dat we hier een nieuwe ontwikkeling in het oeuvre van Wolkers op het spoor zijn gekomen?

Macbeth

Er zijn in *Gifsla* een paar verwijzingen naar Shakespeare, zoals we geconstateerd hebben. De meest expliciete is die naar Macbeth en met name naar een van de heksen in dat stuk. Jeanne die als eerste verschijnt wordt vergeleken met een heks. Als we vervolgens weten dat er drie heksen in Macbeth voorkomen, dan ligt het voor de hand de drie dames als de heksen in Macbeth te zien. Ook het feit dat ze na elkaar opkomen kan een parallel zijn naar Macbeth. In dat stuk immers begint de tekst met een zin van de eerste heks, daarna heeft de tweede een regel tekst en tot slot komt de derde met een opmerking. Dit proces herhaalt zich driemaal. Daarna zeggen ze gedrieën: 'fair is foul, and foul is fair.' Hetgeen zoveel betekent als het goede is slecht en het slechte is goed, de dingen zijn niet zoals ze lijken.

Deze Macbeth-heksen-duiding wordt versterkt door het feit dat Dilling Nancy, als ze opbelt, 'lieve heks' noemt (p. 158). De heksen in Macbeth hebben tot taak de toekomst te voorspellen. In 'Gifsla' is een van hun functies 'Gifsla/De Zetpil' te interpreteren en te verduidelijken. Aangezien dit verhaal de aanwijzingen bevat voor het hoofdverhaal, voorspellen ze hier op een zeer indirecte wijze, zoals overigens ook in de echte Macbeth, wat er staat te gebeuren en hoe de onderlinge relaties van de protagonisten in het hoofdverhaal zijn. Dit laatste aspect, dat vaneen ingrijpende, Freudiaanse aard is, is door Jaap Goedegebuure in zijn HP recensie (26/11/83) uitvoerig aan de orde gesteld. Ons interesseert het minder. Vandaar dat wij dit punt laten liggen. De toekomst is voor ons aantrekkelijker, daarom nemen wij deze mogelijkheid op. Met name Ellen wijst zoals we gezien hebben, haar vader erop dat hij een oppervlakkige rotzooi van zijn leven maakt en dat als hij niet hard ingrijpt hij niet meer uit zijn web van zelfgeschapen gemakzucht, vraatzucht en

hoererij los kan komen. Ook Nancy doet een duit in het zakje, als ze hem vlak voor Nieuwjaar probeert over te halen niet meer te drinken. Alleen Jeanne heeft niet zo'n waarschuwende tekst. Zo'n probleem is dat overigens niet want de rollen van de drie dames vallen, hoe verder het verhaal vordert, steeds meer samen: ze bemoederen hem van tijd tot tijd alle drie, ze spreken hem troostend toe en verzorgen hem als dat nodig is. Jeanne en Ellen beconcurreren elkaar zelfs enigszins. Nancy noemt Jeanne een splinternieuw zusje van Ellen (p. 155). Nancy wordt door Dilling 'verloren dochter' genoemd (p. 179). Nancy geeft in plaats van zijn dochter Dilling de borst in een van zijn fantasieën. Jeanne vergelijkt zich met Ellen (p. 69). De voetsporen van Ellen en Jeanne vermengen zich met elkaar, zoals we al gezien hebben. Ergo voor de handeling zijn het wel drie personen, maar de waarschuwingen en dergelijke die van een komen, staan voor het hele trio.

Hoe past nu deze voorspellende waarschuwing 'Dilling maak snel schoon schip, anders kom je niet meer uit je verwikkelin-

gen, je komt er dan waarschijnlijk zelfs dieper in' met het verhaal van de ornitholoog en met de figuur van Macbeth. De ornitholoog kan zich niet meer ontworstelen aan de gang der dingen en hij gaat zodoende ten onder. Bij Macbeth speelt, volgens een van de vele interpretaties die aan deze figuur en dit drama gegeven worden, in wezen hetzelfde. Hij is door zijn duiding van de eerste voorspelling van de heksen op een hellend vlak gekomen. De zaken ontwikkelen zich dan, zonder dat hij daar nog invloed op kan uitoefenen, en ten slotte gaat hij ondanks de tweede voorspelling, die hij gunstig interpreteert, maar die niet noodzakelijkerwijze zo uitgelegd moet worden, te gronde. Hij kan zich evenmin als Dilling en de ornitholoog onttrekken aan wat door eigen schuld in gang gezet is. De zaak klopt perfect: Dilling interpreteert de waarschuwingen als een mogelijkheid tot redding. Daarom vereenzelvigt hij zich niet met de vogelkenner, maar met het meisje dat door de ten hemelvaart nog reddingsperspectieven biedt. Maar het is een misinterpretatie; het is al te laat.

Overigens moet opgemerkt worden Wolkers Dilling alleen de tweede onmoeting met de heksen laat hebben, de tweede is een soort rendez-vous. De eerste is toevallig.

Hetgeen hierboven geboden wordt, klopt te mooi. Er zijn meer symbolen en lagen in dit werk. Ieder haalt eruit wat bij hemzelf aansluit. Dat zal hier ook wel gebeurd zijn. Een van de andere lagen is die van de furiën, ook een drietal vrouwen, maar nu mythologische wraakgodinnen: een die nooit ophoudt, een die de moord straft en een die afkeurt. Deze laag wordt geactualiseerd door het gebruik van het woord wraakgodin door Dilling voor zijn dochter (p. 153); op de volgende pagina noemt hij haar furieus. Ook de schikgodinnen zouden in aanmerking kunnen komen, dezen zijn namelijk ook met zijn drieën. Ze spinnen de levensdraad, bepalen de lengte ervan en knippen hem door. Van al deze drietallen, waarbij ook de eerder genoemde gratiën gerekend moeten worden, vindt men iets in het verhaal.

Slot

Gifsla lijkt een roman te zijn over het niet kunnen ophouden met het toegeven aan de geneugten van het oppervlakkige leven met alle dodelijke consequenties van dien. Dus een boek over de combinatie leven - dood, een klassiek Wolkersthema[10.] met al het door hem gewenste contrast. Aftakeling lijkt het onderwerp. En toch is het dat in onze ogen niet, of slechts ten dele. Op een ander niveau gaat het over Dilling en zijn mogelijkheden tot het hebben van relaties en echt contact. Deze zijn zeer beperkt: er zijn nogal wat dames in zijn leven geweest. Een erg lang: Greetje, maar deze heeft hij opgegeven omdat hij niet aan haar verlangen naar een kind tegemoet heeft willen komen. Hij rationaliseert dit voor zichzelf door te stellen dat anders Ellen op de tweede plaats zou komen. '(...) ik leef gewoon voor Ellen,' zegt hij tegen Nancy, nadat hij haar net daarvoor had uitgelegd waarom het met Greetje misgegaan is. Overigens moet hierbij aangetekend worden dat hij in de dagen dat dit verhaal speelt door de gedeeltelijke samenval van de drie meisjes, in feite denkt voor alle drie te leven. Deze brandende liefde voor Ellen probeert hij op alle mogelijke manieren te bewijzen: hij is, zoals we hebben laten zien, overdreven zorgzaam voor haar, hij probeert haar te beschermen tegen zaken waar ze helemaal niet tegen beschermd hoeft te worden (het karkas van de haas), hij wil haar redden van verdwalen in de Nieuwsjaarnacht en hij zegt tegen haar, anderen en zichzelf dat hij haar graag zo gelukkig mogelijk ziet (p. 19), dat hij zielsveel van haar houdt (p. 139) en dat dochters een heilig bezit zijn (p. 159) etc. etc. Met de heiligheid van dat bezit

valt het overigens wel mee, regelmatig gaat hij onder het mom dat hij geen voyeur is, maar dat hij haar niet wil storen, aan de deur staan luisteren, door het raam staan loeren en zelfs in hun bagage en beddegoed snuffelen, waarbij hij na een vrijpartij van Ellen en Nancy onwillekeurig een vochtige plek zag. Zo onwillekeurig is dit ook weer niet, want hij haalt vervolgens direct herinneringen op aan soortgelijke situaties.

Dilling is ervan overtuigd dat 'dochters altijd troost zoeken bij hun vader' (p. 153), daar blijkt niets van tot hij haar tegen haar zin in zijn bed draagt en dan zegt ze over wat haar dwars zit evenmin veel. Dilling leidt haar eerder af dan dat hij haar troost. Ellen blijkt deze overdreven, koperige, bestdoenerige liefde van Dilling, die even oppervlakkig blijkt als hij zelf, geenszins van node te hebben. Ze redt zichzelf heel goed en is behoorlijk onafhankelijk. Ze geeft wel om haar vader, maar op manier van een gewone, gezonde volwassen meid. Ze ergert zich immers ook aan allerlei gedragingen van hem en dat zegt ze ook. Voor Dilling is dit ingewikkeld, hij mompelt zoiets ook een paar keer voor zich uit. Hij heeft niet in de gaten dat zijn liefde in wezen zelfzuchtig is en dat hij al zijn behoeften aan contact, menselijke relaties en affectie op Ellen projecteert. Deze kan en wil wellicht hem niet bieden wat hij vraagt. Dus voelt hij zich eenzaam en geïsoleerd. Daarom grijpt hij als compensatie naar de Engelse drop, de whiskyfles en de dames blanches. Het resultaat is ernaar. Dood.

In *Junival* is het thema evenmin de dood als in *Gifsla*. Aan het eind van de samenvatting en bespreking van dit boek hebben we het thema al wat bijgesteld, maar het moet nog preciezer. Een deel van de informatie hebben we daarvoor achtergehouden. Aan het eind van hoofdstuk 14 zegt René: Daarom was het sterven van mijn moeder bijna een dolkstoot in de rug, een slag onder de gordel. Pas later besefte ik dat ik erdoor in het drijfzand terechtgekomen was, toen ik uit angstdromen ontwaakte met het besef dat als je moeder dood is er niemand meer is om je te troosten, dat je dan voorgoed moederziel alleen bent. Je kan nog zoveel spotten en grappen maken, je kan nog zoveel vrouwen om je heen verzamelen die je moederlijk vertroetelen, het helpt niet. Voor die fundamentele eenzaamheid is geen kruid gewassen. Je staat met je rug tegen de muur waarvan je de meedogenloze kou onafwendbaar in je ruggegraat voelt trekken.' In hoofdstuk 8 heeft hij het nog iets pregnanter gezegd: 'En ik schoot wakker met de schokkende gedachte dat als je moeder dood is er niemand meer is om je te troosten. Dat ze door de dood een demon is geworden die zich tegen je keert.' Ze is dus geen moeder der smarten die in plaats van Christus ons verlost heeft van ons verdriet, maar een in dromen opduikend spookbeeld van een uitgezakte, dikke vrouw hangend aan het kruis. De schijn is niet de werkelijkheid. Alles is anders dan het lijkt.

De beide boeken gaan in wezen niet over de dood, of de aftakeling of zelfs het leven: ze gaan over de eenzaamheid, in het geval *Gifsla* uitgewerkt tot de onmogelijkheid van contact en een echte verhouding, in het geval van *De junival* uitgewerkt tot de onmogelijkheid van de troost. Zo hangen de boeken op een andere dan de ogenschijnlijke wijze samen: Fair is foul, and foul is fair.

Eindnoten:

1. Bij het voorbereiden van dit artikel hebben wij hulp en aanwijzingen ontvangen van Hugo Verdaasdonk en Esther Peze.
   Zie H. Verdaasdonk 'De Junival: Nieuw boek van Jan Wolkers'. In: Tilburgs Hogeschoolblad 17-12-1982.
3. De bosanemonen worden niet, zoals Carel Peeters in zijn recensie (VN 4-12-1983) zegt geplukt voor de moeder.

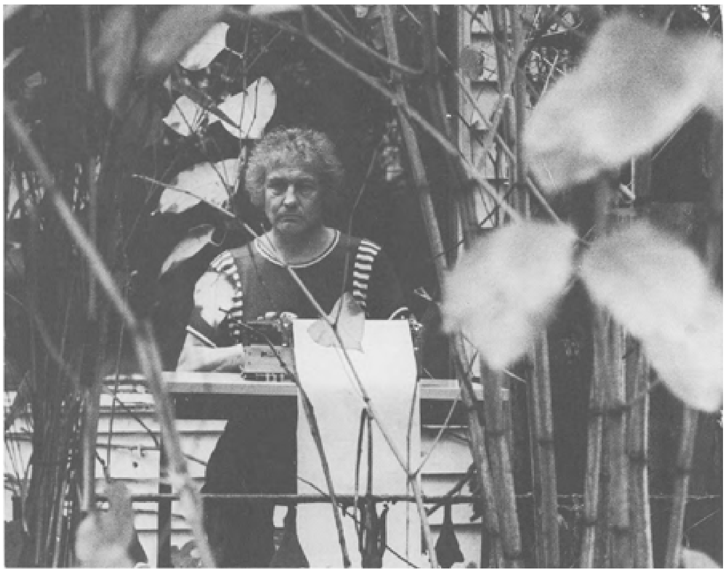
2. Er komt in hoofdstuk 25 overigens ook een erotisch geladen fantasie over Voske voor, die enigszins vergelijkbaar is met de hier genoemde angstdromen. René heeft een soort dwanggedachte dat hij een tandem huurde en dat Voske achterop zat in een luchtig zomertoiletje. Hij vindt deze gedachten behoorlijk akelig: ‘Want wat kan je allemaal niet doen met een poes van dat formaat. Dat rukt alles uit zijn voegen.’
4. Ook het vakkundig schillen van peren, liefst met de schil in één sliert, komt vaker voor in het werk. Zie bijvoorbeeld p. 29.
5. En niet zoals Jaap Goedegebuure zegt beide geliefden (HP 27-12-82).
6. Men vergelijke wat Fens over deze stijlfiguur, die hij ‘bewogen constateren’ noemt, in het vroege werk van Jan Wolkers gezegd heeft. (In: K. Fens ‘De koolmees en het aardmannetje. Over het werk van J. Wolkers’. In: Merlijn 1 (1962/63) pp. 1-18, ook in *Jan Wolkers 1 1961-1968* o. r.v. G. Boonsma 's Gravenhage 1983 pp. 20-33 en in ‘Jan Wolkers: slachtoffer van de verbeelding’ In: K. Fens, H.U. Jessuren d'Oliveira en J.J. Oversteegen *Literair Lustrum 1*. Een overzicht van vijf jaar Nederlandse literatuur 1961-1966. Amsterdam 1967, pp. 273-287; ook verschenen in *Jan Wolkers 1* pp. 138-147.
7. P. de Wispelaere ‘Rechtlijnigheid en paradox’ in: idem *Het Perzische tapijt* Amsterdam 1966 pp. 189-209.
8. Wam de Moor (*De Tijd* 2-12-1983) beweert dat het verhaal zich afspeelt in drie etmalen. Hij trekt uit dit getal allerlei conclusies. De tijdspanne is echter fout berekend: het verhaal beslaat zo'n zestigtal uren verdeeld over vier dagen.
9. In: ‘Zielknijper en hiërogliefjes. In: J. Kruithof *Vingeroefeningen* 's Gravenhage 1981 pp. 111-125; ook in *Over Jan Wolkers 1* p.186-195.
10. cf G. Boonsma Jan Wolkers In: Kritisch Lexicon van de Nederlandstalige Literatuur na 1945 o.v.v. A. Zuiderent, H. Brems en T. van Deel. Alphen aan den Rijn etc. 1980.

Sarah Verroen
De romantiek van een cynicus

Het thema seksualiteit is lang niet meer zo populair als een paar jaar geleden. Weliswaar leken de jaren zestig stukken saaier toen alle emoties taboe waren en iedereen zich in de gekste bochten wrong om vooral maar polygaam te blijven en toch en passant de grote liefde nog even in de wacht te slepen. Maar het ergste moest nog komen, want in de jaren zeventig braken plotseling de principes door en men moest elkaar in de eerste plaats als mens respecteren om zich vooral niet schuldig te maken aan seksisme of ander rechts gedrag.

Seks werd veranderd in vrijen, geil heet nu fijn en de copulaties moeten vooral gezellig blijven onder het moederlijk wakend oog van de nvsh waar men nog altijd gelooft patent op de ruimdenkendheid te bezitten. De matras wordt langzamerhand tot een theekransje gemaakt. Alles mag zolang-we-het-maar-fijn-hebben en we moeten vooral alles bespreken, al bestaat er geen effectievere manier om een potentiële verhouding tot een farce te maken.

Linkse, sociaal denkende mensen die over seks praten doen me trouwens altijd denken aan kinderen die schaak met je willen spelen - echt spannend of reëel wordt het nooit. Die linksen doen enorm hun best, ze hebben zelfs een totaal nieuwe woordenschat uitgevonden om van die mensonterende schuttingtaal af te komen, ze bedoelen het allemaal echt heel goed, maar je zou er nog geen kopje koffie mee willen drinken.



Jan Wolkers. Foto: Steye Raviez.

Het geleuter hield dan ook niet lang stand - de crisis en de kruisraketten hebben de seksualiteit als gespreksonderwerp van tafel gestoten en steeds vaker hoor je lieden beweren dat er 'heus wel andere dingen bestaan dan seks.' En dat wil ik zeker niet ontkennen, maar de seksualiteit bezet nu eenmaal een dominante plaats in het menselijk onbewustzijn en een groot deel van onze gevoelens, keuzen en handelingen komt hier rechtstreeks uit voort. Maar tevens voelen opvallend veel mensen zich bedreigd door dit fenomeen. De seksuele begeerte die kan veranderen in tirannie zodra een abstracte behoefte zich gaat richten naar 'de ander' wordt dikwijls verdrongen. Het maakt de mens kwetsbaar, afhankelijk en we verzeilen in een onbegrijpelijk labyrint. Met al onze psychologische theorieën over de seksualiteit kunnen wij nog steeds niet verklaren waarom juist die ene persoon ons zo op stang

kan jagen en een verwarring veroorzaakt die je verliefdheid mag noemen zolang het onverklaarbaar blijft. Het is allemaal magie en tovenarij en het mag dan ook geen wonder heten dat puriteinen en andere principiële mensen het aantrekkelijk vinden om de verliefdheid gestructureerd te noemen. Alleen blijven

hun theorieën vaak kinderlijk simplistisch: de maatschappij en onze ouders willen dat wij trouwen en twee kinderen fokken in een doorzonwoning, dus volledig gestructureerd en gehersenspoeld worden wij verliefd op de buurjongen en beelden ons in dat er iets speciaals gebeurt.

Een dergelijke redenering lijkt mij vooral irritant, omdat zij de mensheid voor dociel verklaart en iedereen die het verdringen van emoties tot algemene en hogere norm verheft mag wat mij betreft emigreren en in Australië verder discussiëren over de crisis.

Ik heb een zwak voor mensen met obsessies en gelukkig doet zich deze ongeregeldheid nogal eens bij schrijvers voor, omdat zij in hun werk trachten door te dringen tot diepere lagen van het bewustzijn (of onbewustzijn) en zoiets vereist een geobsedeerdheid die zo overheersend kan zijn dat zelfs de afstand ervan mogelijk blijkt.

Jan Wolkers is een schrijver met obsessies - dat kan zelfs een leraar Nederlands je vertellen. Fanatiek als hij is lijkt Wolkers zich tot taak te hebben gesteld met een zelfkwellende precisie fantasieën en gebeurtenissen op te tekenen die hijzelf door hun gruwelijk karakter nauwelijks kan verdragen. Ook de lezer zal moeten lijden, want Jan Wolkers is een uitstekend verhalenverteller. Met een sterk beeldend taalgebruik beschrijft hij alles wat wij eigenlijk niet mogen weten over vivisectie, seksualiteit, dood etc. en het liefst zo gedetailleerd mogelijk. Zonder gestoord te worden door overbodige pretenties lijkt hij op het eerste gezicht een onderhoudend vernaal te verzinnen dat een kind moet kunnen volgen, terwijl tegelijkertijd ook de serieuze lezer aan zijn trekken komt, want Wolkers is zich terdege bewust van elk literair spierinkje met dubbele bodem dat hij kwasi nonchalant uitgooit en de puzzels van zijn romans plegen regelmatig feilloos in elkaar te vallen. Vooral met details onderteunt hij zijn thema's en al zijn boeken bevatten kleinere, soms op het eerste gezicht onbenullige verhaaltjes waardoor de grote lijnen aangetoond en versterkt worden. De boeken van Wolkers zou je waterdicht kunnen noemen. Wellicht zijn sommige romans wat sentimenteel of niet helemaal uit de verf gekomen, maar de literaire lijnen worden door Wolkers zorgvuldig uitgezet en ingevuld, zodat je als lezer steeds afdoende overtuigd wordt van de noodzaak van de vorm en inhoud die Wolkers heeft gekozen. De roman kan vervelend zijn, maar Jan Wolkers had op dat moment geen ander of beter boek kunnen schrijven. Zijn niveau lijkt tamelijk constant te zijn, al wordt Wolkers door verschillende critici het ene jaar naar de afgrond en het volgende jaar de hemel in geschreven, hetgeen mij niet altijd even overtuigend overkomt - vooral niet wanneer in sommige gevallen de bewondering stijgt naarmate hij zich minder met seksuele beschrijvingen inlaat.

Jan Wolkers is een schrijver die zich in de meeste van zijn boeken intensief bezighoudt met het mannelijk seksuele gedrag. Mannelijke personages zijn geil, bevrijd van elke burgerlijke moraal en weten ook de liefde te waarderen, want enige sentimentele romantiek is Wolkers niet vreemd, al kan zich dat heel goed op een ouwe-jongens-krentenbrood manier manifesteren. De seksualiteit in zijn oeuvre kent vele verschijningsvormen en het is wat dat betreft ook moeilijk alles over een kam te scheren of zelfs maar in zijn algemeenheid te bespreken. Ik heb dan ook voor dit artikel een selectie uit de boeken gemaakt waarin juist die verscheidenheid m.i. het beste tot uitdrukking komt.

De erotische ontwikkeling in het oeuvre van Wolkers lijkt nauw met zijn leeftijd samen te hangen, terwijl hij een groot scala aan seksuele preoccupaties op het literaire vlak beslaat.

Turks fruit bijvoorbeeld beschrijft de allesoverheersende liefde die in principe een leven lang stand houdt, zolang de geliefde tenminste uit het directe gezichtsveld

verdwijnt en dat gebeurt altijd. Je hoort eigenlijk nooit van passies die stand houden en geïntegreerd raken in het normale bestaan, want ze lijken te maken te hebben met mislukking, dood en illusies over een liefde die net niet mogelijk bleek, zodat we eeuwig blijven speculeren over het eeuwige geluk dat we hadden kunnen hebben maar niet kregen. *Turks fruit* is een geloofwaardig verslag van zo'n passie, niet in de laatste plaats omdat de liefde faalt op een manier die in eerste en laatste instantie onbegrijpelijk blijft.

De ik-figuur uit *Turks fruit*: een beeldhouwer zonder verleden, familie of noemenswaardige vrienden wordt vrijwel op het eerste gezicht verliefd op een meisje dat hem in haar grote Amerikaanse slee een lift aanbiedt. Hij vertelt haar wat van zijn heldendaden, ze vallen in elkaars armen en verongelukken na enige schermutselingen met het geslachtsdeel van de hoofdpersoon dat onverhoeds tussen de rits van zijn broek belandt. Het auto-ongeluk heeft in zoverre een functie dat het Olga kan laten verdwijnen naar de verstikkende schoot van haar moeder en het kost de ik-figuur nog behoorlijk wat moeite voordat hij haar goed en wel het huwelijksbootje binnengeloodst heeft. Ziedaar de voorgeschiedenis van een ‘waanzinnig gelukkig’ huwelijk dat na enige jaren stukloopt op gronden die de ik-figuur slechts achteraf gebrekkig kan reconstrueren. Het huwelijk wordt hem noodlottig en Jan Wolkers zal deze naar het schijnt sterk autobiografische roman dan ook wel opgetekend hebben om tot iets van verwerken en begrip te komen - of hem dat gelukt is betwijfel ik, omdat dergelijke dingen nu eenmaal zelden of nooit lukken, maar in literair opzicht is dat ook van geen enkel belang.

Olga wil ontsnappen aan een liefde waarvan eigenlijk onduidelijk blijft of ze die volledig beantwoordt. Ik ben bepaald niet van plan hier een vrouwvriendelijke interpretatie van *Turks fruit* te geven, want zoiets kan slechts verzanden in een zekere kortzichtigheid, maar in de kritiek vraagt men zich regelmatig af hoe Olga haar krankzinnig liefhebbende echtgenoot in vredesnaam kon verlaten. Is ze neurotisch? Heeft de groeiende tumor in haar hoofd Olga ontoerekeningsvatbaar gemaakt? Is het haar moeder of misschien zelfs de kapitalistische maatschappij die haar in de tang heeft gekregen? Niemand vraagt zich in alle ernst af of ze niet doodgewoon genoeg van haar echtgenoot kan hebben gekregen. Haar leven is tamelijk saai, zou je kunnen stellen. Ze poseert lange dagen voor haar man en helpt hem met zijn werk. Ze kookt, doet boodschappen, maakt plastic babyonderbroeken voor een gulden per stuk en wordt een keer of zeven per dag genaaid. Haar echtgenoot is bezeten van haar en ook in zijn werk maakt hij eigenlijk alleen nog maar gebruik van het model dat zijn vrouw oplevert. De romantische volledigheid van zijn keuze voor haar is logisch en voorstelbaar, want zijn bestaan heeft in principe een doel - beeldhouwen - terwijl hij dit op- en aanvult met zijn oprechte passie voor een vrouw waar hij geen genoeg van kan krijgen. Ze boeit hem met haar lastige, wilde en neurotische trekjes die zijn leven spannender maken en eigenlijk weet hij nauwelijks waarom hij zo gek op haar is; hij is het gewoon en zolang je dat kunt beweren heb je met seksuele hartstocht te maken.

Olga echter lijkt beduidend minder goed te weten wat ze doen of laten moet. Ze komt uit een op zijn zachtst gezegd merkwaardig gezin waarvan de vader vertedering moet opwekken en de moeder vertegenwoordigt zo'n beetje alles waarom we moeders zouden kunnen verachten. Ze is onverschillig, overspelig, dominant en hypocriet. Langzaam en met vrouwelijk geduld vermoordt ze haar echtgenoot met grote kommen vette jus die ze hem stiekem wanneer niemand het ziet toedient - kennelijk wordt de man door Wolkers niet in staat geacht het hem door de dokter verboden vet in de vuilnisbak te kieperen - en haar dochter zou ze nog het liefst aan de hoogst biedende zakenrelatie verkopen. Kortom: een draadnagel van een moeder die Olga heeft wijsgemaakt dat haar geamputeerde borst door Olga als baby werd weggevreten. Olga is een kind gebleven dat zich met gematigd enthousiasme door haar echtgenoot laat redden en vrolijk aan een huwelijk begint

dat haar in principe gelukkig moet kunnen maken. Ze wordt geaccepteerd in haar complexen, ze vertedert haar man in haar onwetendheid, ze wordt voortdurend begeerd en krijgt alle mogelijke waardering voor haar culinaire kunstgrepen die een chronisch tekort aan financiën moeten verbloemen. Kortom: ze wordt liefgehad op een manier zoals we dat allemaal wel zouden willen. Vrolijke armoede, seks, jazz en dieren, het echtpaar tracht een paradijs op aarde te creëren. En toch is de liefde verraderlijk, want zij is zelden helemaal wederzjds. Proust was ervan overtuigd dat de liefde niet meer dan een projectie betekende die zichzelf ondermijnde, omdat de geliefde automatisch moest tegenvallen en verlaten werd voor de volgende illusie. Iedereen die oprecht liefheeft kan niet anders dan verliezen. Een dergelijke visie laat weinig ruimte voor het paradijs van Jan Wolkers die het niet voor minder dan levenslang doet.

Olga begint zich voorzichtig los te maken van haar echtgenoot

en omdat ze niets anders in haar leven heeft dan een verleden dat haar tragisch genoeg minder verstikkend voorkomt dan de passie van haar echtgenoot, valt ze terug op haar moeder die onmiddellijk met een rijke potentiële minnaar op de proppen komt. Volgens de ik-figuur wordt Olga verleid tot een leven dat niet bij haar past (burgerlijke moraal en mantelpakjes) en ze blijft bij haar moeder die inmiddels weduwe is geworden en weer gezelschap behoeft.

Vreemd genoeg valt het huwelijk niet meer te lijmen, al blijft de seksuele band intact en gebruiksklaar, maar Olga is niet te vermurwen en verzeilt in een leven van drank, wisselende echtgenoten en een fysieke conditie die het steeds meer af laat weten.

De ik-figuur ziet Olga als een vrouw boven alle anderen verheven. Aangezien hij vrouwen verder niet speciaal als mensen zoals hijzelf maar als seksuele partners wenst te zien kan uiteraard slechts die ene vrouw waar hij verliefd op is voldoen aan zijn in de kern romantische behoeften en er volgt een reeks van nummertjes die hem voornamelijk vervelen.

Toch roept Olga ondanks of juist dankzij haar aantrekkingskracht nogal wat vaderlijke gevoelens op. Ze mag dubbeltjes in verrassingsautomaten gooien, ze vertedert wanneer ze *De kersentuin* van Tsjechov niet blijkt te kennen, maar in plaats daarvan de titel associeert met een culinair pretpark waar je naar hartelust kersen zou mogen eten, van een kluwen regenwormen vermeldt ze dat die haar doet denken aan de menselijke ziel en steeds geven haar uitlatingen en gedachten blijk van een kinderlijke - is ook onwetende - kijk op het menselijk bestaan. Olga denkt in details die haar ontroeren of opwinden en een geliefd spelletje wanneer ze samen met haar man op straat loopt is de fantasie dat ze elke tiende passerende auto voor hem kan kopen en ze is teleurgesteld wanneer de uitkomst niet aan haar verwachtingen voldoet. Waarschijnlijk is juist de eenvoud en tegelijkertijd de complexiteit van haar geest voor de ik-figuur zo fascinerend, want hij heeft het tamelijk druk met haar.

Hun seksuele leven is in feite erg ongecompliceerd. In hun verliefdheid zjn ze in een voortdurende staat van opwinding en ze neuken dan ook in verrukking.

Interessant is dat Wolkers eigenlijk nauwelijks over de seksuele handelingen uitweidt, terwijl de lezer het gevoel krijgt een wervelstorm van erotische details over zich heen te krijgen. Er zijn dan ook veel mensen en critici - want die schijnen anders te lezen - gevallen over de zogenaamde banaliteiten in *Turks fruit*, die mij overigens zijn ontgaan. Ik heb wel sentimentele alinea's in *Turks fruit* gelezen die wat mij betreft op het randje van het melodrama wankelden, maar een seksuele banaliteit heb ik er niet in kunnen vinden, omdat de seksuele passie nu eenmaal geen vulgariteit kent. Bovendien pleegt de banaliteit zich vaak in de dubbelzinnigheid en zelden in een openlijke beschrijving op te houden. Het is het verschil tussen Piet Bambergen en Freek de Jonge.

Wat betreft het thema seksualiteit staat *Turks fruit* in zekere zin los van de rest van het oeuvre van Jan Wolkers, omdat de mannelijke hoofdpersoon voor het eerst geen last heeft van de nadrukkelijke en vooral eenzame individualiteit die de personages kenmerken. De ik-figuur is met Olga versmolten en geen enkele vrouw kan ooit haar plaats innemen, niemand kan haar benaderen laat staan evenaren, want ze is dood en dus onaantastbaar en niets kan haar perfecte beeld nog verstoren. In het eerste boek van Jan Wolkers: *Kort Amerikaans* lijkt de hoofdpersoon Erik van Poelgeest in tegenstelling tot de beeldhouwer uit *Turks fruit* een opzettelijke muur te plaatsen tussen zichzelf en de vrouwen waarmee hij seksuele contacten heet. In deze roman beschrijft Wolkers twee vrouwen die op bijna klassieke wijze twee bij uitstek vrouwelijke rollen te belichamen. Elly, de joodse onderduikster lijkt

als hoer te fungeren en Ans het katholieke vriendinnetje van Erik van Poelgeest speelt op preutse en gelovige wijze de maagd. Erik beleeft met haar zijn eerste seksuele contact met een afstandelijkheid die niet anders dan onbevredigend kan blijken. Ans werkt in een boekwinkel en als Erik haar met voorbedachte seksuele rade komt afhalen pikt hij stiekem een boek, hetgeen voornamelijk tot doel heeft de scheiding tussen hen te bevestigen.

Ans weet van niets en Erik gelooft dat ze de vreemde verdikking op zijn borst waar hij het boek verstopt heeft wel als spieren zal uitleggen.

De pastoor heeft Ans in de biechtstoel letterlijk voorgedaan wat ze in ieder geval niet met jongens moet doen en ze wordt door Erik tot de tweede vrijage met een pak slaag gedwongen. Het loopt niet best af, want ze wil Erik nooit meer zien en hij blijkt opnieuw de meest kwetsbare, omdat hij zichzelf verdoemd acht, hetgeen zich manifesteert in het litteken op zijn slaap - een rotte plek in zijn kop die maakt dat hij door iedereen gemeden zal worden.

Erik krijgt op zijn werk dat bestaat uit het beschilderen van afzichtelijke lampekappen een verhouding met Elly, die gelooft in de simpelheid van het genot. Ze wil wel naar bed met iedereen die in staat is haar te bevredigen - iedereen dus - en lijkt nog het meest op een provinciaalse met wulpse trekken. Elly begrijpt niets van Erik, ze vindt hem maar een rare en hij zoekt en vindt zijn bevrediging bij een gipsen tors. Het psychologische net sluit zich hermetisch, want Elly wordt jaloers en gooit de tors aan diggelen. Erik raakt in volstrekte razernij en wurgt haar binnen een paar seconden. Uiteindelijk heeft bij Erik maar een volledige liefde standgehouden en dat is die voor zijn gestorven en bewonderde broer - een man tegen wie hij opkijkt en wiens gelijke hij zou willen zijn.

Mannen zijn bij Wolkers wel vaker gefixeerd op geslaagde exemplaren van hun eigen geslacht, zoals je dikwijls ziet bij schrijvers die hun mannelijkheid hoog waarderen. In *De kus* maakt de ik-figuur met zijn jeugdvriend Bob een reis door Indonesië en op een afstandelijk erotische wijze wordt Bob door zijn vriend geobserveerd zoals een puber de filmheld volgt in al zijn heroïsche daden. In de ogen van zijn vriend is Bob het toppunt van mannelijkheid en hij praat dapper mee over kutjes en tietjes zonder nu eigenlijk precies te weten waar het allemaal om draait. *De kus* is in zekere zin een homoseksuele roman over een man die zijn seksuele begeerte voor een andere man niet echt wil herkennen, maar tegelijkertijd legt *De kus* het dilemma van de mannelijkheid bloot. De man zal immers vrouwen moeten veroveren om zichzelf te bevestigen of werkelijk serieus nemen, terwijl hij tevens gedwongen wordt om zich te meten met zijn seksegenoten (Bij vrouwen valt een zelfde soort concurrentie te constateren, maar het leidt in principe niet tot een seksueel dilemma, omdat zij immers van huis uit zichzelf en elkaar niet serieus hoeven te nemen.) Die krachtmeting lijkt in veel gevallen een bewondering voor een sterkere soortgenoot op te roepen die nauwelijks tot jaloezie wordt en de beide mannen zullen zich net als in *De kus* voornamelijk bezighouden met praten over vrouwen en seks, terwijl ze niet of nauwelijks tot werkelijke contacten komen.

Bob is een man die denkt te weten hoe hij met vrouwen om moet gaan. Vroeger terroriseerde hij zijn moeder, later heeft hij geleerd zich vooral charmant tegenover vrouwen te gedragen om zich in veiliger gezelschap met angstige haat over hen uit te laten en de ik-figuur vindt het zoals het een mislukte macho betaamt allemaal prachtig. Hij mag zelfs wanneer Bob ‘platjes’ heeft opgelopen zijn kostbare schaamhaar wegscheren en het is weliswaar ongenuanceerd maar verleidelijk om te beweren dat zulke mannen de onderdanige bewondering van vrouwen eisen die ze zelf voor hun helden voelen. Uiteraard bevat *De kus* meer thema's dan alleen deze seksuele aspecten die overigens wel als belangrijkste rode draad door het boek lopen, maar dit artikel beoogt slechts de erotische thema's uit het werk van Wolkers toe te lichten.

Zo duikt in *Brandende liefde* een feonomeen op dat je van Wolkers niet gauw zou verwachten: namelijk een man die opvallend gemanipuleerd wordt door een vrouw en het nog leuk vindt ook. Wolkers geeft de beide gelieven zelfs een happy end mee naar bed en zoals het zich in *Brandende liefde* laat aanzien zullen ze er wel goed gebruik van maken.

Anna is een mooie vrouw die samen met haar dodelijk vervelende echtgenoot een etage bewoont in het huis van een ouwe vrijster die Franse lessen geeft aan de mannelijke hoofdpersoon uit *Brandende liefde* waarvan ik niet meer hoef te vermelden dan dat hij lijkt op de rest van Wolkers' mannelijke hoofdpersonen - hij zal het zelf wel zijn. Natuurlijk wordt deze man (een schilder) verliefd op Anna die hem danig aan het lijntje houdt en zelfs een licht sado-masochistisch spelletje met hem speelt. De schilder gelooft er geen weet van te hebben. Hij mag haar niet aanraken, maar wel naakt schilderen wanneer hij tenminste toestemt om vastgeketend te worden. Hij stemt

naïef toe, probeert aan het geheel toch nog een erectie over te houden, maar Anna heeft de touwtjes stevig in handen en is niet van plan ze los te laten. In meerdere opzichten komt het geheel tot een climax wanneer Anna de schilder zich met een smoesje laat uitkleden. Wanneer ze hem voldoende heeft opgevrijd dwingt ze hem naar het aanrecht te lopen en laat hem zijn zaad in de gootsteen spuiten. Er is een daad gesteld die de rollen definitief heeft vastgelegd.

De schilder vindt haar gevaarlijk genoeg om blijvend verliefd op te worden, al herwint hij zijn mannelijkheid wanneer hij Anna effectief tegen de jaloerse ouwe vrijster weet te verdedigen wanneer die haar lastigvalt bij het baren van een kind dat onder uiterst ingewikkelde omstandigheden ter wereld wordt gebracht. Opnieuw blijkt dat een grote valkuil voor de vrouw in haar baarmoeder is gehuisvest, want de schilder en Anna zijn als door een wonder gelijkwaardig geworden, hetgeen hun liefde overlevingskansen biedt.

In *Brandende liefde* heeft Jan Wolkers afstand gedaan van de romantische fixaties op de seksualiteit. Hij lijkt niet meer te geloven in de passie die hij in *Turks fruit* beschreef en neemt genoegen met de seksuele aantrekkingskracht.

Anna is een persoon geworden met eigenschappen, algemene ontwikkeling en een eigen wil die haar karakter geeft. Het is een volwassen liefde die beiden vrijwillig aangaan zonder de wanhopige verslaving van de beeldhouwer uit *Turks fruit* waar ik toch een zwak voor blijf houden, omdat zijn liefde geen motieven kent. Natuurlijk is Jan Wolkers een onverbeterlijke romanticus zoals de meeste cynici en zijn zwakte is bepaald niet de vulgariteit, maar eerder zijn voorkeur voor sentimenten die hij overigens steeds beter onder controle lijkt te krijgen. Was *De perzik van onsterfelijkheid* voornamelijk nog een hartverscheurend verhaal waar bejaarde dames tranen bij wegpinken - al blijft het toch een knap boek, want slechte boeken schrijft Wolkers eigenlijk nooit - naarmate het oeuvre vordert is merkbaar hoe zijn boeken steeds vrolijker en onderhoudender worden, al wil ik hiermee zeker niet beweren dat ze daardoor noodzakelijkerwijs boeiender zijn geworden. Uitgebalanceerder misschien wel.

Zijn angsten, obsessies en complexen schijnt hij nu voor een groot deel verwerkt te hebben en vooral zijn jeugd schijnt hem minder of niet meer dwars te zitten, hetgeen ik hem van harte gun, maar toch mis ik soms die vurige woede van vroeger. Wel kun je nu regelmatig om zijn boeken lachen, al doet de schijnbare gemoedelijke toon van zijn grappen een beetje aan Gerard Reve denken, maar echt storend wordt het nooit. Om *Gifsla* bijvoorbeeld: Wolkers' laatst verschenen roman, heb ik mij om sommige passages tranen gelachen. Je leest het weg als een Haagse Posten wanneer je het dichtslaat besef je plotseling dat *Gifsla* een belangrijk boek moet zijn en je begint opnieuw te lezen.

De perzik der onsterfelijkheid kun je als je dat wilt terzijde leggen met het etiketje melodrama, maar het tamelijk ironisch geschreven *Gifsla* is uiteindelijk beklemmend, omdat je pas achteraf iets gaat begrijpen van de puzzel die het leven van Robert Dilling vormt. Van de oud-verzetsstrijder uit *De perzik van onsterfelijkheid weten* we onmiddellijk dat hij zielig is, miskend, doodgaat, veel te goed voor deze wereld is etc. etc. Zoals Poll het zo voortreffelijk formuleerde: het is een roman voor hardhorenden. *Gifsla* is een boek voor de goede verstaander, want het verhaal kabbelt als een toch redelijk vriendelijk beekje, terwijl de lezer uiteindelijk wel de dood van Robert Dilling in zijn maag gesplitst krijgt en pas bij de tweede lezing kreeg ik een beetje inzicht in het simpele en tevens zo complexe bestaan van Robert Dilling - hij werd een volkomen overtuigend personage.

Dilling is van beroep thrillerschrijver en een notoire vreetzak die zich teruggetrokken heeft op het platteland om daar zijn boeken op de band in te spreken,

terwijl ze hem nooit meer dan een maand tijd vergen. Hij kauwt Engelse drop tijdens het werk en fantaseert over verfijnde maaltijden, terwijl zijn dokter hem zo ongeveer alles - drank, roken, vet eten - verboden heeft, omdat zijn gezondheid op een laag pitje staat. Hij trekt zich van dit alles echter niets aan en verheugt zich op de komst van zijn lesbische dochter die voor oudejaar een paar dagen zal komen logeren. Hij heeft een vriendinnetje, werkzaam in de plaatselijke supermarkt en hij is trots op Jeanne's jeugd en betrekkelijke onschuld, terwijl hij de rol speelt die ze hem heeft toebedeeld. ‘Hij sloeg zijn armen om haar heen en zoende haar zo gewelddadig dat haar hoofd opzij tegen haar schouder knakte alsof ze in zwijm viel. Hij wist dat ze het zo wilde. Dat hij zo door haar geest spookte. De afgeleefde bruut met sterke menselijke emoties die de wereld kent van San Fransisco tot Rome en die toch over zijn oren verliefd wordt op een onervaren meisje uit het een of andere tochtgat.’

Ze schijnt te denken dat Robert Dilling de sensationele avonturen uit zijn boeken zelf heeft meegemaakt en ze hebben een plezierig contact, want de hartstocht heeft voor Dilling inmiddels afgedaan. Zijn eerste huwelijk is op de klippen gelopen en zijn latere vriendin Greetje wilde koste wat het kost een kind, wat hij niet wou, omdat hij voldoende aan zijn dochter Ellen beleefde en haar niet wilde laten verdringen door een ander kind waarvan hij wellicht evenveel van zou kunnen houden. Ellen is de spil in zijn bestaan en zij reageert daarop zoals iedere weldenkende dochter zou doen - ze houdt haar vader op een afstand. Ze ergert zich aan zijn sensatieverhalen, zijn vreten, zijn eindeloos gepraat over vrouwen, want ze is buitengewoon serieus en studeert archeologie, terwijl het feministische normenstelsel haar ook niet vreemd lijkt te zijn. Ellen heeft een verhouding met Nancy, een vrolijk ongecompliceerd meisje waarmee ze ruzie heeft, omdat Nancy met een man geslapen heeft, hetgeen taboe is. Een beetje treurig maar tot aan haar tanden gewapend komt Ellen aan bij haar vader die het nieuwe jaar voornamelijk feestelijk etend en drinkend in wil luiden. Robert Dilling is een amusante man, maar niet voor zijn dochter. Hij doet enorm zijn best het Ellen naar de zin te maken, verzint lekkere hapjes, regelt zelfs dat Nancy wanneer ze opbelt bij Ellen terugkomt en alles lijkt eigenlijk koek en ei, want ook Jeanne zal komen logeren.

De relatie tussen Ellen en haar vader is een ingewikkelde, omdat ze niet vrij van erotiek is. Nu is iedere vader-dochter relatie van oorsprong wel lichtelijk erotisch getint, maar de meeste vaders zullen het in ieder geval minder benadrukken dan Robert Dilling. Toen Ellen klein was ‘heb ik haar liefderijk en teder op haar kutje gezoend. (...) Dat is niet bah, dat is heel lief. Trok vinnig aan mijn lul als we samen onder de douche stonden. Piep! Piep! Papa heeft een grote piep en jij hebt een kutje. Nooit gefrustreerd gedaan.’ Ellen toont haar naakte lichaam na onder de douche te zijn geweest aan haar vader en hij prijst uitbundig haar borsten en billen. Alleen haar afgeschoren schaamhaar blijft hem verbazen, maar Ellen gelooft niet in ‘hachelijke confidenties’ aan haar vader en trekt zich weer terug in de badkamer.

Ellen kan niet anders dan zijn attenties ontwijken en de volgende dag streelt Dilling in de keuken provocerend Jeanne's ontblote billen, terwijl Ellen die per ongeluk binnenkomt wazig toekijkt. Het oudejaarsfeest eindigt in zoverre desastreus dat Dilling stomdronken afgevoerd moet worden en in bed gestopt. Wanneer hij 's nachts tegen drieën wakker schrikt zijn de drie vrouwen ogenschijnlijk verdwenen, want ze zitten niet meer in de huiskamer. Wanneer Dilling gaat zoeken hoort hij gelach uit de slaapkamer klinken en hij besluit zich met een fles champagne bij hen te voegen. Hij gaat naar binnen en ziet Jeanne op het bed liggen, maar ze is dronken en heeft lippenstiftvlekken op de binnenkant van haar dijen, terwijl ze door de anderen kundig is opgemaakt. Haar onschuld is doorbroken. Dilling blijft niet ongevoelig voor het uitzicht, maar zijn plannen met Jeanne worden doorkruist, want hij had haar willen houden zoals ze was. Dilling is door zijn dochter min of meer verslagen.

> 'Is het niet een beeld,' zei Nancy. 'En lief, Rob, lief. Daar heb je geen idee van. Zo'n beetje dronken, schitterend gewoon. Als was in je vinger.' (...) Hij keek Nancy peilend aan en wilde vragen of die lipstick van haar was of van Ellen. Of van beiden. (...) 'Pappa weet alles of niet,' zei hij. 'Een grote stomme hond.'

Ellen is inmiddels boos het huis uitgerend, want Dilling bemoeit zich met dingen die hem niet aangaan. Wolkers beschrijft niet zozeer een bewuste concurrentiestrijd tussen Ellen en haar vader, want de gebeurtenissen lijken toevallig plaats te vinden, al is natuurlijk ook het toeval onontkoombaar en het boek eindigt dan ook toepasselijk met de plotselinge dood van Robert Dilling.

'"Wat heb je?" vroeg ze geschrokken en deed het binnenlicht aan.

‘Ik dacht... dat je weg was,’ fluisterde hij. (...) ‘Papa, papa,’ zei ze. Hij hoorde het al niet meer.’

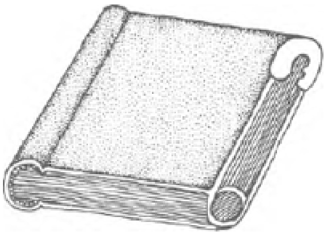
Met deze zinnen wordt *Gifsla* afgerond: een roman die vermoedelijk lichtelijk melodramatisch en in ieder geval minder goed was geworden wanneer Wolkers niet zo intrigerend luchtig had geschreven. *Gifsla* bevat goed geschreven anekdotes, geestige beschrijvingen en opnieuw is de erotiek overheersend, al wordt er eigenlijk nauwelijks aan ‘vandattum’ (Carel Peeters) gedaan. Het boek biedt een wirwar van erotische lijnen die de verschillende personages met elkaar verbinden zonder dat er sprake is van een uitgewerkte theorie. Wolkers heeft gelukkig weinig theorieën over de seksualiteit. Hij beschrijft de begeerte als een rechtstreekse behoefte die weinig uitleg behoeft, maar evengoed het menselijk bestaan op een overweldigende manier kan beheersen of ontwrichten.

Toch wordt Jan Wolkers ervan beticht het seksisme te propageren. Hij zou vrouwen slechts als domme lustobjecten afschilderen, maar dat lijkt me flauwekul. Inderdaad plegen zijn mannelijke personages regelmatig verliefd te worden en lichamelijk geconcentreerd te zijn op de vrouw van hun gading, maar wat is daar op tegen? Er bestaan waarschijnlijk maar weinig mensen - mannen of vrouwen - die zich in verliefde toestand bezighouden met het intellectuele niveau van hun partner en van structurele vrouwenhaat heeft Wolkers nooit blijk gegeven.

Bovendien wordt Jan Wolkers van tegenstrijdige zaken beschuldigd. Enerzijds beweert men dat schuttingtaal niet netjes, niet literair en wat al dies meer zij kan zijn. Wolkers zou slechts uit zijn op goedkoop vermaak van seksistisch allooi, want kijk maar eens hoeveel pubers Wolkers op hun boekenlijst zetten, terwijl je tevens geluiden hoort dat hij zoveel opwindender kon zijn wanneer hij maar wat suggestiever schreef, hetgeen impliceert dat Wolkers een pornograaf is, die verplicht blijft zijn lezer op te winden. Het feit dat veel jongeren Wolkers lezen zegt natuurlijk niets, want ook het generatieconflict en de puberale problemen in het algemeen worden door hem blootgelegd op een voor iedereen begrijpelijke manier. Ook ik begon Wolkers rond mijn vijftiende jaar te lezen en de enige verslaving die ik eraan heb overgehouden is die aan de literatuur. Het was de woede die in mijn puberteit zo aansprak, het was het absolute kiezen dat mij overweldigde, want in die tijd denk je in zwart of wit en de middenwegen zijn er voor je ouders.

Wanneer Jan Wolkers niet of minder over seksualiteit had geschreven zou hij als schrijver van mindere kwaliteit zijn gebleven, denk ik. Misschien ligt het aan mijn bedenkelijke voorkeur voor schuttingwoorden, maar ook woorden als kut, lul of neuken kunnen dikwijls ontroering veroorzaken bij de lezer. Datgene wat Wolkers te vertellen heeft kan slechts onder woorden gebracht worden in een direct en soms hard taalgebruik en *Turks fruit* zou tot het niveau van *Love story* verzakt zijn wanneer hij anders probeerde.

Het is vermakelijk om te zien hoe de moraal uit de jaren vijftig weer opgang maakt. Weliswaar benoemen we nu alles anders - men wil nu niet meer de kerk maar bijvoorbeeld de vrouw beschermen, maar toch proef ik steeds vaker, ook in de literaire kritiek, een weerzin tegen de seksualiteit en wie weet gaan we een nieuw tijdperk van kuisheid tegemoet onder de bezielende leiding van de feministe Germaine Greer. God of misschien Jan Wolkers helpe je de brug over.



Tekeningen Peter Yvon de Vries

[Vervolg De doodshoofdvlinder gedetermineerd]

vervolg van pagina 49

Bij Eliot staat het christelijk materiaal centraal, terwijl er nooit direct over wordt gesproken. Het thema van de opstanding wordt behandeld in termen van de vruchtbaarheidsriten.

Wolkers wil juist zeggen dat het christendom net als de andere godsdiensten in wezen niets anders is dan een vruchtbaarheidsrite. Hij heeft dan ook als enige houwvast de natuur die steeds weer herboren wordt.

De doodshoofdvlinder heeft zich ontpopt als een travestie van de vegetatiemythe. De vader bleek de stervende, Paul de herrijzende vegetatiegod, Carla de grote moedergodin.

De zoon, door vasten en impotentie met de gecastreerde en gestorven vader geïdentificeerd, verdwijnt in de schoot van Moeder aarde, Carla's kamer, om er later herboren als de geïncarneerde vader uit te verrijzen.

Een accidentele geschiedenis blijkt een mythisch grondpatroon en daarmee een universeel karakter te hebben. De dood van de vader is de aan het menselijk bestaan inherente voorwaarde voor het leven van de zoon die zijn opvolger is en in al zijn rechten treedt. [Hij krijgt, schijnbaar zeer alledaags, zijn nageletuitje[*], zijn hengels (als de nieuwe Visserkoning), rookt zijn sigaren (p. 59). Hij ziet in het glas de weerspiegeling van zijn eigen gezicht door dat van zijn vader heen (p. 94)]

Carla is de vrouw die enerzijds de razende, doodbrengende aspecten van de schrik- en schikgodin, de donkere kant van de moedergodin, heeft, anderzijds de wedergeboorte van de man mogelijk maakt.

Doordat de botsing met zijn vader in dit mythische licht komt te staan wordt Paul van schuld bevrijd. Hij heeft zich gedragen volgens het paradigma van de vegetatiegoden en handelde dus zoals elke zoon zich volgens een ingeschapen natuurwet wel moet gedragen. Nu ook het Christendom in wezen niets anders dan een vegetatiemythe blijkt te zijn is de hele scala van christelijke ideeën van de vader als een reeks waanvoorstellingen ontmaskerd. Paul hoeft geen straffende hand meer te vrezen.

De reiger slikt het witte mesje in, het symbool van schuld. Ik wees al op de mogelijkheid om de reiger te zien als Thot, de god van de schrijfkunst, die de doden moet rechtvaardigen voor het dodengericht. Maar ook Wolkers zelf kunnen we zien als Thot; door dit boek te schrijven heeft hij Paul (en in deze ook zichzelf) en de vader gerechtvaardigd en tegelijk de vader (Ook Wolkers' vader, daarvoor lijkt hij teveel op de vader uit *Terug naar Oegstgeest*) tot leven geroepen.

Zijn vader leeft voort in dit boek zoals de grofden in de tuin.[8.]

Eindnoten:

* In vele oude religies geloofde men dat de kracht van een mens bewaard bleef in zijn afgeknipte nagels en haar. p. 233-7, J.G. Frazer.
8. J.G. Frazer, a.w.. p. 347 e.v.

James Brockway
Wolkers in Engeland introduceren

In het voorjaar van 1959 heb ik Maria Dermoût in een hotel in Comano, boven Lugano, ontmoet. Gedurende de wintermaanden was de Nederlandse schrijfster dikwijls in Zwitserland te vinden. Op een dag heeft haar dochter, Etty Kist, mij terzijde genomen en verteld, hoe teleurgesteld haar moeder was dat haar korte verhalen - volgens haar uitgever (Querido) - zich niet voor plaatsing in Engelse of Amerikaanse bladen leenden. Maria dacht hier anders over. Haar boeken *Nog pas gisteren* en *De Tien Duizend Dingen* waren immers kort tevoren met groot enthousiasme in Amerika begroet. Zou ik er misschien toe bereid zijn, een paar van die korte verhalen te lezen om mijn mening daarover te geven?

Uit praktische overwegingen koos ik, om mee te beginnen, het kortste verhaal uit de bundel *De juwelen haarkam*. Dit was ‘De danseres van koper’. Het was mij direct duidelijk, dat zo'n verhaal het in Engeland goed zou doen, en misschien ook in Amerika... een mening, die later door de feiten werd bevestigd. Reeds bij de tweede poging heb ik ‘De danseres van koper’ kunnen plaatsen en wel in het London Magazine, dat toen een van de allerbeste literaire tijdschriften was dat Engeland rijk was - en nog steeds is. In die dagen was de dichter en criticus John Lehmann de redacteur, een dichter die zeer internationaal georiënteerd was. Hij accepteerde mijn vertaling en ook enkele gedichten van Lodeizen - ik had hem hier twaalf vertalingen van laten zien. Hij plaatste er acht van met een korte inleiding die ik hiervoor schreef. De vertaalde gedichten werden in het februarinummer van het jaar 1960 opgenomen, waarna ‘De danseres van koper’ in december volgde. Het had een jaar eerder kunnen verschijnen, ware het niet dat Maria's uitgever zelf voor plaatsing wilde zorgen, hetgeen betekende dat de vertaling geen redacteur vond. Misschien zou mijn werk nog steeds ergens in een la in Amsterdam liggen, als ik er niet op had aangedrongen zelf voor de plaatsing ervan te zorgen. Het verschijnen van het verhaal in het London Magazine opende de deur naar Amerika. Binnen een paar dagen ontvingen wij een aanbod van Harper's Bazaar in New York. Ook dat blad wilde ‘De danseres van koper’. Daarna heb ik gedurende een periode van negen jaar ieder jaar opnieuw een vertaling uit het werk van Maria in Harper's Bazaar kunnen plaatsen, welk blad later ook voor verschillende herdrukken zorgde. Er was dus wel degelijk een markt in het buitenland te vinden voor de korte verhalen van Maria Dermoût.

Misschien kwam het door deze activiteit, dat verscheidene kennissen van mij in Amsterdam mij bij herhaling zeiden: ‘Maar Wolkers, Jim, *Wolkers, die* moet je gaan vertalen.’ Dat heb ik zo vaak gehoord, dat ik het eindelijk ook ging doen.

Toen zijn eenakter *Wegens sterfgeval gesloten* in het maandblad Tirade verscheen, werd ik zozeer door de satirische humor getroffen, dat ik besloot het stuk te vertalen, als vingeroefening op Wolkers-terrein. Er zitten gekke situaties in, die mij aan toneelstukken van George Bernard Shaw deden denken, en vooral aan zijn lichte stuk *Androcles and the Lion*, waarin ik zelf eens heb opgetreden.

Het stuk bleek zich bijzonder goed voor een vingeroefening te lenen. Wolkers schrijft namelijk zeer goede dialogen, waarin veel typisch Nederlands idioom voorkomt. Dat werd reeds in het begin duidelijk, want wat leest men daar? Men leest daar het volgende:

Een oud kerkhof
VOORSTE KRAAI: Dat zit er weer op.
ACHTERSTE KRAAI: Dat zit er weer in.
Mooi vertaalprobleem. Hup, begin maar!

Door deze vertaling leerde ik Jan kennen en hoewel het allerlaatste wat men over ons zou kunnen zeggen, is, dat wij als twee druppels water op elkaar lijken, vond ik de schrijver van het begin af aan sympathiek. Dit heeft iets te maken met wat ik 'creative spontaneity' noem, iets dat haast naïef lijkt maar dat hoogstwaarschijnlijk niet is. Verschillende kunstenaars hebben iets dergelijks, iets dierlijks dat mij dierbaar is - maar dan denk ik meer aan de 'dierlijkheid' van het dier, dat in zijn eigen, afgesloten wereld lijkt te leven, waar hij zijn eigen afgesloten leven leidt: zijn werk is zijn zelf gekozen kooi.

Al spoedig begon ik boeken van Jan cadeau te krijgen, met steeds een vriendelijke opdracht er in gekrabbeld, en toen *Wegens sterfgeval gesloten* in boekvorm verscheen, zag ik dat hij zijn jongste uitgave aan mij had opgedragen - een aardig en alweer *spontaan* - gebaar. Het boterde tussen ons, hoezeer wij ook qua persoonlijkheid van elkaar mochten verschillen. Bovendien was het precies dat verschil van aard en achtergrond, dat zowel ons contact als het vertalen van zijn werk voor mij boeiend maakte. Er zat een directheid in zijn stijl, een trefzekerheid, die ik savoureerde. Hij wist wat hij zeggen wilde en hij zei het ook, zonder enige 'beating about the bush'. Ook spontaan en uit eigen beweging, zei Jan tegen mij, dat hij mij tot zijn 'alleen-vertaler' zou maken. Ik had daar niet om gevraagd, maar zoiets is inderdaad nuttig, als je van plan bent voortaan veel tijd te wijden aan het voor eigen rekening vertalen en aanbieden van het werk van een ander. Het ging héél anders - maar dat is weer een ander verhaal. Als ik in Nederland gebleven was, zou het, naar ik geloof, anders uitgepakt hebben. Maar ik vertrok naar Engeland, waardoor er geen direct contact meer was.

Inmiddels was ik reeds begonnen, om de korte verhalen in *Serpentina's petticoat* en *Gesponnen suiker* te bekijken met het oog op vertalen. Ik kende enkele van die verhalen al uit De Gids en Tirade. De bedoeling bij het vertalen was: het werk in Engeland (en daardoor misschien ook in Amerika) te introduceren door middel van plaatsing in Britse toonaangevende literaire tijdschriften. Ik onderhield namelijk relaties met redacties in Londen en ook met redacteuren bij enkele uitgeverijen, die ik over Nederlands en Belgisch werk adviseerde. Ik kende ook vele Engelse auteurs, dat kwam grotendeels door mijn recensies van hun werk in het oude Algemeen Handelsblad in Amsterdam en de oude NRC in Rotterdam; ook door een adviseurschap bij een Amsterdamse uitgeverij, Contact, waar ik een reeks Britse romans in vertaling op touw had gezet. Ik had ook, vanaf 1959, soms Nederlands werk in mijn vertalingen in het London Magazine ondergebracht, waaronder Maria Dermoût, Hans Lodeizen, Remco Campert en vertalingen van gedichten in het Times Literary Supplement.

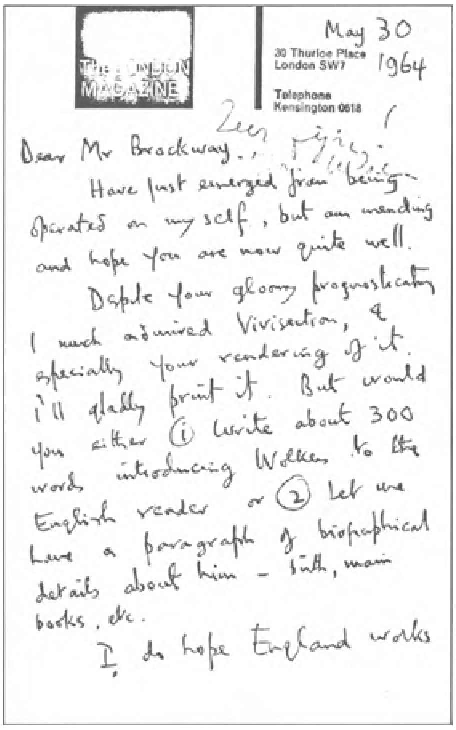
Deze relaties wilde ik nu uitbuiten, om Wolkers in Engeland te introduceren, hetgeen mij ook lukte. Dat kwam voornamelijk door Alan Ross, nu redacteur van het London Magazine, door de Amerikaan Joe McCrindle, stichter en redacteur van de Transatlantic Review, en ook door mijn redacteur, Christopher Driver, bij het dagblad The Guardian (de Britse NRC), die een handje meehielp.

Alan Ross redakteur van Londen Magazine.

Voor deze laatste schreef ik ‘feature articles’ over van alles en

nog wat, meestal humoristische en satirische beelden uit het leven in Engeland, maar hij vond het ook prettig, als hij af en toe iets over Nederland schreef. Ik was namelijk begin 1964 terug naar Engeland gegaan na achttien jaar in Nederland te zijn geweest en leerde al deze relaties persoonlijk kennen. Het kwam zelfs eens voor, dat ik in een Londense pub verzen van Achterberg zat voor te lezen aan Iris Murdoch. Zij wilde horen hoe het Nederlands klonk en vooral hoe de oorspronkelijke regels van Achterberg klonken. Belangstelling was er dus wel. Het brengen van korte verhalen van Jan in een Engelse vertaling vergde nogal veel werk. Dit kwam deels doordat Alan Ross niet voor niets redacteur van een van de top-literaire bladen van Engeland was en nog is. Hij ging zeer verantwoord te werk. Ik had hem namelijk, om te beginnen, het verhaal ‘Zwarte Advent’ in vertaling laten zien... een eerste introductie die lukte. Ja, hij zou graag werk van Wolkers in het London Magazine willen opnemen, maar kon ik hem dan niet eerst iets over de andere verhalen laten weten? Misschien zou ik synopses kunnen maken van al zijn gepubliceerde verhalen? Een hele opdracht en natuurlijk niet gehonoreerd. ‘Zwarte Advent’ werd wel opgenomen, maar Ross wilde liever met iets anders beginnen.

Ik stuurde hem synopses van alle dertien verhalen in *Serpentina's petticoat* en *Gesponnen suikeren* hieruit koos Ross zonder enige aarzeling ‘Vivisectie’ en ‘Kunstfruit’, waarna ‘Zwarte Advent’ zou volgen. Er is dus zorgvuldig en op een verantwoorde manier te werk gegaan.


The London Magazine
30 Thurloe Place
London SW7
Telephone
Kensington 0618

May 30
1964

Dear Mr Brockway,
Have just emerged from being operated on myself, but am mending and hope you are now quite well.
Despite your gloomy prognostications I much admired Vivisection, & especially your rendering of it. I'll gladly print it. But would you either (1) write about 300 words introducing Wolkers to the English reader or (2) let me have a paragraph of biographical details about him – birth, main books, etc.
I do hope England works

De brief waarmee werk van Wolkers voor het eerst in Engeland is aangenomen

Vivisection

(Translated from the Dutch by James Brockway)

I don't hear a sound. Not the cracking of his joints as he does the hundred knee-bends that normally wake me up every morning—strangely enough, because it isn't much of a noise. But perhaps he accompanies them with other, weird noises until he sees me stirring under the sheet. I lie thinking of the pale flesh of his thighs, with the muscles wriggling up and down as the exercises go on, as if snakes as thick as your wrist are slithering about inside a linen sack in a frantic effort to get out.

Still no sound. I've got the sheet drawn up over my face and on my forehead and nose it's sticking to my skin where it's wet with perspiration. Perhaps he's busy smoothing out the creases in his home guard uniform. Last night he draped that uniform over the chest so's it would look as if there was a bodiless soldier in the attic. To scare the life out of me. And underneath he'd placed those queer boots with their rows of shiny buckles that look like an army of beetles abandoning the carrion they've eaten to the bone. The laces were hapless streams of black blood trickling over the soles and away across the floor. He'd turned the legs outwards. The right leg of the trousers is still tucked into one of them, but the left leg has come loose and is dangling down, empty.

I can see his handsome Italian fascist-type profile again, passing by in the parade. The way he marched, rigid and erect, while all the others were shambling along. He swung his left arm stiffly up and down and was gripping the sling of his rifle so tightly with his right hand that it had gone white at the knuckles. You could hear them laughing at him for it, poking fun, shouting cat-calls. But inside you were all rejoicing, it drove a fist down your throat, it throbbed inside your head.

And then the yellow tram begins to rumble through my head, the yellow tram from Leyden to The Hague that'll take me to the laboratory today. Only one stop. I could just as well walk there over the rust-stained chippings, along the rails. Past Professor Van Bever's house. He'll be standing there as usual, his large grey moustache drooping, smiling at me like some ethereal walrus out of the hollyhocks clustering about the garage where he keeps his ancient

Eerste bladzijde van het eerste verhaal van Wolkers dat in Engeland is verschenen. Nov. 1964

The London Magazine

30 Thurloe Place
London SW7

Telephone
Kensington 0618

4/12 (1966)

Dear James Brockway.

I'd like to use Black Advent in the L/M & also to keep Wax Fruit for inclusion in our projected LME foreign story anthology. I will write to Meulenhoff about these.

I understand from Seckers that they are doing Wolkers novel next year, translated by someone called Scott; they seemed aware of some misunderstanding between you & them, but

De brief waarmee Ross Kunstfruit en Zwarte Advent accepteerde.

De eerste vertaling die ik van 'Vivisectie' heb gemaakt is niet de versie die later in het London Magazine is verschenen. De eerste was een hele vlugge vertaling, om Ross een impressie te geven (hij accepteerde het verhaal desalniettemin onmiddellijk) en om naar Jan in Amsterdam op te sturen voor zijn reacties. Op verschillende plaatsen waren er namelijk vraagtekens,

waarvoor ik Jans mening nodig had. Niettemin was deze eerste versie, vooral wat literaire kwaliteit betreft, voldoende om een enthousiast respons van Ross uit te lokken, want hij schreef mij als volgt: ‘Ik heb alle bewondering voor “Vivisection” en vooral voor jouw versie ervan en het zal mij een genoegen zijn, het verhaal af te drukken.’

Dat de versie die in het London Magazine in november 1964 is verschenen, als eerste introductie van het werk van Wolkers in Engeland, niet precies de versie is zoals Jan het wilde hebben, lag aan Jan zelf, want hij liet vier maanden voorbijgaan voordat hij met zijn suggesties en wensen kwam, en toen bleek het te laat te zijn. De drukproeven waren reeds naar mij onderweg. Gelukkig stuurde Charles Osborne - toen adjunct-redacteur van het London Magazine maar nu al jarenlang directeur van de afdeling letteren van de Britse Arts Council - mij twee copieën van de proeven. Op de ene proef maakte ik de essentiële verbeteringen - dat waren er negen, als ik me goed herinner - en op de andere alles wat Jan wilde, voorzover hij enigszins gelijk had en het Engels daar niet door achteruit ging. Jan zag natuurlijk alles van zijn *Nederlandse* kant, terwijl ik alles ook van de kant van de *Engelse* lezers moest zien, want de vertaling is in de eerste plaats voor hén gemaakt en niet voor de Nederlandse auteur. (Niettemin was Jan bescheiden genoeg om er bij te schrijven, dat sommige van zijn suggesties mij misschien onzinnig zouden kunnen lijken, daar hij ten slotte geen Engelsman was.)

Het London Magazine ontving dus beide drukproeven, maar Osborne schreef mij, dat hij niet kon zien, dat de vertaling op deze wijze vooruit was gegaan, en dat men door tijdgebrek slechts de negen essentiële veranderingen kon aanbrengen. Het blad moest namelijk op tijd bij de drukker zijn en ook op tijd verschijnen.

VRIJE TRIBUNE

De redactie behoudt zich het recht voor bijdragen voor deze rubriek (desnoods drastisch) in te korten. Insendingen onder pseudoniem of initialen worden niet geplaatst. Over het algemeen komen alleen brieven in aanmerking die reageren op een artikel uit VN en die binnen een week na het verschijnen van dat artikel worden ingezonden.

JOURNALISTIEK

Wat wil Vrij Nederland eigenlijk bereiken door iemand als Boontje (VN 4 maart en 15 april) zijn gang te laten gaan? Dat *letten* in diens betoogtrant geen noemenswaardige rol spelen, ziet de redactie natuurlijk even goed in als alle betrokkenen. En dat hier een privé-oorlogje van de op de achtergrond blijvende Dolf Verspoor uitgevochten wordt, kan ook moeilijk verborgen gebleven zijn, aangezien uit het artikel en de dupliek van Boontje zelf duidelijk blijkt dat Verspoor zijn voornaamste bron van inlichtingen was over zo uiteenlopende onderwerpen als de vertalerscapaciteiten van James Brockway en de faits et gestes van de Stichting voor Vertalingen.

Wat VN bereiken wil, is mij dus niet duidelijk (er zijn toch andere kranten voor dit soort journalistiek), maar wat op deze wijze bereikt wordt, dat weet ik des te beter. Ondermeer bijvoorbeeld dat de volgende fundamentele feiten — ik beperk mij tot de kwestie Brockway; over de andere onderwerpen hebben Grashoff en De Wit al genoeg gezegd — aan de lezers onthouden worden:

1) Dat Brockway een van de zeldzame, en voor ons kostbare, goede vertalers in het Engels is. Daarover zouden oordelen op tafel kunnen komen van een hele rij vooraanstaande Engelse schrijvers (te beginnen met T. S. Eliot). Iedereen die iets van literaire vertalingen afweet, kan bevestigen dat 'argumenten' als die van Boontje tegen Brockway, opduiken bij iedere discussies over de details van een vertaling. Een steekhoudend oordeel kan alleen door een vertegenwoordiger van het andere taalgebied gegeven worden. Elke Nederlandse uitspraak over de kwaliteiten van een vertaling in een andere taal is per definitie beunhazerij; bij ons denkt echter iedere Boontje dat hij het wel even op kan knappen, liefst in vier talen tegelijk.

2) Het is aan Brockway te danken dat het werk van Wolkers in Engeland aanvaard is. Zijn enthousiasme voor nieuwe ervaringen op dit gebied zal er door de grofheden in VN niet groter op geworden zijn.

Wat mijzelf betreft: nu Boontje er naast heeft gekleund bij het uitdelen van schuldbewijzen, brengt hij zwaar geschut in het veld. Niemand, verzekert hij de lezers, heeft zo'n dik dossier bij de Vereniging van Letterkundigen als JJO.

Het doet mij genoegen, dit te horen. Het bestuur van die organisatie wordt er nogal eens op aangekeken, niet actief genoeg te zijn. Dat verwijt wordt dan hiermee weerlegd. Men bereidt zich bij de VVL blijkbaar op alle eventualiteiten voor door het aanleggen van dossiers, net als bij de BVD.

Als belanghebbende vraag ik mij natuurlijk wel af hoe het mogelijk is dat dergelijke 'dossiers' in openbare discussies als argument gebruikt worden, zonder dat de 'aangeklaagde' ooit gehoord is. Zoiets mag toch wel een dossier van onbewezen klachten genoemd worden?

Maar waarschijnlijk onderschat ik de magische waarde van het woord dossier. Ik ben dan ook geen lid van de Vereniging van Letterkundigen.

Amsterdam J. J. OVERSTEEGEN

Brief uit Vrij Nederland van 20-5-'67 waarin Prof.Dr.J.J. Oversteegen James Brockway verdedigt tegen grofheden van een journalist en een paar feiten meldt

Zoals ik zal laten zien, is de vertaling in Engeland zeer goed ontvangen - met precies het resultaat waar ik op had durven hopen. Dat wil zeggen, de belangstelling voor het werk van Wolkers is hierdoor bij een grote Londense uitgeverij gewekt.

Niettemin kon men ruim twee jaar hierna in Nederland (*Vrij Nederland*!) lezen, dat mijn vertaling zo slecht was, dat men er nachtmerries van kon krijgen. (Hier spreekt de stem van een echte deskundige natuurlijk, een Nederlander die het Engels veel beter dan een Engelsman zelf beheerst - of dat tenminste denkt. Verderop zal ik op enige details van de vertaling ingaan, om precies te laten zien, hoe mis deze journalist het had.)

Het verschijnen van 'Vivisection' had ik samen laten vallen met een artikel van mijn hand over enkele Nederlandse auteurs, welk artikel op de Kunstpagina van het dagblad The Guardian was verschenen in dezelfde week dat 'Vivisection' in het London Magazine werd uitgegeven. Het artikel werd geïllustreerd met een portret van Wolkers dat Jan mij voor dit doel uit Amsterdam had opgestuurd.

Deze tactiek lukte niet alleen uitstekend maar ook onmiddellijk, want ik ontving diezelfde week nog een brief van Uitgeverij Secker & Warburg (die later inderdaad Wolkers' Londense uitgever zou worden) met het bericht, dat men aldaar de vertaling en het artikel met belangstelling gelezen had en met het verzoek, de uitgeverij verder over Wolkers en zijn werk in te lichten.

Hiermee hebben persoonlijke relaties alweer een handje meegeholpen. De schrijfster van deze brief was namelijk een vriendin van de Engelse schrijfster Brigid Brophy. In dat jaar, 1964, had ik over haar werk in de NRC en elders geschreven en ik was begonnen, enkele van haar romans in de reeks bij Uitgeverij Contact op te nemen. Naar aanleiding hiervan hadden Brigid en deze vriendin juist een lezing-tournée door Nederland gemaakt.

In tegenstelling tot de Nederlandse journalist die later over mijn werk in Vrij Nederland zo afbrekend zou schrijven, was deze redactrice bij Secker & Warburg vol enthousiasme. Zij ontving van mij een volledig rapport over Jan en zijn werk, een rapport dat notabene ook ongehonoreerd bleef, en schreef mij, dat zij mij over de verdere ontwikkelingen op de hoogte zou houden.

De zaak werd haar echter uit handen genomen en aan een jonge redacteur bij Secker gegeven, die zelf blijkbaar als 'Wolkers-kenner' wilde schitteren en mij juist daarom niet op de hoogte wilde houden. Slechts bij toeval kwam ik te weten, dat de uitgever een roman van Wolkers (*Een roos van vlees*) in haar fonds zou opnemen. Mij had men niet meer nodig. Door een list, die alleen vuil en verradelijk te noemen is, kwam de jonge redacteur van mij af. Daarna is hij zich als zegevierende deskundige gaan toeleggen op het voorbereiden van een Engelse vertaling van *Een roos van vlees*, waarin minstens 2500 fouten zitten. Hiermee heeft Jan blijkbaar genoegen genomen. Misschien heeft de jonge redacteur ook hém bedonderd. Vele van de recensies in Londen waren in ieder geval lauw, van een beledigende beknoptheid en soms op een honende manier afwijzend - wat Jan niet had verdiend.

Inmiddels had ik het verhaal 'Gesponnen suiker' bij de Transatlantic Review kunnen plaatsen, welke vertaling in maart 1965 is verschenen. Die vertaling en ook de vertaling van 'Vivisectie' doen het vandaag nog uitstekend. Beide verhalen bezitten de levendigheid, spontaniteit, spanning en die indringende kracht, die kenmerken van de prozastijl van Wolkers zijn. Zoals in de oorspronkelijke verhalen, is het proza van de Engelse versies ook van ieder 'literair doen' gespeend. De vertalingen doen het. Dit was reeds duidelijk door de reacties die ze wisten uit te lokken.

Hierna wilde Alan Ross zowel met de vertaling van 'Kunstfruit' als de vertaling van het reeds aangenomen verhaal 'Zwarte Advent' komen. Hij had ook in de tussentijd het verhaal 'Wespen' in een Engelse versie van mij gezien. 'Zwarte Advent' zou in het London Magazine verschijnen en 'Kunstfruit', waarop Alan zeer gesteld was, zou samen met twee andere verhalen van buitenlande auteurs in boekvorm verschijnen. Dit zou geschieden in zijn nieuwe reeks keurige, kleine pocket-uitgaven, waarin hij mijn vertaling, van *Een dagje naar het strand* van Heere Heeresma had opgenomen voor verschijning in mei, 1967. Ik liet hem weten, dat ik helaas geen

contact meer met Jan of zijn Nederlandse uitgever had en dat hij hen daarom zelf moest benaderen om toestemming te vragen - hetgeen, zoals hij mij schreef, hij zou doen. Blijkbaar heeft Ross dit toch verzuimd, want nauwelijks had ik de drukproeven van ‘Kunstfruit’ (‘Wax Fruit’) gecorrigeerd, of er kwam uit Amsterdam een uitgaveverbod. In minstens één opzicht was dit heel vreemd, daar Jan, toen hij de vertaling van Kunstfruit eerst ontvangen had, mij over zijn enthousiasme ervoor had geschreven, waarbij hij ‘uitstekend’ zowel in zijn brief als bui-

ten op de envelop geroepen had. Ik heb het reeds over de spontaniteit van Jan gehad en misschien heeft deze spontaniteit een rol in al de vreemde latere ontwikkelingen gespeeld. Misschien heeft die spontaniteit hem parten gespeeld. Misschien is hij ook tegen anderen al te spontaan geweest. In ieder geval besloot ik, me nu niet verder met Nederlandse auteurs te bemoeien. Financieel was het altijd een verliespost geweest... maar er zijn toch *andere* dingen in het leven en ik zat niet om die andere dingen, en ook niet om werk, verlegen.

Uit wat hierboven staat, blijkt dat vertalen niet louter om woorden gaat. Het gaat ook om mensen, persoonlijke dingen, ambities, karakter, wedijver, koppigheid, betweterij, allerlei dingen waardoor men van de *woorden* zelf wordt afgehouden, en die daarom bijzaak en hinderlijk zijn. Laten wij dus even naar de woorden teruggaan. Laten wij kijken naar een paar problemen die zich bij het vertalen van het verhaal 'Vivisectie' voordoen. Die problemen zijn niet talrijk en ook niet moeilijk. Het proza van Wolkers is sterk, krachtig en helder. Ook heel plastisch en visueel. Maar Holland is Engeland niet en Nederlands is ook geen Engels. Slechts ondeskundigen en onnozelen denken, dat goed vertalen letterlijk, woord voor woord, vertalen betekent en hopen daarna vertalingen in een vooraanstaand literair blad als het London Magazine te kunnen plaatsen.

Neem nu de allereerste drie woorden van 'Vivisectie' en daar heb je het al onmiddellijk. In het Nederlands luiden die woorden: 'Ik hoor niks'. Wie denkt dat die woorden met 'I hear nothing' te vertalen zijn, moet terug naar de kleuterklas voor vertalers. Dat zou een jongen in een situatie als die aan het begin van het verhaal, in het Engels nooit zeggen of denken. De situatie is namelijk, dat twee broers op dezelfde kamer slapen en de jongste van dit tweetal, de verteller, weet dat zijn broer bezig is, zijn keep-fit oefeningen te doen.

In de eerste plaats geven wij er in het Engels meestal de voorkeur aan, het *werkwoord* in de ontkennende vorm te bezigen. Dus niet 'I hear' maar'I don't hear'. In plaats van 'I hear nothing' krijgen wij dan in het Engels: 'I don't hear anything.' Dat zou kunnen, maar natuurlijk en alledaags Engels is het nog niet. In natuurlijk idioom zou zo'n jongen: 'I don't hear a sound' zeggen. En zo heb ik die drie eerste woorden vertaald. Op deze wijze wordt het alledaagse van het Nederlandse 'niks' ook weergegeven.

Hierdoor ziet men, dat goed vertalen niet *letterlijk* vertalen is - hoewel de uitdrukking in het Engels precies weergeeft wat Wolkers met 'Ik hoor niks' in het Nederlands heeft bedoeld. Wat in Nederland als 'vrij vertaald' wordt gezien, of zelfs als 'beunhazerij', is in feite 'exact vertaald'. Vertalen is een veel subtielere bezigheid dan de buitenstaander, die zich toch als oordeelkundige ziet, beseft. 'There are more things between heaven and earth, Horatio, than are dreamt of in your philosophy.' Ook op vertaalgebied.

De Nederlandse journalist die blijkbaar nachtmerries van mijn vertaling kreeg, citeerde het gebruik in een zin (in slechts één zin) van 'immediately', waar 'plotseling' in het Nederlands staat, als een voorbeeld van beunhazerij. Het was, integendeel, een voorbeeld van zeer zorgvuldig te werk gaan, in het belang van de Nederlandse auteur, want 'immediately' was met opzet gekozen, omdat 'suddenly' reeds verschillende malen gebruikt was. Een ieder weet dat iemand - een kind bijvoorbeeld - die iets heel spannends te vertellen heeft, al te vaak het woord 'plotseling' bezigt, om de spanning op te voeren. Daarom heb ik het woord 'suddenly' op déze plaats met opzet vermeden. Wat een bewijs van zorgvuldig te werk gaan was, werd alweer door de Nederlandse criticus, die zich als deskundige voordeed, niet begrepen.

In de allerlaatste zin van 'Vivisection' heb ik - zoals ik dat bij de allerlaatste zin van Heeresma's novelle *Een dagje naar het strand* ook heb gedaan - een paar woorden ingelast. Deze woorden hebben de plaats ingenomen van een paar woorden die ik - alweer met opzet - heb weggelaten. Hoe zat dat? Absoluut niet zoals de aan nachtmerries lijdende Nederlandse criticus heeft gedacht: niet door slordig vertalen en ook niet door het werk van een 'beunhaas', maar, na veel overpeinzingen, met *opzet.* Waarom? Het ging als volgt.

Aan het eind van het verhaal - een bijzonder knap, zelfs geniaal bedacht en uitgewerkt slot, waarin naveel turbulentie in het verhaal alles tot rust en stilte terugkeert - staat de ik-figuur, een kleine jongen, buiten. Hij gluurt naar binnen en ziet hoe zijn moeder in een crapaud zit te slapen. De jongen heeft een kleine zaklantaarn bij zich, die hij in zijn mond heeft gestopt, zodat een 'rood kolenvuur' achter zijn wangen ging gloeien. Helemaal aan het eind van het verhaal haalt hij dezaklantaarn uit zijn mond en dan schrijft Wolkers als volgt: 'Terwijl ik naar de deur loop veeg ik het glazen bolletje, dat nat geworden is van speeksel, droog in de palm van mijn hand'.

Die zin heb ik eerst letterlijk vertaald. Daarna, bij het overlezen, merkte ik dat de letterlijke vertaling bij de Engelse lezer enige verwarring zou kunnen veroorzaken, juist waar dit vooral niet mocht - een verwarring die het prachtige slot van het verhaal had kunnen bederven. Want het Engelse woord voor dat glazen bolletje is 'knob' en op dat ogenblik loopt hij naar de deur en in het Engels heeft een deur ook een 'knob'. Om verwarring te vermijden, vond ik het nodig, een paar woorden in te lassen om het overduidelijk te maken, dat het om de 'knob' aan het eind van de zaklantaarn ging en niet om de 'door-knob'. Anders had de Engelse lezer op het laatste ogenblik kunnen denken: 'Waarom in hemelsnaam was de "deurknop" nat van zijn speeksel?'

Maar een zin bestaat uit meer dan een rij woorden. Een zin bestaat ook uit klanken en *ritme.* Met die kleine inlas was het ritme niet meer goed en daarom zocht ik naar woorden die ik misschien zou kunnen weglaten en vond: 'dat nat geworden is van speeksel'. Natúúrlijk was het nat van *speeksel* geworden - hoe zou het anders kunnen? Zodoende schreef ik: 'I wipe the glass knob at the top of it dry on the palm of my hand.'

Deze formule heb ik, op verzoek van Jan, toch veranderd in een letterlijke vertaling, maar, zoals ik reeds heb gezegd, was het ai te laat, om *alle* veranderingen in de drukproef op te nemen.

De nieuwe versie luidt als volgt: 'I switch off the torch and take it out of my mouth. Its glass knob had become wet with saliva. As I walk to the door I wipe it dry on the palm of my hand.' Maar dat is nog niet letterlijk vertaald, zal de Nederlandse lezer misschien zeggen. Dat lijkt gevaarlijk op 'Creative vertalen'. Nee, dat is het toch niet. De kleine verandering wordt door de Engelse voorkeur zinsbouw veroorzaakt, die niet altijd met de Nederlandse voorkeur strookt. Als ik 'het glazen bolletje, dat nat geworden is van speeksel, droog in de palm van mijn hand' letterlijk, met die beschrijvende bijzin erbij, had vertaald, zou men een lelijke zin in het Engels gekregen hebben - helemaal aan het eind van het verhaal. En dát - terwille van de Nederlandse auteur, en dáárom alleen - mocht niet.

Op 6 oktober 1964 gaf Jan mij een exemplaar van *Serpentina's petticoat* cadeau met het opschrift: 'with friendship deep and true'. Ik had een beetje van die vriendschap 'diep en echt' best kunnen gebruiken, toen die jonge, listige redacteur bij Secker & Warburg in 1965 ermee bezig was, mij als vertaler eruit te werken. Gelukkig, echter, heb ik in 1982, na een zeventien jaar lange verwijdering, alles een beetje met Jan kunnen lijmen. Hierdoor is de vertaling van 'Zwarte Advent', na een oponthoud van maar liefst achttien jaar, eindelijk in Londen verschenen, echter niet in het London Magazine maar in het Fiction Magazine. Ook die Wespen van Jan hebben een Engels (wespen)nest gevonden - dat verhaal zal hoogstwaarschijnlijk nog dit jaar in Engeland verschijnen - dat wil zeggen negentien jaar nadat ik het

vertaald heb. Maar ja - is het niet algemeen bekend, dat vertalen *geduld* vergt? Olé dan.

Om met een serieuzere noot te eindigen: Jan Wolkers heb ik steeds op zijn best in zijn korte verhalen gevonden. Die schrijft hij niet meer - of eigenlijk wel: ze zijn nu aan elkaar geregen... in zijn romans. Hoewel zijn ervaring bij het vertalen van zijn werk lang niet altijd even gelukkig is geweest - er was soms veel ellende... voor mijzelf, wel te verstaan - heeft dit nooit enige invloed gehad op mijn oordeel omtrent zijn literaire gaven. Wolkers is een kunstenaar zoals Nederland er maar weinig kent. Bij het vertalen van zijn werk heb ik steeds weer - en juist daardoor - heel wat *literair* genot beleefd.

'Dat zit er weer op.'

'Dat zit er weer in.'

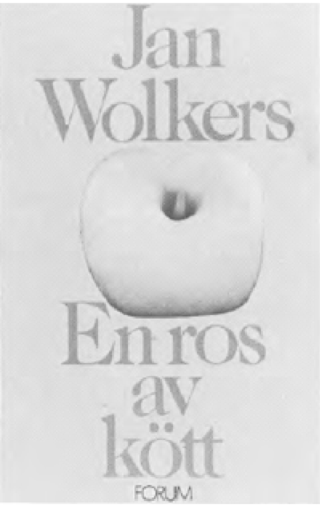
Amy van Marken

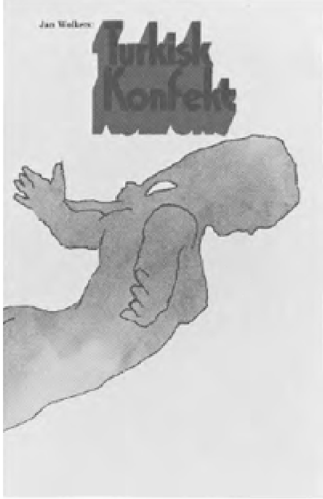
Jan Wolkers in Zweden

Jan Wolkers is de enige Nederlandse schrijver die in Zweden met negen vertalingen van zijn werken een belangrijke positie heeft veroverd bij het lezerspubliek en de literaire kritiek. Het begon in 1969 toen Rita Törnqvist zijn verhaal ‘Serpentina's pettycoat’ opnam in een bescheiden bloemlezing Nederlandse novellen. Hetzelfde jaar volgde een keuze uit Wolkers' tussen 1961 en 1964 verschenen verhalenbundels onder de titel *Den ryslige snögubben* bij de grote uitgeverij Bonniers, in de exclusieve serie Panache. De ontvangst bij de kritiek was zeer goed. Toch duurde het tot 1973, dat men zich aan een nieuw werk van Wolkers waagde. Bij de uitgeverij Forum kwamen sindsdien vertalingen van de volgende romans uit: *Turks fruit* (1973), *Een roos van vlees* (1975), *Horrible tango* (1976), *Terug naar Oegstgeest* (1977), *De kus* (1978), *De walgvogel* (1981), *De doodshoofdvlinder* (1982) en laatstelijk *De perzik van onsterfelijkheid* (1983). De volgorde lijkt wat willekeurig, maar past in het patroon dat uitgevers volgen, wanneer ze iets ‘zien’ in een auteur.

Van *Turks fruit* en *Een roos van vlees* zijn in 1978 paperbackuitgaven verschenen (oplage resp. 6.340 en 6.320 exx.). De eerste oplagen bestonden uit 4.300 exx. (*Horrible tango* echter 5.320), maar te beginnen met *De walgvogel* daalde het oplagecijfer naar 3.750 en verder tot 2.750 voor *De perzik van onsterfelijkheid*, een gevolg van de dalende conjunctuur in het uitgeversbedrijf. Kostte *Terug naar Oegstgeest* in 1977 nog kr 60;-, in 1982 blijkt de prijs van *De walgvogel* gestegen te zijn tot kr 128;-. De paperbackuitgaven van 1978 waren zeer goedkoop: Kr 28;-. Zoals gebruikelijk voor àlle Zweedse uitgaven worden Wolkers boeken na drie of vier jaar opgenomen in de jaarlijkse uitverkoopaanbieding tegen sterk gereduceerde prijs. Zo staat *De walgvogel* van 1981 in de uitverkoop van 1984 genoteerd voor slechts kr. 59;-.

Aan de Zweedse uitgaven hebben niet minder dan vier vertaalsters en wat de laatste drie boeken betreft één vertaler gewerkt. Rita Törnqvist, die Wolkers introduceerde, nam de eerste twee vertalingen voor haar rekening, vervolgens waren het Brita Dahlman, Ingrid Wikén-Bonde en Sonja Pleijel die hun krachten beproefden op zijn romans. Het ziet er naar uit, dat met Torbjörn Wessner een goede aflosser is gevonden. Wanneer men de vele recensies leest, wordt er grosso modo weinig aandacht aan de vertalingen geschonken. Wel valt steeds weer op, dat de kritiek Wolkers' taalhantering (afgezien van grofheden en schuttingtaal, die door allen worden gesignaleerd) zeer hoog aanslaat. Dit punt van waardering ontbreekt vrijwel nooit, wat erop duidt, dat alle vertalers erin geslaagd zijn het meest karakteristieke van Wolkers' stijl over te brengen in het Zweeds. Een analyse en/of vergelijking van de afzonderlijke vertalingen valt buiten het bestek van dit artikel.





Zweden is het enige land in het noorden, waar Wolkers een groot lezerspubliek en zeer ruime aandacht van de literaire pers heeft gevonden. In Noorwegen is alleen *Een roos van vlees* vertaald zonder dat deze roman ook maar enige weerklank vond. In Denemarken is hij in het geheel niet vertaald en in Finland is Wolkers alleen met *Turks fruit* vertegenwoordigd. Als men het lijstje van vertalingen nagaat achter in *Gifsla*, dan spant Zweden verreweg de kroon in de internationale belangstelling voor Wolkers' werk. Op het waarom kom ik aan het eind van dit artikel terug.

Globaal genomen kan men aan de hand van de Zweedse literaire kritiek in de dagbladpers vaststellen, dat de beoordeling van Wolkers' werk op enkele uitzonderingen na uitgesproken positief is. Men ergert zich - de een meer, de ander

minder - aan zijn vulgair en obsceen woordgebruik, aan zijn steeds weer terugkerend wroeten in het ‘anale’ en aan de weerzinwekkende scènes die nooit ontbreken, maar dit weerhoudt de critici er niet van zich meestal volledig gewonnen te geven aan zijn literaire kunst. De enige bekende letterkundige die ronduit negatief is, blijkt de min of meer beruchte moralist Sven Stolpe te zijn, een in vele opzichten briljante figuur, behept met zeer uitgesproken meningen over alles en iedereen. In een provinciale krant noemt hij in een artikel min of meer terloops de roman *De kus.* Ongenuanceerd spreekt hij zijn vonnis uit: nooit heeft hij een meer‘ondermenselijk’ (een van zijn geliefde uitdrukkingen) en vunziger boek gelezen. Als reportage is de roman onbelangrijk, maar acceptabel. Als uitbeelding van mensen is het een horribel boek. Maar tegelijkertijd bekruipt hem de vraag of die twee ‘rotjongens’ uit *De kus* niet een geheel nieuw type mens vertegenwoordigen, waarvan men de voorbeelden niet alleen in een hele reeks Zweedse romans, maar ook in de beste kringen te vinden zijn.

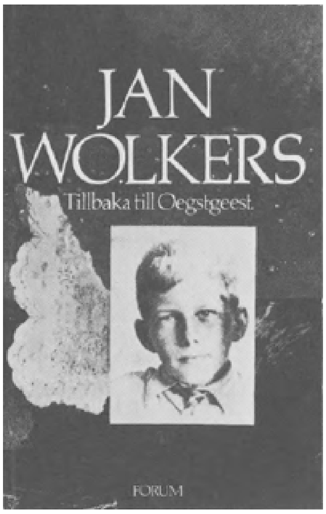
Ik heb besprekingen in ongeveer veertig verschillende dagbladen, één literair tijdschrift, één gerenommeerd geïllustreerd cultureel weekblad en twee vrouwenbladen doorgenomen als-

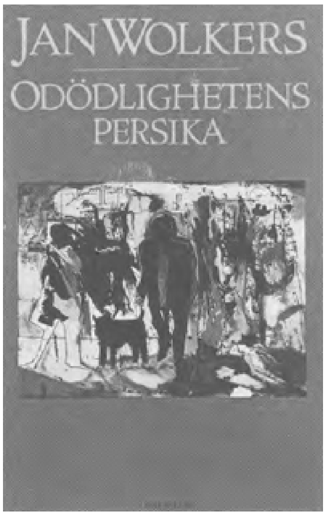
mede rapporten voor de bibliotheekcentrale, in totaal ongeveer honderddertig. Onder de kranten was een groot aantal lokale en provinciale bladen. Er waren zeven dagbladen bij met een oplage boven de 100.000 exx. (met een maximum van ca 550.000 exx.) De grootste daarvan waren Dagens Nyheter en Svenska Dagbiadet, beide ochtendbladen, en de wat minder serieuze, maar cultureel niettemin belangrijke middagbladen Expressen en Aftonbladet. In Zweden kent met geen confessionele profilering van de pers, zoals in Nederland. Wekelijkse opiniebladen zoals de onze kent Zweden nauwelijks. Het verschil tussen de bladen ligt in het politieke vlak, waarbij men onderscheid maakt tussen de al of niet partijgebonden sociaal-democratische en liberale pers. Deze tegenstellingen komen echter *niet* tot uitdrukking in de besprekingen van Wolkers' werk.

Uit vrijwel alle recensies blijkt dat de auteurs bekend zijn met het gehele of althans een belangrijk deel van het in Zweden vertaalde oeuvre van Wolkers. Dit geldt uiteraard niet voor de bespreking van de eerste vertaling, de verhalenbundel, die bijvoorbeeld in het zeer gezaghebbende literaire maandblad Bonniers litterära magasin laaiend enthousiast werd gerecenseerd. Het Zweedse recensiesysteem overigens is goed georganiseerd en het komt praktisch niet voor dat een boek van een literaire uitgeverij onbesproken blijft.

Het jaar 1978 is duidelijk een topjaar geweest voor Wolkers. Toen verscheen *De kus* en tegelijkertijd kwamen de goedkope uitgaven van *Turks fruit* en *Een roos van vlees.* Jan Wolkers en zijn vrouw waren aanwezig bij de presentatie en het geheel resulteerde in een enorme publiciteit rondom zijn persoon en zijn boeken. Het spiegelt zich duidelijk af in het aantal besprekingen en interviews.

Uit het ter beschikking staande materiaal valt te concluderen dat zes critici elk vier recensies hebben geschreven (te beginnen met *Turks fruit*), zeven elk twee, de rest schreef één bespreking. De vrouwelijke critici zijn met iets minder dan de helft vertegenwoordigd. Een groot aantal van de lokale recensenten zijn voor mij onbekende grootheden, maar ze geven blijk van persoonlijke oordelen. In de grote bladen hebben vooraanstaande Zweedse critici zich in het werk van Wolkers verdiept. Onder hen bevinden zich de volgende schrijverscollega's: Ingmar Björksten, Göran Börge, Stig Carlsson, P.O. Franzén, Anderz Harning, Per Holmer, Artur Lundkvist, Agneta Pleijel, Sven Stolpe, Sven Christer Swahn en Pär Wästberg. Börge, Harning, Holmer, Swahn en de criticus Anders Bergsten blijken min of meer vertrouwd te zijn met de Nederlandse letterkunde en de Nederlandse samenleving. Onder de overige recensenten, die slechts éénmaal Wolkers werk hebben beoordeeld, bevinden zich onder meer de zeer invloedrijke Bengt Holmquist en de vertaler Caj Lundgren.





Enkelen, zoals Artur Lundkvist en Pär Wästberg, memoreren in hun recensie een persoonlijke ontmoeting met Wolkers te Amsterdam. Twee vrouwelijke journalisten publiceerden een interview. Amusant is de forse aanvaring tussen Annette Kullberg en Jan Wolkers tijdens zijn bezoek aan Stockholm, vooral als je de beide versies naast elkaar legt! Uit de besprekingen blijkt, dat de eerste novellenbundel, *Den ryslige snögubben*, en *Turks fruit* de grootste verrassingen waren en een onuitwisbare indruk hebben achtergelaten. Daar was de schokwerking het hevigst. Twee recensenten menen, dat *Turks fruit* in Zweden waarschijnlijk minder provocerend werkte dan in het 'bigotter', calvinistische Nederland, maar ze moeten bekennen dat ze als Zweed toch ook een behoorlijke kick hebben gekregen. Een andere recensent in een van de kleinere lokale bladen maakt een duidelijk onderscheid tussen enerzijds het doelbewuste Zweedse *literaire* experiment uit het midden der jaren zestig om pornografische verhalen[1.] te schrijven - om der wille van de pornografie - en anderzijds de erotische roman die een middel wil zijn om essentiële sociale en persoonlijke probleemstellingen te beschrijven en te belichten. De recensent meent dat *Turks fruit* een voortreffelijk voorbeeld is van zulk een erotische roman. In aansluiting op de verschijning van *Turks fruit* werd ook de Nederlandse verfilming in Zweden vertoond. Het was een enorme afknapper in de filmkritiek...

Velen zoeken naar aanleiding van het verschijnen van deze eerste vertalingen van Wolkers' werk, maar ook later, naar auteurs met wie Wolkers kan worden vergeleken. Daarbij valt een lange reeks van namen: Henry Miller, Norman Mailer, Hemingway, Salinger en de Finse dichter Pentti Saarikoski. Als enige verwante Zweed - in het bezit van 'eenzelfde vulkanische activiteit' - wordt de schrijver Sven

Delblanc genoemd, een vergelijking die naar mijn smaak nogal hinkt. Wel zij hier vermeld, dat Delblanc het voorwoord bij de novellenbundel van Wolkers schreef.

Opvallend is de omvang van de besprekingen. Summiere aankondigingen van een drie- à vierhonderd woorden zijn verre in de minderheid en men vindt ze alleen in de zeer kleine lokale bladen en in de bibliotheekrapporten. De grotere lokale, provinciale en landelijke pers behandelt Wolkers romans en verhalen in artikelen met een omvang van duizend à vijftienhonderd woorden met een maximum van tweeduizend. Het evenwicht tussen de behandelde punten is goed. Aan de orde komen gegevens over de auteur en over eerder gepubliceerd werk, inhoudsreferaat en thematiek, steeds terugkerende motieven en vooral ook Wolkers' stijl en taalgebruik. In de titel en de vette tussenkoppen wordt Wolkers' eigen geladen uitdrukkingwijze weerspiegeld.

Al met al betreft het hier solide vakmanswerk. De vrouwelijke recensenten wijken in hun enthousiasme niet af van hun mannelijke collega's. Slechts één vrouw in een klein provincieblad vindt - in een heel summiere bespreking van *De kus* - het boek schokkend en weerzinwekkend: 'Je zou bijna wensen, dat je

het nooit had gelezen. Maar onberoerd laat het je niet.' Een andere recensente ervaart De *walgvogel* als bij uitstek mannelijk for better and for worse. 'Als ik een man was, zou ik waarschijnlijk zonder enige reserve dit boek geweldig vinden om de heftigheid en de vitaliteit van de krachtmetingen. Nu ben ik vrouw en ook ik vind het boek geweldig - zij het met enige reserve om zijn kolonistische kijk op de vrouw die het vrijheids- en gelijkgerechtigheidspathos zo tegenstrijdig voor mij maakt.' Weer een andere vrouwelijke recensent betoogt, dat *De kus* haar veel geleerd heeft over mannen en over de vraag waarom hun relaties met vrouwen zo vaak gedoemd zijn te mislukken. In de overige, zeer degelijke besprekingen van vrouwencritici komen dergelijke specifiek vrouwelijke standpunten niet naar voren.

Van de circa honderddertig recensies die ik heb doorgenomen, wil ik er drie iets uitvoeriger bespreken: eerst die van Artur Lundkvist, lid van de Zweedse Academie, groot kenner van buitenlandse literaturen, die zich ten aanzien van de Nobelprijs herhaaldelijk gedistantieerd heeft van de beslissingen van de Academie. Lundkvist is zelf een zeer veelzijdig en produktief auteur (zie mijn artikel in BZZLLETIN 68). Voorts een bespreking van Bengt Holmquist, een van de meest gezaghebbende critici in Zweden, en ten slotte Pär Wästberg, internationaal bekend om zijn Afrika-reportages uit de jaren zestig, romanschrijver en voormalig chefredacteur van het dagblad Dagens Nyheter.

'Meedogenloze ontlading' luidt de kop boven Lundkvists artikel naar aanleiding van *De walgvogel.* 'Achter grove hebbelijkheden en platte ruwheid lijkt Wolkers een gekwetste gevoeligheid en een naïef romantisch gemoed te verbergen' is een van zijn uitspraken. Tijdens een ontmoeting bij Wolkers thuis herkende hij 'de soms wat opzettelijke heftigheid en directheid van Wolkers' romans, eigenschappen die grof en opdringerig en overdreven melodramatisch kunnen zijn, maar die nooit vervallen in bleekzuchtig routinerealisme.' Hij vindt Wolkers' natuurbeschrijvingen heel aanschouwelijk en overtuigend en benadrukt Wolkers' anti-kolonialisme. Wolkers 'combineert graag hoogpathetische scènes met vulgair jargon en groteske momenten'. Volgens Lundkvist is Wolkers' bezigzijn met anale functies een nimmer overwonnen reactie tegen het calvinistische puritanisme van zijn jeugd. Het is een pijnlijk bevrijdingsproces, dat dikwijls ook voor de lezer een beproeving is. De voornaamste stuwkracht van zijn schrijverschap lijkt de meedogenloze ontlading, de totale confrontatie te zijn. Dit duidt op sterke innerlijke conflicten die hij niet met artistiek beheerste middelen kan overwinnen. Lundkvist vindt, dat Wolkers met zijn enorme talent en zijn fantastische vertelmogelijkheden zichzelf onrecht aandoet. Hij neigt in zijn boeken naar het sensationele, wat deze tot begeerlijke handelswaar maakt, maar dit staat eigenlijk niet in de juiste verhouding tot zijn begaafdheid.

Pär Wästberg werkt in zijn bespreking van *De walgvogel* met sterke, niet altijd even geslaagde stijlmiddelen. Hij noemt Wolkers een mengeling van Henry Miller en de Wiener Sängerknaben. Hollands milde Edammerkaas en het koele Delftse aardewerk zijn afwezig in zijn werk, dat aan Hieronymus Bosch doet denken. In iedere regel merk je wat zijn hand voelt en zijn oog ziet. Zijn proza bezit niets van wat men mannelijke abstractie pleegt te noemen. 'Het proest, hijgt en streelt. Sperma en speeksel lijken de droge voegwoorden te vervangen'. Wästberg verwijst naar *Terug naar Oegstgeest*, het boek dat hij het meest waardeert, en naar *Een roos van vlees*, waarin volgens hem de angst en de liefde voor het onbeschermde en overgevoelige tot uitdrukking komen en dat ver verwijderd is van de masculine heldendaden in *Turks fruit.* In De *walgvolgel* 'geurt en bloedt de taal. Je ondergaat het met je hele lijf wat Wolkers zijn personen laat doen. Hij is zinnelijker dan een slijmerige slak op de vleugel van een paradijsvogel'. Wolkers is een verzamelaar van indrukken, herinneringen, sterke smaken. Daarom boeit de eerste helft van De

walgvogel Wästberg meer dan de tweede. Op den duur wordt zijn pauzeloze proza wat vermoeiend. Wolkers schept nooit valse idyllen. Maar zijn gave om het bestaan meedogenloos concreet te zien, sluit ironische distantie en critische reflectie uit. Wästbergs eindoordeel luidt: 'werkelijk grote literatuur is het nauwelijks, maar het is wel een fascinerend levensfresco. Wil men met de ondergrondse langs de vele stations van ons zinneleven rijden, dan moet men *De walgvogel volgen*.'

Bengt Holmquist ten slotte bespreekt *De kus*. De kop van zijn recensie luidt: 'Reis door de uiterlijke en innerlijke jungle.' Holmquist benadrukt allereerst de briljante aanschouwelijkheid en de visuele intensiteit van de reisreportage in *De kus*, en voorts de rake schetsen van de deelnemers aan de groepsreis naar Indonesië. Hij gaat nader in op de autobiografische elementen in de roman en in het bijzonder op de figuur van Bob. Wolkers heeft, volgens Holmquist, dikwijls een hallucinatorische wijze van vertellen met plotselinge overgangen van realisme naar fantasieën, dromen of zich onverwachts opdringende herinneringsbeelden, een techniek die al volledig ontwikkeld is in *Een roos van vlees* en *Turks fruit* en die hij ook toepast in *De walgvogel*. Er is een fel contrast tussen de beschrijving van de reis en het terugblikken naar het verleden, de overgangen tussen de oerwoudinterieuren van de reis en de herinnering zijn 'verraderlijk slangachtig glijdend.' Niet minder oververhit en vulkanisch dan de toeristenreis is het innerlijke landschap dat langzaam maar zeker gestalte krijgt in het boek. Holmquist ziet in *De kus* geen ontwikkeling van Wolkers' afrekening met het huichelachtige en levensvijandige milieu van zijn jeugd. De beide vrienden uit de roman zijn niet gerijpt tot een zakelijk cynisme in hun seksuele attitude. Hun ongebondenheid is net zo ritueel gefixeerd als bij de obsceen doordravende verteller in *Turks fruit*, en even sterk gebonden aan complementaire voorstellingen van verval, ontbinding en dood. Wat het thema in *De kus* verdiept, is de nauwkeurig bestudeerde individuele relatie tussen de held Bob en de ik-figuur. Holmquist ziet de vernederingen van Bob niet zo definitief als men zou verwachten. Als beheerser van de schone schijn blijkt hij in deze wereld ook de situatie te beheersen. Maar, besluit Holmquist, 'de verteller heeft heel wat geleerd tijdens de reis, en dat hebben wij als zijn publiek ook. Niet dank zij scherpzinnige intellectuele analyses, maar dank zij de ontmoeting meteen intuïtieve kennis die langzaam, maar sterk tevoorschijn komt in de flitsende beelden van deze uiterlijke en innerlijke jungletocht.'

Ook *De perzik van onsterfelijkheid* blijkt zeer goed ontvangen te zijn. Alleen Sven Christer Swahn voelt zich na de volgens hem beste boeken *Terug naar Oegstgeest* en *De walgvogel*, teleurgesteld. Hij ziet alleen de groteske grimassen, de heftige en overdreven reacties met betrekking tot het oud worden, alsof dit louter en alleen bestaat uit het verliezen van elke vorm van waardigheid. Volgens Swahn is het een goed geschreven 'smart' boek, maar als romanconstructie biedt Wolkers ons alleen maar een patentoplossing aan van de geschetste situatie. Andere critici spreken van een meesterproef in de psychologie van het oud worden, een hoogtepunt in Wolkers' oeuvre. Men noemt het een van zijn somberste verhalen, maar tegelijkertijd vol liefde geschreven. Een ander vindt dat de roman getuigt van een afgrijselijk inzicht en een sterk humaan gevoel. Het is kortom een meesterlijke beschrijving van een leven in de nabijheid van de dood. Er spreekt een grote tederheid uit die niet terugschrikt voor crue momenten. Ziedaar een kleine bloemlezing van uitspraken.

Na het bovenstaande te hebben gelezen kan men zich afvragen, waarom Wolkers het zo goed doet, juist in Zweden. Niet alleen bij het publiek, maar ook bij een grosso modo eenstemmige kritiek. Ik moet hier op mijn intuïtie afgaan en kan mijn stelling niet bewijzen.

De huidige Zweedse samenleving is sterk technocratisch en bureaucratisch. De letterkunde heeft lange tijd uitgesproken abstract intellectualistische, politiserende, debatterende en moraliserende trekken vertoond - ook al waren en zijn er andere geluiden te horen. De concrete directheid van Wolkers werk, de rauwe én tedere

confrontatie met gevoelens die men liefst op een afstand houdt, moet sterk inwerken op Zweden die zich in het algemeen niet gemakkelijk bloot geven en die zich hun contactarmoede en frustraties wel bewustzijn. Ik zou me kunnen voorstellen, dat Wolkers' romans, ondanks de afweermechanismen, die in het geweer worden gebracht, daarom zo aanspreken, zo bevrijdend en katalyserend werken.

Eindnoten:

1. Een voorbeeld van dit experiment zijn de door Bernlef vertaalde bundels *Het land Coïta* I-III.

Siegfried Mrotzek
Wolkers vertalen

Geen betweterige verhandeling over zijn letterkundig werk. Geen resultaten van afstandelijke waarneming van de schrijver/schilder/beeldhouwer, van de mens Jan Wolkers. Geen theoretisch gezeur over de methodiek bij het vertalen van zijn literaire werken. Als vertaler van Jan Wolkers schrijf ik als vertaler van Jan Wolkers. Hoe, wanneer, waar en waarom ik zijn Duitse vertaler ben geworden. Altijd vanuit mijn standpunt bekeken - want van daaruit, alleen van daaruit kan ik de persoon en het werk van Jan Wolkers bezien; vanuit mezelf houd ik me met hem bezig, met hem en zijn werk. Dat hoort bij mijn beroep, dat kan Jan Wolkers van mij verlangen.

Mijn bijdrage zal zo subjectief zijn, zoals dat alleen bij de weergave van persoonlijke ervaringen mogelijk is. En binnen deze subjectiviteit wil ik tegenover mijzelf - en alleen tegenover mijzelf - zo objectief mogelijk blijven.

Stichting ter bevordering van de vertaling van Nederlands letterkundig werk... ergens in het begin van 1970 bij de prachtige Stichting met deze afschuwelijke naam... Ik ben er weer eens, klaag bij de goede, goedhartige Joost de Wit in alle tonen mijn nood, geen werk, opdrachten, alsjeblieft, iets omvangrijks, als dat mogelijk is. Tamelijk opschepperig van mij, klein schepsel, ik weet het, maar bescheidenheid heeft tot nog toe niets opgeleverd, dus, denk ik, moet je het, in alle bescheidenheid, eens groter aanpakken.

Daar staat iemand bij de boekenkast, bekijkt mij taxerend door een bril zonder rand. Joost stelt ons aan elkaar voor. Ik ken de naam. Gerenommeerde Duitse vertaler. Die heeft, ook dat weet ik, een roman van jan Wolkers vertaald. Goed vertaald. Zo ver zou ik ook willen zijn, denk ik. Nog altijd de onderzoekende en geïrriteerde oogopslag. ‘Jan Wolkers’, hoor ik mezelf zeggen - en ik weet bij god niet wat mij bezielt om in alle bescheidenheid mijn hoofd in de open bek van de niet gedresseerde leeuw te steken - ‘daar is toch pas een nieuw boek van verschenen. Vind ik geweldig. Wordt het al door iemand vertaald?’ Joost de Wit grinnikt en de persoon met de monsterende blik door de randloze bril slikt even, trekt zijn mondhoeken omhoog tot dicht bij zijn oren. Misschien is dat als grijns bedoeld. ‘Die roman is helemaal niet zo geweldig’, zegt hij koel en bijna docerend.

Joost de Wit, rug tegen de deurkozijn, zichtbaar geamuseerd, doet een voorstel. Kort en bondig. Maar niets groots. Maar in ieder geval Wolkers. De eerste drie hoofdstukken mag ik vertalen. Dan zullen wij wel zien. Hapt een Duitse uitgeverij toe, dan is dat uitstekend, mag ik de hele roman vertalen. En de persoon met zijn irriterende, verglaasde ogen geeft zijn gereserveerdheid op. Heeft er niets op tegen. Belooft me een literairkritische discussie over de roman. Om hemels wil! Mij als onbeladene, in Duitsland nauwelijks op school geweest (ten slotte was het oorlog in die tijd), Nederlands alleen in de fabriek, in de kroegen rondom het Leidseplein en in de Jordaan geleerd... te grazen zal hij mij willen nemen, mij met uitdrukkingen om de oren slaan die ik misschien als het optellen van zijn lichamelijke gebreken interpreteer (als hij daarmee is behept) en hem mijn medelijden uitspreek... en dan zal wel blijken dat het uitdrukkingen en begrippen uit de grammatica en de semantiek zijn, of hoe deze geheime wetenschappen ook mogen heten, waarvan ik net zoveel verstand heb als de beste zwarte jazzmusici van muziekwetenschap en van noten lezen. (En wat voor indrukwekkende muziek hebben zij gemaakt!) In ieder geval - god zij gedankt! - heb ik een opdracht - en een voorschot-en geen tijd. Misschien later. Tot ziens.

Het eenvoudige dat zo ingewikkeld is. Het gemakkelijke dat zo moeilijk kan zijn. Tijdens het lezen was ik op geen moeilijkheden gestuit. Maar vertalen... Het taalgebruik... zo eenvoudig, dat iedereen het boek lezen kan. En juist daar ligt de moeilijkheid. Daadwerkelijke beperking tot datgene wat 'Jan met de pet' begrijpt, maar desondanks niet eentonig, houterig of - nog erger - taalkundig bescheiden. Dat is de kunst. Geen zwerftochten door 'taalkundig hogere regionen'. Op het tapijt blijven, dat je aan het knopen bent. En wat is dat tapijt verdraaid goed geknoopt! Om je de haren uit het hoofd te trekken. Maar er is geen haar in de soep, alleen wat er in hoort, natuurlijke ingrediënten, geen conserven, geen diepvriesspul. Ontdooi, Mrotzek, dit karwei roept om een mof die kan denken en (her)schrijven als Jan Wolkers. Wilde je niet iets groots hebben? Kleinmoedig zal je het niet kunnen klaren.

De volgende avond, in Café De Prins, heeft Herman IJzebaert een paar kruimels 'moed' in zijn zak. Moed voor alles: revolutie, kunst, cultuur, culturele revolutie, kater, revolutiekater, kunstkater, culturele revolutiekater Hasj. Dank u, niet voor mij. Zware shag en pils: To be or not to be Jan Wolkers' ghostwriter in het Duits, that is the question. En wat de Beatles betreft... vriend, ik ben niet van plan met de yellow submarine te duiken, ik heb het druk met het vertalen van *Turks Fruit.* 'Overigens, Turkse papaver...' zegt Herman. Ik laat Herman en de Turkse papaver staan, ga naar het Oxhoofd en probeer me te gedragen zoals Jan Wolkers zich zou gedragen - verbeeld ik me - wanneer hij ooit in deze gelegenheid zou opduiken. Het succes is kolossaal. Joke heeft het figuur van Charles Laughton, het gezicht van Alfred Hitchcock en de hardnekkigheid van Maigret. Wat kan ik er aan doen, dat haar man chauffeur is bij een internationaal transportbedrijf en twee weken wegblijft. Ik ben geen zwaargewicht-transporteur. Op mij wacht *Turks Fruit*, snoepje.

En dan lukt het. In het begin moeizaam. Zin na zin wordt in elkaar gezet, beklopt en vastgehaakt aan de vorige, terwijl een haakje aan het eind wordt getakeld voor de volgende zin. Het lukt, het loopt, ik ben - verbeeld ik me - in het hoofd van Jan Wolkers binnengedrongen, heb me daar genesteld. En dan wil geen enkele uitgeverij in de Bondsrepubliek het boek uitgeven. Tot onverwachts een grote uitgeverij - met vooraanstaande schrijvers uit de hele wereld in haar fonds - het toch wil uitgeven. Maar dan niet door Mrotzek vertaald! Uitermate onfatsoenlijk! De uitgever beschikt al over een andere vertaling. Van een Nederlandse journalist die in Duitsland werkt. Bibliofiel, in een oplage van 200 krankzinnig dure exemplaren wil de uitgeverij deze roman in West-Duitsland aanbieden. Hij is bang, bang voor de officier van jusitie. Pornografie. Met een kleine, dure oplage zal niemand zich bemoeien. Na een jaar kan het boek dan tegen een normale prijs in een normale oplage worden uitgegeven. Omdat... is de justitie met haar vingers van de eerste oplage afgebleven, kan ook de tweede druk niet in beslag genomen worden.

Joost de Wit vertelt me, dat Jan Wolkers woedend is. Het leeghoofd - waarmee de journalist bedoeld wordt - moet met zijn onbekwame vingers van zijn meesterwerk afblijven.

Dat wordt dus niets.

In 1972 vraagt Dieter Wellershoff me - hij is schrijver en lector bij de Keulse uitgeverij Kiepenheuer & Witsch - of ik Jan Wolkers ken. Hun produktieman, een Nederlander, heeft hen op *Turks Fruit* attent gemaakt. Natuurlijk kan ik hem helpen Wolkers bij K&W, daar is hij in goed gezelschap: Böll, Wallraff e.a. Niet slecht. En dan - of de duivel er mee speelt - rollen er bij K&W twee vertalingen van de eerste drie hoofdstukken in de bus. De andere vertaling is van een reeds gerenommeerde vertaler. Geen kans, Mrotzek, laat alle hoop maar varen. Het had zo mooi kunnen zijn. En dat wordt het ook. Neven DuMont, eigenaar van de uitgeverij, wil het boek uitgeven. In mijn vertaling. Maar zo ver is het nog niet. Wolkers wil me namelijk niet als zijn vertaler. Mrotzek? Wie is dat? Nooit van gehoord! Neven DuMont reageert bewonderenswaardig, rijdt naar Amsterdam en overtuigt Wolkers ervan, dat ik de meest geschikte vertaler voor zijn boek ben. Verbaast me niets, heb

niet voor niets in het hoofd van Jan Wolkers ingebroken.

Dus aan het werk. Problemen, problemen, problemen.

Ondertussen woon ik weer in de Bondsrepubliek, in Dortmund. Vergeleken met Amsterdam... nee, liever met blote billen in het koude water springen. In het begin wordt het vuur me na aan de schenen gelegd. Een afgrijselijk noodlot. Overdag tekstdichter van odes over dakgoten, raamkozijnen en afwateringspompen, 's avonds en 's nachts aan het bureau Jan Wolkers imiteren. Er bestaat een opmerkelijk verschil tussen het taalgebruik in een reclamefolder voor pompen en hoe Jan Wolkers opschept over zijn Olga. Niets mag door elkaar worden gegooid. Dat zou een ramp zijn. Niet voor te stellen, staat er in *Turks Fruit*: ‘Het rustige monotone ruisen, het ritmische stampen, het constante op- en neergaan van de zuiger bij het wegzuigen van het slib zal ook uw geestdrift wekken en u tot onze klant maken.’ En in de folder over afwateringspompen zou men het volgende kunnen lezen: ‘... naar beneden ritmisch te bewegen op het geile steunen dat door dikke lippen zucht, of een larf probeert je reet binnen te kruipen of je meisje springt ineens op net voor de laatste stoot. Hoe de ballen tegen haar billen veren bij iedere stoot.’

Dat is het verschil tussen literatuur en reclametekst.

Als de vertaling dan eindelijk klaar is - ik ben pas tevreden met de vierde versie - rijd ik naar Amsterdam. Ik heb een afspraak met Jan Wolkers gemaakt om enkele onduidelijkheden recht te zetten en om passages die op verschillende manieren vertaald kunnen worden met hem door te nemen.

Joost de Wit waarschuwt me. Als Wolkers ervan overtuigd is, dat je eerlijk en goed werk hebt geleverd, dan kun je alles van hem krijgen, een goede ziel... maar wee je gebeente, als je er met de pet naar hebt gegooid, dan lijkt het of hij gek wordt; dan...’

Gek? Ik was gek, Joost. Ik heb mijn eigen IK opzij moeten zetten, buiten mijn hoofd moeten denken. Ik heb het verhaal niet geschreven op de manier zoals ik het verteld zou hebben, maar op de manier van Jan Wolkers, alsof hij toevallig zelf een Duitser zou zijn geweest. Je eigen IK opzij schuiven, meer of minder schizofreen werken, dat is het vertalen altijd. Alleen wij, de vertalers, weten onze ziekte achter de schrijfmachine te celebreren en krijgen er zelfs een honorarium voor; andere mensen met een soortgelijk syndroom worden in gesloten afdelingen van inrichtingen opgenomen en moeten het voor niets doen. Oogsten hooguit spot en medelijden. Dus... van alle vormen van schizofrenie wordt het vertalen - maatschappelijk gesproken - het minste gediscrimineerd.

De werkelijkheid is altijd anders dan men zich heeft voorgesteld. De bestseller-schrijver, de succesvolle schilder en beeldhouwer woont in een rijtjeshuis uit de jaren dertig. Hij zou zich een prachtige villa kunnen veroorloven met allerlei tierelantijnen.

Onvriendelijk is hij niet. Hij bewaart de nodige afstand, echter niet teveel. Hij doet ook niet uit de hoogte. Of hij achter een glazen wand staat. Je kunt hem zien, hij verbergt zich niet. Karina komt erbij. Koffie, gebak, en uitstekende cigarillos. De wand bestaat niet uit glas. Meer uit heel dun, helder ijs. Het smelt al. Hoe doet Karina dat? Ze beweegt en gedraagt zich parallel aan Jan, maar toch op haar geheel eigen wijze. Het is niet het waggelen van een dom gansje dat gelovig naar haar gent opkijkt. Maar toch, zij zorgt ervoor dat het ijs smelt. Verstandig. Zeer rustig. Zelfverzekerd. Toont humor. En Jan ook. Dat had ik kunnen weten. Zo'n boek... zonder - wat mij betreft grimmige - humor en zelfspot kan men een dergelijk boek niet schrijven. Jan vertelt. Vind ik prima, ik wilde immers meer over hem aan de weet komen. Hij vertelt over zijn kunst. Wat hij maakt, valt bij me in de smaak, En alletwee zijn we jazzfans. Hij vertelt over Voske, zijn poes, die bij hem op de schoot

is gesprongen. Hij vertelt over zijn verzameling kunst uit Oceanië. Hij bezit fantastische exemplaren. Deze verzameling is geen luxe of franje, ze hoort bij zijn leven. Ongelofelijk hoe geloofwaardig hij een brug weet te slaan tussen deze 'primitieve' kunst van de natuurvolken en zijn eigen symmetrische, beeldende werk. Fascinerend. Ik raak er steeds meer van overtuigd, dat ik in mijn vertaling de juiste en originele Wolkerstoon heb weten te treffen.

Dat is - later - ook de mening van de kritiek. En Jan Wolkers belt op. Vrienden, die Duits kennen, hebben hem verteld dat de vertaling goed was. Hij heeft plezier beleefd aan sommige Duitse termen. Het woord 'reet' heb ik een of twee keer vertaald door 'Kackspalte'. Dat vindt hij prachtig. Mooi vies. En hij vindt het ook uitstekend dat er in de Duitse taal zoveel verschillende woorden voor 'pik' en 'lul' zijn en dat ik er een groot aantal van heb gebruikt.

Jaja, zo'n kleinigheid kan (in de literatuur) een groot schrijver groot genoegen doen.

Op een uitzondering in een boulevardblad na zijn alle kritieken lovend. De nadruk wordt gelegd op het 'oorspronkelijke' taalgebruik en de dynamische stijl van vertellen. 'Maar deze seksueel-protserige toon is slechts een masker. Wolkers' held zwetst en schept op om niet te hoeven huilen. Achter de vele Leporello-verhaaltjes en het opscheppen over de duizendenvier borsten verbergt zich een diepe, eerlijke droefheid.' (Jochen Schmidt in de *Frankfurter Allgemeine Zeitung*)

En toen ik in een andere krant las dat de vertaling'een taalkundig kunstwerk van persoonlijke aard' was, had ik twee weken de meest vooruitgestoken borst in de Bondsrepubliek. Prompt daarna werd de lucht eruit gehaald, want K&W wilde voorlopig geen nieuwe roman van Wolkers meer uitgeven. En zeer zeker *Terug naar Oegstgeest* niet, die ik hen in de Engelse vertaling ter goedkeuring had voorgelegd. Het boek was volgens de schrandere deskundigen van de Bondsrepublikeinse lezersbehoeften te verstild. De eerste druk van *Turks Fruit*, 5000 exemplaren, is snel uitverkocht en een tweede wordt niet opgelegd. In de plaats daarvan komt er een licentie-uitgave bij een boekenclub, die ook helemaal verkocht wordt. Twee jaar na verschijning bij K&W verschijnt in april 1977 bij rororo Taschenbuch Verlag het pocketboek in een oplage van 20.000 exemplaren.

Op een avond, het is al na tienen, word ik door een oudere dame gebeld. Ze woont in Gelsenkirchen en ze renteniert, vertelt ze me, daarom belt ze zo laat op, omdat dat goedkoper is. Of ze me stoort? Van u is het boek *Türkische Früchte*, is het niet? Nou, eh, niet direct, werp ik tegen, ik heb het alleen maar vertaald. Het komt er op neer dat zij als rentenierster van boven de zeventig zich sinds lang geen gebonden boeken meer kan veroorloven. Daarom heeft ze *Turks Fruit* als pocketboek gekocht. Na het lezen van de eerste bladzijden had ze gedacht dat het pornografie was. En zij, als oude dame, wat moest ze ermee...? Ze had toch maar verder gelezen omdat het boek indertijd bij K&W was verschenen die geven toch geen rotzooi uit. En nu wilde ze bedanken. Ze vindt het een heel mooi en teder boek. Nee, helemaal niet ruw. De man moet veel van zijn vrouw gehouden hebben. Hij is heel zeker een goed en vriendelijk mens. Ik bedank haar voor het opbellen, leg de hoorn gevleid op de haak. Wolkers vertalen is moeilijk, maar nog moeilijker is het om in de Bondsrepubliek een geschikte uitgeverij voor hem te vinden. Dat gaat ongeveer zo...:

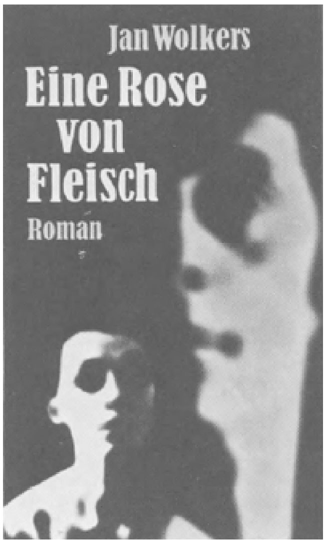
In de ogen van de uitgever lees je: Uit Nederland? Kaas, jazeker, kent iedereen, ook tulpen en molens, ook Heintje, waar mijn vrouw zo gek op is, Lou van Burg ook, maar die is oud en dik geworden en daarvoor hebben we nu Rudi Carrell, die man heeft een humor, maar... dat die Nederlanders nu ook al kunnen lezen en schrijven... en dat die mensen met hun strottehoofdziekte - eh pardon, taal - nu ook al literatuur willen schrijven... hebben ze er wel kaas van gegeten?

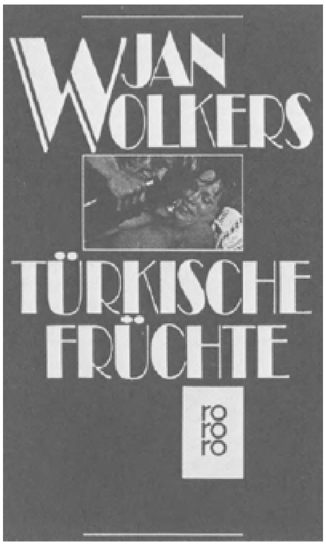
Neven DuMont ziet alle kleuren van de regenboog en verslikt zich bijna, als ik hem vertel dat de roman *De Kus* van Jan Wolkers is uitgekomen in een eerste druk

van 90.000 exemplaren en dat al na twee weken een tweede druk werd uitgebracht. Ik zie dat hij in gedachten rekent: 90.000 exemplaren in Nederland... in verhouding tot het aantal inwoners is dat bij ons - kuchen, slikken, narekenen, dat kan toch niet kloppen - dat zou dus bij ons een aantal van 400.000 exemplaren zijn! En onlangs pas hebben ze het sensationele succes van Günter Grass gevierd. Binnen enkele maanden waren er van *De Bot* 150.000 exemplaren verkocht. U hoort van me, zegt hij bij het afscheid. Ik hoor van hem: NIETS. En ik zit thuis en vertaal *Terug naar Oegstgeest* dat Gerhard Zwerenz - succesvol Duits schrijver van o.a. *Die Ehe der Maria Braun*, verfilmd door R.W. Fassbinder - later een ‘verbazend goede roman’ zal noemen.

Je went aan alles. Dwangmatig ook daaraan dat je tijdens het vertalen de schrijver vervloekt, die zo nauwkeurig en gedetailleerd schrijft. Dat ik me nu juist op deze Wolkers, deze detailfetisjist, moest storten, deze onbarmhartige vervaardiger van

mozaïekvloeren, deze wreedaardige ciseleerder. Dat kan alleen maar een aanval van grootheidswaanzin geweest zijn. Wat haat ik dit boek! Geniepigheid! Geschreven geniepigheid is het. Je leest het zo gemakkelijk, maar tijdens het vertalen kom je telkens vast te zitten. Bij bijna iedere zin, bij bijna iedere alinea ben je er vast van overtuigd, dat je dit niet in het Duits kunt vertalen. Of het is te stijf, of het is te vlot en dus te ver van het origineel verwijderd. Zinsconstructies... 's Nachts droom je over zinsconstructies, als bruggen over snelstromende stortbeken. Iedereen bereikt de overkant. Dan ben je zelf aan de beurt. Je weet dat de brug het niet zal houden. Toch volg je de lokroep van de man die je is voorgegaan. In volle omvang staat hij daar, met zijn krullenkop en honende blik. Dat is toch... ja, dat is hij, de constructeur, de vleesgeworden boosaardigheid; toch de stap wagen en erover... En dan stort de brug in, hangt de grootheidswaanzinnige avonturier aan de balklaag, een daverende spotlach in de oren. Hij spartelt en spartelt en... spartelt zich vrij. Steekt dan solide stenen bruggen - waaronder vrolijk kabbelende beekjes - over en wandelt door een vredig landschap. Tot hij - dromerig - met het in gedachten verzonken hoofd tegen een steile bergmuur knalt. Met het hoofd door de muur. Onmogelijk. Natuursteen, weliswaar verweerd, maar zonder Scheurtje. Daar kom je niet doorheen. Dus erover.





Badend in het zweet wakker worden. En dan de eerste aanwijzingen, dat het vervloekte boek zich een beetje toegankelijker wil gedragen. Het koketteert al een beetje. Doorzetten. Volhouden. Strelen. Naar binnen dringen, zoals in een geliefde. De liefde wordt beantwoord. Wat houd ik van je, jij goed boek, mijn boek. Maar nee, mijn nieuwe geliefde is niet slaafs. Ze doet opschepperig over haar persoonlijkheid en is dikwijls nukkig. Doet er niet toe, plagerige buien worden haar vergeven.

Zoals de namen van kleine, plagerige visjes. Nou, die ga ik dan maar even voor haar uitzoeken. *Abodefdufvisje.* Nog eens: Abodefdufvisje. Bestaat niet! Maar het staat er. Staat in geen woordenboek. In de Engelse vertaling staat ‘chiclets’. Ook dat woord is in geen Engels-Duits woordenboek te vinden. Ik bel naar vijf vrienden in Amsterdam. Abodefdufvisje? Nooit van gehoord, zeggen ze allemaal. Maar gelezen hebben ze het boek wel. In de Bondsrepubliek bestaat er voor vertalers een register, dat *Collega in het nauw* heet. Dat ben ik nu, in het nauw gedreven. In het register vind ik er een, Nederlandse taal, gespecialiseerd in plant- en dierenkunde. Abodefdufvisje, zeg ik tegen hem, ik heb hier een tekst, waarin staat dat een jongen een aquarium heeft met abodefdufvisjes erin. Dat heb ik niet kunnen verstaan zegt mijn - zoals ik hoop - redder in de nood. Abo... wat? Ik herhaal het. Hij verstaat het weer niet, klaagt mompelend over zijn afgelegen dorp, het bouwterrein naast zijn huis, een storing in de verbinding. Nee collega, zeg ik, het is geen storing in de verbinding, ik heb wel degelijk abodefdufvisje gezegd. Het lijkt net of ik hem hoor knarsetanden. Dus toch maar Jan Wolkers opbellen. Tja, een andere naam voor dit visje kent hij ook niet. Hij heeft zelf zo'n visje gehad. Het is een klein bont gekleurd ding, zegt hij. Kleine, bont gekleurde dingen zijn er veel, antwoord ik. Hoe kom je aan die naam? In de jaren dertig zaten er plaatjes van vissen bij de chocoladerepen van Verkade. Onder de afbeelding van mijn vis stond: abodefdufvisje. Ik kan het woord niet meer horen. Er blijven nog twee mogelijkheden over: naar Verkade schrijven en vragen of zij dit plaatje in hun archief hebben. Als dat zo is aan hen vragen om er een op te sturen en het dan aan een Duitse specialist laten zien. Misschien weet hij dan hoe dat beest in het Duits heet. Of, en dat doe ik, de vertaalster van ‘chiclets’, Greet Kilburn, opbellen, die nu toch van haar vakantie terug moet zijn. Zij vertelt me, dat het een Amerikaans woord is. Hoe deze diertjes in het Duits heten weet ze niet. Dan naar de bibliotheek. Amerikaanse diernamen, Latijnse diernamen. Vervolgens een Latijns-Duits woordenboek. ‘Buntbarsche’, heel eenvoudige kleine Buntbarsche zijn het! Ik had nooit kunnen denken dat deze onschuldige, aardige visjes onder zo'n gemeen pseudoniem een chocoladefabriek waren binnengeslopen. En in de literatuur. Buntbarsche dus. En Jan is van mening dat het een mooi woord is. Maar ook voor dit mooie woord krijg ik slechts een honorarium van 11 cent.

Dat Jan Wolkers met bijbelcitaten om zich heen gooit is bekend. Wat de calvinisten de Nederlanders hebben aangedaan is ook bekend. Maar heeft iemand zich ooit zorgen gemaakt, wat ze een arme vertaler kunnen aandoen, die een boek moet vertalen van een schrijver die als jongen hun tucht en discipline aan den lijve ondervonden heeft? Meestal weet ik me wel te redden, ik heb twee bijbels, een oudere en een nieuwe uitgave, en drie gezangboeken die ik goed kan hanteren. Een liedtekst kan ik echter niet vinden:

In 't stille graf zingt niemand 's Heren lof.
Het zielloos lijf, gedompeld in het stof,
kan hem geen glorie geven,
maar onze tong zingt tot in eeuwigheid
des Heren lof, zijn roem en majesteit.
Looft God, de bron van 't leven!

Dat lied is nergens te vinden. Het telefoonboek. Ik bel een protestantse geestelijke op, klaag mijn nood en leg hem de inhoud van het lied uit. Hij kent het niet. Maar hij is heel tegemoetkomend. Hij zal het eens nakijken. Morgen moet ik hem

nog eens bellen. Niets, niets heeft hij kunnen vinden. Wilfried wacht al lang op een telefoontje van me. Wilfried is predikant in Hessen. Ik bel hem na 22.00 uur. Dat is goedkoper en zo vroeg gaan jonge geestelijken tegenwoordig niet meer naar bed. Hoogstens naar de discotheek. Nee, dit lied kent hij niet. Ook hij zal het grondig voor mij uitzoeken. Na drie dagen heeft hij niets gevonden. Een laatste mogelijkheid: het telefoonnummer draaien van ISOS-telefonische hulpdienst. Zij verbinden me door met een dame, een deskundige inzake het geestelijke lied. Misschien druk ik me onduidelijk uit, wanneer ik haar de inhoud van het lied probeer uit te leggen. Nee, dit lied komt in geen enkele gezangboek van haar voor en voor de aankoop van nieuwe gezangboeken is zij niet bevoegd, maar... Ik leg haar dus uit: Ik ben geen vertegenwoordiger van gezangboeken, maar een vertaler die bezig is met een vertaling uit het Nederlands en omdat... Enfin, ik vertel nog een keer het hele verhaal. De vrouw doet aandoenlijk haar best, maar kan me niet helpen. Er blijft niets anders over, dan het lied zo goed mogelijk te vertalen, als het ware te herschrijven. Als niemand van al die geestelijk geschoolde mensen het lied kent zal er ook geen lezer achterkomen dat dit liedje in het Duits helemaal niet bestaat. En bovendien: niet voor niets ben ik ooit eens - zij het met korte artikelen - begonnen met vertalingen voor de christenheid. Er staat dus nu:

Im stillen Grab singt niemand des Herren Lob.
Der seelenlose Leib, zerfallen schon zu Staub,
Kann ihn nicht mehr lobpreisen.
Doch unsere Zunge singt bis in die Ewigkeit
des Herren Lob, Allmacht und Majestat.
Lobet Gott, den Quell des Lebens.

Eindelijk is de vertaling klaar. Op een middag heb ik met Jan alle onduidelijkheden opgelost. Er is slechts een onduidelijkheid gebleven: Welke uitgeverij in de Bondsrepubliek zal het boek uitgeven? Zoals de ijscoman Blanchard bij de ingang van de Leidse Hout zijn ijsjes aanbiedt, zoals Mr. Reagan tientallen jaren later de Europeanen zijn raketten aanbiedt, zo bied ik de Duitse uitgevers *Zurück nach Oegstgeest* aan. Wervend. Opdringerig. Brutaal: Groot episch werk. U slaat een figuur, wanneer u dit boek niet uitgeeft. Ze slaan allemaal een figuur, onze heren bestsellerfabrikanten.

Ik kom bij de literaire uitgeverij Braun terecht; de grootste onder de kleinen, zoals *Die Zeit* eens schreef. Die wil het boek uitgeven. Jan is sceptisch. Hij kent de uitgeverij niet en wil de mensen ontmoeten om zich een beeld te vormen. Met de lector en de directeur van de uitgeverij rijd ik naar Amsterdam. Het contract dat ze Jan aanbieden is goed. Met alle auteursrechten wordt voldoende rekening gehouden. Jan is vriendelijk voor zijn gasten. Net zo vriendelijk als mijn moeder vroeger voor mij was, wanneer ik weer gespijbeld had of na een zwerftocht met vuile schoenen de huiskamer binnenliep. Maar hij zet zijn handtekening onder het contract. Hij weet wat voor moeite het me heeft gekost. Vergeefse moeite.

Een paar weken na de publikatie van het boek wordt duidelijk dat de uitgeverij niet op drijfzand was gebouwd. Dat was voor hen waarschijnlijk nog te duur geweest. Lucht, een luchtkasteel... een erbarmelijke, zij het fraai beschilderde, luchthut hebben ze ons voorgespiegeld. Ze hebben hun zaken zo fraai verpakt, dat diverse auteurs er zijn ingetrapt. En deze idioot, Mrotzek, heeft Jan Wolkers erin laten trappen!

Joost de Wit schudt zorgelijk het hoofd. Jan heeft een rothumeur en voelt zich belazerd... Ongeveer zo: In de woestijn wordt iemand overgehaald om een blikje cola voor twee cent te kopen. vervolgens constateert hij, dat het blikje dichtgelast is en dat een collega van de verkoper voor een tientje het blikje wil openen. Begrijp

je? Koop maar een helm met nekbescherming, raad Joost me aan. Jan slaatje met een knuppel de schedel in en draait je de nek om. Dat doet Jan niet. Het bier en de hapjes zijn ook niet vergiftigd. Zijn kwaadheid stort hij over de uitgeverij uit. Hij laat mij er buiten. Ten slotte heb ik hem niet in de luren gelegd om er zelf rijker van te worden, en uiteindelijk heeft hij zelf ook niet naar de soliditeit van de uitgeverij geïnformeerd.

Het boek wordt een flop. Er worden slechts een paar honderd exemplaren van verkocht. (Terloops merk ik op, dat dit in Duitsland voor bekende Nederlandse auteurs heel gewoon is!) Er komen geen reacties op het boek, het verdwijnt, zoals ook de uitgeverij die spoedig daarna over de kop gaat.

Zoals het in de Bondsrepubliek met goede boeken de gewoonte is, verschijnt twee jaar na de gebonden uitgave een pocketeditie. Weer bij rororo. En nu gebeurt er iets volstrekt ongewoons. Er wordt aandacht aan het boek besteed en er verschijnen recensies. Zeer lyrisch schrijft Friedhelm Kröll in de *Deutsche Volkszeitung*: ‘Door middel van het fantaserend ordenen der herinnering ontwikkelt deze autobiografie zich tot een roman, tot het verhaal van een zeer individuele ontwikkelingsgang, waarin hedendaagse invloeden altijd weer helder uitgewerkt worden. In zoverre gaat het om meer dan een autobiografisch portret of een kokette, literaire zelfonthulling... Indringend worden opzienbarende gebeurtenissen geschilderd als de crisis van de wereldeconomie en later de bezetting van Nederland door Duitse troepen, die tot diep in de vezels van het dagelijkse bestaan naar binnen dringen. Kenmerkend is de humor die Wolkers in zijn beschrijvingen legt, waardoor meer inzicht ontstaat... Hij schuwt de kracht van zijn fantasie niet; en juist hierdoor wordt de oorspronkelijkheid van het verleden dat hij beschrijft sterker... Bijna ingehouden wordt het schaduwbeeldachtig profiel van de oudere broer geschetst. Eerder heeft de lezer terloops vernomen, dat Jan alle foto's waarop zijn broer staat afgebeeld, bij wijze van revanche in een kinderlijke reflex-handeling heeft verbrand, omdat zijn broer zijn ontluikende artistieke talent heeft gekwetst... In een bijna sprookjesachtig, teder fragment aan het slot van het boek wordt merkbaar, dat deze kinderlijke verbranding van de foto's van zijn broer als het ware vertellend weer wordt goedgemaakt. *Terug naar Oegstgeest* is niet alleen de lezenswaardige autobiografie van Jan Wolkers, maar ook de restauratie van een literair-beeldende herinnering aanzijn broer; het ingehouden portret van een mens, waarvoor geldt, wat Brecht schreef in *Lob der illegalen Arbeit*: ‘Tretet vor/Für einen Augenblick/Unbekannte, verdeckten Gesichts, undempfangt/Unsern Dank!’ Deze dank heeft Jan Wolkers met *Terug naar Oegstgeest* geschreven.’

Tja, het is in dit land zeldzaam, dat de lezers van zijn boeken een loflied voor hem zingen, terwijl in de uitgeverijen, waar goede oren te luisteren zouden moeten liggen, iedereen doof blijkt te zijn. Hoe kan het anders verklaard worden, dat het opnieuw niet gemakkelijk was een uitgever voor hem te vinden? (Terloops merk ik op, dat dit voor alle Nederlandse auteurs in de Bondsrepubliek geldt.)

Nadat Lamuv Verlag uit Bornheim bij Keulen haar fonds verbreed heeft en nu ook belletrie gaat uitgeven, heeft Wolkers hier eindelijk een uitgever - René Böll, zoon van de Nobelprijswinnaar Heinrich Böll - gevonden, die in zijn gehele oeuvre geïnteresseerd is. Voorjaar 1985 verschijnt bij Lamuv Verlag de roman *De perzik van onsterfelijkheid*, waarover Heinrich Böll me vertelde, dat hij enthousiast was geworden door het ongewoon krachtige taalgebruik en de compositorische kwaliteit van de auteur.

Zo'n oordeel geeft moed.

Zoals ook de verkoopcijfers van de twee laatste boeken van Jan Wolkers die in de Bondsrepubliek verschenen zijn: Van *Turks Fruit* - daar zal zeker het succes van de film aan hebben bijgedragen - is de oplagen van Kiepenheuer & Witsch en die van een boekenclub geheel uitverkocht. Bij rororo werd het pocketboek enkele malen herdrukt en in totaal werden er 41.000 exemplaren van het boek verkocht.

Turks Fruit heeft in de Bondsrepubliek dus ongeveer 55.000 kopers gevonden! Wanneer een Duitse schrijver een dergelijke oplage zou halen, dan zouden de Duitse uitgevers met elkaar vechten, urenlang met ‘Wein, Weib und Gesang’ in de rij voor zijn huisdeur staan om hem te contracteren. Over *Terug naar Oegstgeest*, dat als gebonden boek - de oorzaken zijn bekend - een flop werd, is men bij rororo ook tevreden. Van het pocketboek werden tot nu toe ongeveer 10.000 exemplaren verkocht.

Gerhard Zwerenz - in zijn programma *Bliek in die Zeit* (SWF), 1.2.1981 - formuleerde het als volgt:

> De Nederlandse literatuur is beter dan haar faam en onze onbekendheid met haar is schandalig. Hoe moe, doods, aanmatigend en dom zijn we eigenlijk om ons te veroorloven van de grote Nederlandse vertelkunst geen nota te nemen. Wij dwergen... Nemen we als voorbeeld een oorspronkelijk genie: Jan Wolkers... Wat verbaasd, nee

> ergert, is onze houding van onschuldige onwetendheid tegenover een literair gigant. De man schrijft als god, zou ik willen uitroepen en inderdaad getuigt zijn werk van een poëtisch realisme, dat hooguit nog bij enkele Amerikaanse schrijvers aanwezig is. Dit overschuimende mengsel van zinnelijkheid, autobiografie, mensenliefde, teleurstelling, liefdevolle detaillering en plotseling alle conventies opzeggende provocatie. Dit is groots proza, maar wij permitteren het ons om zoiets te negeren... Een ruige, knorrige man als Wolkers echter, deze fijngevoelige onbehouwen kerel, is als modern romancier ronduit een wonderlijke, oude sprookjesfiguur. Men ziet aan zijn barse, afwijzende, prikkelend boosaardige gezicht, hoeveel moeite het hem kost om zijn goedheid en vertelkracht te verstoppen. Verkooptactiek? Iemand als Wolkers heeft dat niet nodig. Als verteller is zijn visie op de wereld, waar hij van houdt, toch zeer scherp.

Bedankt, Gerhard Zwerenz. Je hebt gelijk, Gerhard Zwerenz. Je haalt me de woorden uit de mond. Ik sluit me volledig bij jouw mening aan! Als men mij persoonlijk zou vragen om er iets aan toe te voegen, dan zou ik nog wel iets weten, maar... Waarom niet? vraag ik me af. Ja, waarom stel ik geen vragen aan mezelf en antwoord ik meteen? Waarom geen interviewtje spelen?

Hoe is Jan Wolkers? Is hij niet tamelijk grillig? Wat je zo over hem hoort en leest....

Grillig? Jan Wolkers? Nee, beslist niet. Ik zou eerder zeggen, dat hij zeer direct is. Als je dat grillig wilt noemen. Gewoon is hij niet. Nee, het is geen doorsnee-mens.

Dus moeilijk onder te brengen?

Helemaal niet. Nu ja, misschien toch. Laten we hem bij de categorie mensen onderbrengen, die niet onder te brengen zijn. Maar dat pleit voor hem, vind ik.

Voor hem?

Beslist. Eigenlijk weet je bij hem heel precies waar je aan toe bent. Je moet hem alleen eerst leren kennen. Ik zei al, dat hij zeer direct is. En daarmee stoot hij wel eens mensen voor het hoofd.

Dat is bekend.

Maar dat is toch niet zijn schuld! Hij houdt er nu eenmaal niet van om te denken ‘sodomieter op’ en ondertussen vriendelijk met je te praten. Als hij je niet mag, smijt hij je zonder pardon de deur uit. Daar kun je gerust van uitgaan. Mag hij je echter, dan kun je nauwelijks iemand vinden die zo gastvrij en aangenaam in de omgang is als Jan Wolkers.

Aangenaam in de omgang?

Nou en of!

Hij wekt een hele andere indruk.

Wekt... wekt... wekt. Hij is gevoelig, heel erg gevoelig en kwetsbaar, daar ben ik zeker van. Hij houdt liever afstand tot de mensen, dan dat hij zich laat trappen; dat is hem al te vaak gebeurd. Maar wat hij ook doet, hij doet het zonder valse voorwendselen.

Men zegt van hem dat hij arrogant en eigengereid is.

Dat is een mop, een hele slechte mop! Wat men zijn arrogantie noemt, dat is... Ze hebben hem zo dikwijls gebruikt. Laat ik het zo zeggen: Als hij merkt, dat iemand hem wil belazeren, al is het maar om vijf gulden, dan wordt hij woedend en haalt hij de vijf gulden. En wees niet verrast als hij daarna naar iemand anders toegaat om tien gulden te schenken. Hij wil niet dat men zich aan hem hecht. Eenvoudig daarom, omdat hij zichzelf niet als ‘een man in bonis’ beschouwt. Als hij zou willen, dan zou hij... dan had hij zich al lang in de zogenaamde betere kringen kunnen vestigen.

Dat heeft hij echter niet gedaan. Het interesseert hem namelijk helemaal niet, wat voor een beroep of wat voor een bankrekening iemand heeft. En eigengereid? Hij weet nu eenmaal wat hij waard is. En beneden de toegepaste waarde gaat niets voor hem en niets met hem, liever zou hij iets weggeven. En daarvoor zoekt hij zijn mensen zelf uit. Maar hij speelt niet de rijke, liefdadige oom, die men de voeten moet kussen en hij let er ook niet op of de media daarbij aanwezig zijn.

Dat klinkt allemaal prima, maar behandelt hij de mensen toch niet af en toe uit de hoogte?

Niet uit de hoogte, eerder... Toen we bij hem thuis wilden filmen voor het programma '*Reise in die unbekannte Nähe*' (Literaturszene Niederlande) - door WDR III uitgezonden op 6 oktober 1983, hvdw - belde ik hem op een zondagmiddag op, of we maandag, de volgende dag, konden komen. De datum werd vastgelegd, maar het tijdstip nog niet. Doe een voorstel, zei hij. Om een uur of tien, half elf, opperde ik. Kortaf antwoordde Jan: Onmogelijk, ik heb een tweeling en de ochtenden houd ik voor hen vrij. Twaalf uur, afgesproken?

Onze cameraman dacht ook, dat Jan ons even liet stuiteren. Maar dat klopt niet. Ik ken Jan toch. En hij kent mij, dacht, ik, maar niet de mensen met wie ik samenwerk. Vooral mediamensen hebben hem meer dan een keer te grazen genomen. Misschien houdt hij ons daarom op afstand. Die maandagochtend hingen we wat in ons hotel op Texel rond. Het hotel had hij overigens voor ons gereserveerd. Om klokslag twaalf uur waren we bij hem. Tegen één uur gingen we pas zijn huis binnen. Jan is een gevoelsmens en na enkele minuten had hij al in de gaten, dat we een goed team vormden. Dus gaf hij ons eerst uitleg over zijn collectie zeldzame planten en daarna leidde hij ons rond in zijn grote tuin. Met onze cameraman kon hij het meteen goed vinden. Die twee... Jan spreekt nu eenmaal geen Duits en de cameraman geen Nederlands. Met handen en voeten, brokstukken Duits, Nederlands en Engels spraken ze met elkaar. Echt plezierig om te zien. Vérvolgens liet hij ons het huis zien. Trap op, trap af. Alleen een kamer, die van de tweeling Rob en Ton, heeft hij ons niet laten zien, omdat ze nog sliepen. En zoals altijd was Karina vriendelijk en gastvrij. Er heerste een fantastische sfeer. Het leek wel of we er op bezoek waren, en niet om te werken.

Was dat alleen maar bij Jan Wolkers zo?

Nee! Daar mag geen misverstand over bestaan. Zo was het overal: bij Mensje van Keulen en Harry Mulisch en Hans van de Waarsenburg zijn we buitengewoon gastvrij en vriendelijk ontvangen. Dat moet worden gezegd.

Maar terug naar Jan Wolkers

Ja. We hebben zeer ontspannen met Jan gewerkt. Verschillende keren hebben Jan en Karina tegen me gezegd, dat ik met uitstekende mensen samenwerkte. We hebben veel plezier gehad en gelachen. De meeste onderwerpen waarover we gesproken hebben, hadden niets met de film te maken. Cider, grote hoeveelheden goed gekoelde en droge cider hebben we gedronken. Evenals goede whisky en koffie. Karina was een bijzondere gastvrouw, die voor alles en iedereen zorgde. En toen werden Rob en Ton ons getoond. 'Tonen' is het verkeerde woord. We hebben met ze gespeeld en gestoeid. Die twee jongens zijn de trots van Jan. Waarom ook niet?

Het was dus prettig om met hem samen te werken?

Nou en of! 's Avonds hebben we op het strand gefilmd. Jan en Karina kwamen met vrienden. De vriend, zei Jan, was schilder. Een collega van Jan, dacht ik, een beeldend kunstenaar. Maar dat was niet zo. Hij was huisschilder. Jan had hem leren kennen toen hij hun huis schilderde. Zo waren ze bevriend geraakt. Typisch Jan.

Typisch?

Beslist. Jan bekommert zich niet om rangen of standen. Hoewel er een strandtent was, waar ze drankjes verkochten, had Jan een koeltas meegenomen met 'onze' cider en 'onze' whisky. Ook weer typisch Jan Wolkers. En voor de volgende dag,

het ijs was toen ai lang gebroken, nodigde hij ons om tien uur 's morgens uit, zodat wij buitenshuis konden filmen.

Dus had hij een dag eerder de tweeling in zekere zin toch tactisch gebruikt?

Ik zie dat anders. De tweede dag heeft hij de tweeling even voor ons opzij gezet.

Klinkt dat niet wat overdreven? Het lijkt wel een liefdesverklaring.

Een liefdesverklaring? Onzin. Laat ik het kort zo zeggen: Jan Wolkers veroorlooft zich de vrijheid om Jan Wolkers te zijn. Wie dat accepteert, accepteert hij. Punt! Uit!

Siegfried Mrotzek

(Vertaling: Hans van de Waarsenburg)

Aloys van den Berk
Bibliografisch overzicht

Publikaties in boekvorm:

Serpentina's petticoat. Zaandijk, Heijnis, 1961. 88 blz. (Gard Sivikreeks; 2e serie; dl. 1). (verhalen).
- 2e druk 1963. Amsterdam, Meulenhoff. 128 blz. (Meulenhoff pockets; no. 127).
- 21e druk 1980. (Meulenhoff editie; E51).

Kort Amerikaans. Amsterdam, Meulenhoff, 1962. 192 blz. (Meulenhoff editie; E16). (roman).
- 40e herziene druk 1979. 192 blz.
- verfilming 1979, regie Guido Pieters.

Gesponnen suiker. Amsterdam, Meulenhoff, 1963. 176 blz. (Meulenhoff editie; E25). (verhalen).
- 30e druk 1983.

De Babel; toneelstuk in drie bedrijven. Amsterdam, Toneelgroep Studio, 1963. 84 blz. (Studioreeks; no 1).
- 2e druk 1963. Amsterdam, De Bezige Bij. (Literaire reuzenpocket; no. 65).

Wegens sterfgeval gesloten; commedia della morte. Amsterdam, Meulenhoff, 1963. 48 blz. (toneelstuk).
- 8e druk 1979. (Meulenhoff editie; E94).

Een roos van vlees. Amsterdam, Meulenhoff, 1963. 194 blz. (roman).
- 28e druk 1982. (Meulenhoff editie; E63).
- vertaling: *A rose of flesh*; transl. by John Scott. London, Secker & Warbug, 1967. 157 blz.
  idem, New York, George Braziller, 1967.
  idem, London, Panther editions, 1970. 141 blz.
  Eine Rose von Fleisch; übers. von Jürgen Hillner. München enz., Verlag Kurt Desch, 1969. 204 blz.
  En Ros av Kötl; vert. in het Zweeds B. Dahlman. Stockholm, Forum, 1975. 178 blz.
  - 2e druk 1978. (Forumpockets).
  En Rose av Kjøot; vert. in het Noors A. Krohn. Oslo, Aschehoug, 1977. 124 blz. (Fontanebøkens).

De hond met de blauwe tong. Amsterdam, Meulenhoff, 1964. 192 blz. (Meulenhoff editie; E50). (verhalen).
- 20e druk 1982. 162 blz.

Terug naar Oegstgeest. Amsterdam, Meulenhoff, 1965. 252 blz. (Meulenhoff editie; E65).
- 23e druk 1981.
- vertaling *Tillbaka till Oegstgeest*; vert. in het Zweeds S. Berg Pleijel. Stockholm, Forum, 1977.234 blz.

Zurück nach Oegstgeest; überst. von S. Mrotzek Köln, Literarische Verlag Braun, 1979. 262 blz.
- 2e druk 1981. Reinbek, Rowohlt. 155 blz. (Rororo 4787).
A halal arnyekanah völgye; vert. in het Hongaars G. Judit. Budapest, Magvetö, 1981. 245 blz.

Jan Wolkers; 18 composities in lood, messing, brons, kunsthars, zanden hout; met een inl. van H.L.C. Jaffé. Amsterdam, Meulenhoff, 1966. 24 blz. (beeldende kunst).
Horrible tango. Amsterdam, Meulenhoff, 1967. 159 blz. (Meulenhoff editie; E143). (roman).

- 14e druk 1982.
- vertaling: *The horrible tango*; transl. by R.R. Symonds. London, Secker & Warburg, 1970. 122 blz.
  Horrible tango; vert. in het Zweeds I. Wikén Bonde. Stockholm, Forum, 1976. 133 blz.

Het afschuwelijkste uit Jan Wolkers; anthologie. Amsterdam, Meulenhoff, 1969. 150 blz. (verhalen). (Meulenhoff reeks; no. 2).

- 2e druk 1971.
- bevat ook enige niet eerder in boekvorm verschenen verhalen.

Turks fruit. Amsterdam, Meulenhoff, 1969. 216 blz. (Meulenhoff editie; E175). (roman).

- 34e herziene druk 1979.
- 35e druk 1981.
- verfilming 1973, regie Paul Verhoeven.
- vertaling: *Türk meyvesi*; ceviren M. Hülya; derleyen Z. Sülek. Istanbul, Basak Kitabevi, 1970. 138 blz. (Basak Kitabevi Seks Romanlari; no. 11).
  Turkish Konfekt; vert. in het Zweeds M. Törnquist. Stockholm, Forum, 1973.133 blz. - 2e druk 1978. (Forum pockets).
  Turkish delight; transl. G. Kilburn. London, Calder & Boyers, 1974. 158 blz.
  idem, Bosten, Seymour Lawrence/Delacorte press, 1974. 175 blz.

  idem, Mt. Kisco, Futura publications, 1975. 160 blz.
  Turkkilaisia makeisia; vert. in het Fins H. Pihlajamao. Helsinki, Helsingissä Kustannusoskakeyhtiö Otave, 1974. 188 blz.
  Türkisch Früchte; übers. von S. Mrotzek. Berlin, Kiepenheuer & Witsch, 1975. 278 blz.
  idem, Stuttgart enz., Verlag des Deutschen Bücherbundes, 1976. 300 blz.
  idem, Reinbek, Rowohlt, 1977. 121 blz. (Rororo Taschenbücher; no. 4050). - 40-47 Tsd. 1979.
  Les délices de Turquie; trad. par L. Roelandt. Paris, Pierre Belfond, 1976.189 blz.
  Delicias Turcas; trad. J. Craveiro. Lisboa, Casa Portuguesa, 1976. 171 blz.
  Turks fruit; Japanse vertaling 1977.
  Turska slast; vert. in het Sloveens N. Furlan. Obzorja, Maribor, Zalozba Obzorja, 1978. 193 blz. (Moj roman; no.78).

Zwarte advent. Utrecht, Motion, 1969. 64 blz. (Motion mini pockets; no.010). (verhaal).

- eerder verschenen in de bundel *Gesponnen suiker*, 1963.

Den Ryslige Snögubben; och andra Noveller; vert. in het Zweeds M.E. Törnquist. Stockholm, Bonniers, 1969. 207 blz. (Panacheserien). (verhalen).
Groeten van Rottumerplaat; met foto's van de schrijver. Amsterdam enz., Elsevier, 1971. 112 blz. (Elseviers literaire serie), (reisdagboek).

- 5e druk 1980. Amsterdam, Elsevier Manteau.

Werkkleding. Amsterdam enz., Elsevier, 1971. 255 blz. (autobiografisch plakboek).

- 2e druk 1972.

De walgvogel. Amsterdam, Meulenhoff, 1974. 432 blz. (Meulenhoff editie; E375). (roman).

- 2e druk 1975.
- vertaling: *Dronten*, vert, in het Zweeds T. Wesner, Stockholm, Forum, 1981. 405 blz.

Dominee met strooien hoed; uitg. verzorgd door Piet Calis. Amsterdam, Meulenhoff Educatief, 1975. 23 blz. (Cahiers voor letterkunde), (verhaal).

- eerder verschenen in de bundel *Gesponnen suiker*, 1963.

De kus. Amsterdam, Meulenhoff, 1977.396 blz. (Meulenhoff editie; E490). (roman).

- 5e druk 1980.
- vertaling: *Kyssen*; vert. in het Zweeds S. Berg Pleijel. Stockholm, Forum, 1978. 360 blz.

De doodshoofdvlinder. Amsterdam, De Bezige Bij, 1979. 256 blz. (BBLiterair). (roman).
De perzik van onsterfelijkheid. Amsterdam, De Bezige Bij, 1980. 239 blz. (BBLiterair).
Alle verhalen. Amsterdam, Meulenhoff, 1981. 329 blz. (verzamelde verhalen).
Brandende liefde. Amsterdam, De Bezige Bij, 1981. 256 blz.

- verfilming 1982, regie Ate de Jong.

De junival. Amsterdam, De Bezige Bij, 1982. 120 blz. (BBLiteraire). (roman).
Drie romans; Kort Amerikaans, Een roos van vlees, Terug naar Oegstgeest. Amsterdam, Meulenhoff, 1983. 513 blz.

- resp. 42e, 29e en 24e druk.

Gifsla. Amsterdam, De Bezige Bij, 1983. 231 blz. (BBLiterair).

Secundaire literatuur, monografieën:

Bork, G.J. van, W.E.C, van Dishoeck, P. Tellegen e.a. Bibliografie van de artikelen over het werk van Jan Wolkers. Amsterdam, Universiteit van Amsterdam/Instituut voor Neerlandistiek, 1972. 22 blz.
Hoeydonck, Gilbert van. Omtrent *Een roos van vlees* van Jan Wolkers. Brussel enz., Manteau, 1978. 39 blz.
Oosthoek, A.L. Over *Terug naar Oegstgeest* van Jan Wolkers. Amsterdam, Wetenschappelijke uitgeverij, 1976. 79 blz. (Synthese-reeks).

- 2e dr. 1979.

Over Jan Wolkers; beschouwingen en interviews; samenst. Graa Boomsma. 's-Gravenhage, BZZTôH, 1983. 2 dln. (BZZTôH-literair archief; no. 10 en 11).

- deel 1: 1961-1968. 205 blz.
- deel 2: 1969-1983. 200 blz.
- bevat, behalve de beide inleidingen van de samensteller, herdrukken van artikelen en recensies, oorspronkelijk verschenen in periodieken en/of boeken.

Popelier, Ed. Jan Wolkers Brugge enz., Orion enz., 1975. 95 blz. (Grote Ontmoetingen no. 3).

- 2e druk 1977.

Weck, J.G.M., J.H. Caspers en M.J.C.M. Krekels. In contact met het werk van moderne schrijvers: deel I: Jan Wolkers. Amsterdam, Versluys, 1971. 92 blz.

- 5e uitgebreide druk 1979.

Secundaire literatuur, verspreide artikelen in boekvorm:

Boomsma, Graa. Jan Wolkers, in: *Kritisch lexicon van de Nederlandstalige literatuur na 1945*. Alphen aan den Rijn enz., Samson enz., 1980.
losbladige bijdrage verschenen in oktober 1981.

Boomsma, Graa. Schrijven en schilderen tegen de aftakeling in. in: *Jan Campertprijzen 1982*. 's-Gravenhage, BZZTôH, 1982. blz 19-31.
- met op blz. 32-39 bibliografische gegevens.

Bousset, Hugo. Schreien, Schrijven, schreeuwen. Brugge enz., 1973.
blz. 54-57: Jan Wolkers; Gangreen om Olga.
Bousset, Hugo. Woord en schroom; enige trends in de Nederlandse prozaliteratuur; 1973-1976. Brugge enz. 1977.
blz. 23-27. Jan Wolkers; Indonesisch fruit.
Brandt, Willem. Keurschrift. Amsterdam, De Bussy, 1963. (De Bussy paperbacks; no. 5).
blz. 195-197. Jan Wolkers; Gesponnen suiker.
Brandt, Willem. Pruik en provo. Amsterdam, Strengholt, 1967. 260 blz.
Buddingh', C. Een pakje per dag. Utrecht, Bruna, 1967.
- blz. De werkelijkheid als visioen.
Dijl, Frank van. Schrijvers op de rand van '80; interviews, reportages, kronieken, dagboekaantekeningen. Amsterdam, Loeb & Van der Velden, 1979.

blz. 11-16. Jan Wolkers. Het leven is als een potlood, het moet afslijten.
blz. 187-189. Week van Wolkers.
blz. 206-243. Onder literatoren.
Fens, Kees. De eigenzinnigheid van de literatuur. Amsterdam, Van Oorschot, 1964. (Stoa).
- 3e druk 1972.
blz. 158-162. Het litteken van de dood.
Fens, Kees. De gevestigde chaos. Amsterdam, Van Oorschot, 1966. (Stoa).
- 2e druk 1972.
blz. 192-197. Nieuwe schepping door herschepping.
Fens, Kees. Jan Wolkers: slachtoffers van de verbeelding, in: *Literair lustrum*; een overzicht van vijf jaar Nederlandse literatuur 1961-1966. Amsterdam, Athenaeum-Polak & Van Gennep, 1968. blz. 273-278.
- 4e druk 1974.
Gomperts, H.A. Wachten op niets; toneelkritieken uit de jaren 1952-1965. Amsterdam, Van Oorschot, 1970.
blz. 341-342. Over *De Babel*.
Govaart, Th. Lezen en leven; vingerwijzingen en handreikingen. Utrecht, Ambo, 1976.
blz. 162-185, Boek en vader.
Haasse, Hella S. Leestekens Amsterdam, Querido, 1965. (Reuzensalamander; no. 39).
- 2e druk 1965.
blz. 80-87. Ogen om te zien; Over het werk van Jan Wolkers.
Itterbeek, Eugene van. Jan Wolkers en de uitersten, in: *Kritisch Akkoord 1975*. Brussel, Manteau, 1975.
blz. 154-162.
Kaleis, Hugo. Schrijvers binnenste buiten; essays. Amsterdam, Van Oorschot, 1965.
blz. 45-50. Een walgelijke Wolkers.
Kleisen, J. Jan Wolkers, in: *Uitgelezen 2*; reacties op boeken; onder red. van het Christelijk Lektuur Centrum.
's-Gravenhage, NBLC, 1975. blz. 113-123 en blz. 136-137. - 3e druk 1981.
Komrij, Gerrit. Heremijntijd; exercities en ketelmuziek. Amsterdam, De Arbeiderspers, 1978.
blz. 54-58. Ter waarde van een daalder.

Kruithof, Jacques. Vingeroefeningen. 's-Gravenhage, BZZTôH, 1981.
blz. 111-126. Zieleknijper en de Hiërogliefjes (Jan Wolkers).
Leeuwen, W.L.M.E. van. Nederlandse auteurs van 5 generaties. Zeist, De Haan, 1964. (Grote Phoenix-pocket; no. 104).
blz. 229-236. Jan Wolkers.
Maatje, Frank C. Versuch einer Poetik des Raumes. in: *Landschaft und Raum in der Erzählkunst*; hrsg. von A. Ritter. Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1975. blz. 392-416.
Moor, Wam de. Wilt U mij maar volgen? kritieken en profielen over het proza van de jaren zeventig. Amsterdam, De Arbeiderspers, 1980. (Synopsis).
blz. 120-124. Het erbarmen van een sexuele uitvreter.
blz. 125-132. Een jongensboek voor flinke mannen.
Romijn Meijer, Henk. Naakt twaalfuurtje; essays en polemieken. Amsterdam, De Arbeiderspers, 1967. (Floret boeken; no. 16).
blz. 183-204. Wolkers paradijs.
Rothuizen, Gerard. De oude mannen van Hoy; figuren en landschappen. Kampen, Kok, 1970.
blz. 140-143. Jan Wolkersen het calvinisme.
Rijnsdorp, C. De moderne roman in opspraak. Kampen, Kok, 1966.
blz. 161-169. Een roos van vlees en De hond met de blauwe tong.
Veertig+; literaire radio portretten; onder red. van Wim Hazeu en Cor Holst. Amsterdam, Vereeniging ter Bevordering

van de Belangen des Boekhandels, 1969.
blz. 28-49. Jan Wolkers.

- bevat ook een interview door Nel Noordzij en op blz. 117-119 bibliografische gegevens.

Visser, H.A. Confrontatie meteen confrontatie. Nijkerk, Callenbach, 1966. (Rotonde reeks).
blz. 89 e.v. Jan Wolkers.
Werkman, Hans. Aangekruist; boekbesprekingen van J.M.A. Biesheuvel tot J. Wolkers. Groningen, De Vuurbaak, 1982.

- blz. 186-190. Jan Wolkers. De doodshoofdvlinder. (1979).

Winter, Theun de. Jan Wolkers op Texel, in: *Schrijversportretten uit de Haagse Post*; geschetst door Betty van Garrel e.a. Amsterdam enz., Elsevier, 1974, blz. 144-160.
Wispelaere, Paul de. Het Perzisch tapijt. Amsterdam, De Bezige Bij, 1966. (Literaire documentatie serie; no. 4).
blz. 189-209. Rechtlijnigheid en paradox in het werk van Jan Wolkers.
Wispelaere, Paul de. Een Vlaming bekijkt Nederland. Amsterdam, enz., Elsevier, 1972.
blz. 128-142. Jan Wolkers, schrijver, schilder en beeldhouwer.

Interviews, in boekvorm:

Auwera, Fernand. Schrijven of schieten. Antwerpen enz., Standaard, 1969.
blz. 265-273. Jan Wolkers.
Bibeb. Bibeb en VIP's. Amsterdam, Polak & Van Gennep, 1966.
blz. 52-62. Jan Wolkers.
Brokken, Jan. De wraak van Jan Wolkers, in: *Het volle literaire leven*; portretten uit de Haagse Post. Amsterdam, De Arbeiderspers, 1978. (Grote ABC; no.316).
blz. 184-208.
Brokken, Jan. Schrijven; interviews. Amsterdam, De Arbeiderspers, 1980. (Grote ABC; no.342).
blz. 35-46, Jan Wolkers. Het grootste gevaar voor een schrijver is dat hij teveel schrijft.
Gennep, Hedda van. Jan Wolkers, in: *Hofstede, Peter. Tot onze droefheid*; documentaire over de dood. Baarn, Bosch en Keuning enz., 1970. blz. 55-65.
Jesserun d'Oliveira, H.U. Scheppen riep hij gaat van Au; 11 interviews met W.F. Hermans, Gerrit Achterberg enz. Amsterdam, Athenaeum-Polak & Van Gennep, 1965.
blz. 94-119. Jan Wolkers.

- 4e bijgewerkte en aangevulde druk 1977, blz. 101-124.

Noordzij, Nel en Otto Dijk. Jan Wolkers, in: *40+; literaire radioportretten*; onder red. van Wim Hazeu en Cor Holst. Amsterdam, CPNB, 1969. blz. 28-46.

Enige recent verschenen interviews:

Barend, Frits en Henk van Dorp. Ik weet dat ik niet dood zou kunnen gaan als ik nog tien regels zou moeten afmaken. *Vrij Nederland*, 24 dec. 1981.
Barend, Frits en Henk van Dorp. Jan Wolkers: Carel Peeters moet in therapie. *Vrij Nederland*, 9 jan. 1982.
Brokken, Jan. Schrijvers in de worggreep van Calvijn. *Haagse Post*, 11 nov. 1981.
Ceriez, Myriam. Wolkers/Claus. *Nieuwsnet*, 19 april 1980.
Hellman, Paul. Jan Wolkers: voor mijn kinderen moet alles wijken. *NRC-Handelsblad*, 5 nov. 1982 en *Humo*, 9 dec. 1982.
Huisman, J. Mijn werk is te uitzonderlijk voor Nederland. *Het Vaderland*, 15 nov. 1980.
Huisman, J. Ik zou graag een kind van mezelf zijn. *Algemeen Dagblad*, 7 nov. 1981.
Huisman, J. Jan Wolkers kraakt boeken over zijn werk: ‘critici zijn schurken’. *Algemeen Dagblad*, 15 april 1983.
Spoor, Corine. Altijd weer die diepvrieskippen: Jan Wolkers en de zwakke momenten van een arend. *De Tijd*, 27 maart 1981.
Straten, Hans van. Jan Wolkers: als ik binnenkort in de Leidse Lakenhal exposeer geef ik meteen de middeleeuwse beeldjes terug die ik daar dertig jaar geleden heb gestolen. *Leids Dagblad*, 17 nov. 1979.
Straten, Hans van. Ik heb nog nooit rekening gehouden met het publiek. *Amersfoortse Courant*, 22 nov. 1980.
Winter, Theun de. Het oorlogsverleden van Jan Wolkers; Kort Amerikaans 1944. *Haagse Post*. 6 oct. 1979.

Foto: Steye Raviez.

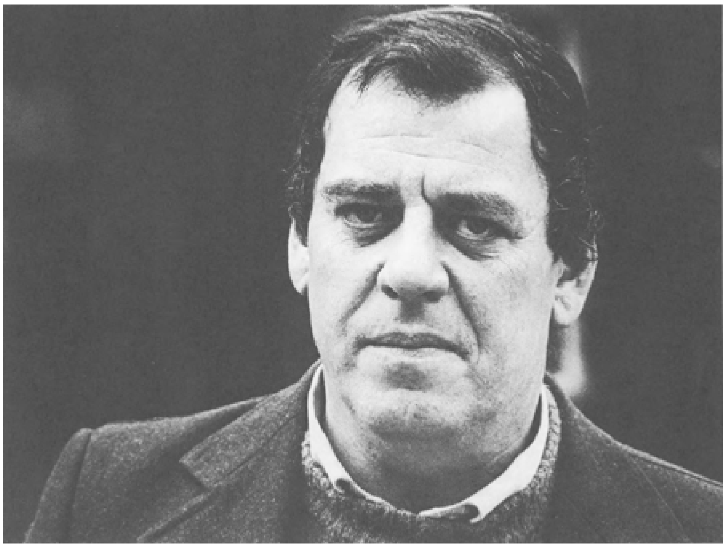
[Nummer 120]

Koos Hageraats

De onderkant van het borduursel
Aantekeningen over Jeroen Brouwers' 'Winterlicht'

Toen in november 1981 de roman *Bezonken Rood* verscheen, noemde Brouwers dit werk 'het eindpunt van een periode'. Hij besefte dat hij in herhaling zou vervallen wanneer er niet iets zou gebeuren in zijn schrijverij: 'Ik moet een andere thematiek aanpakken'.[1.]

De roman *Winterlicht*, die in julie 1984 verscheen, biedt een uitstekende mogelijkheid om na te gaan wat er van dit voornemen terecht is gekomen. Weliswaar publiceerde Brouwers in de tussenliggende tweeëneenhalf jaar maar liefst zes boeken, maar geen daarvan laat zich gebruiken om bovenstaande uitspraak te toetsen omdat het hier ofwel essays, ofwel toneel, ofwel verhalen betreft - maar in ieder geval geen roman. Bovendien is een groot deel geschreven vóór *Bezonken Rood*. Natuurlijk zijn al deze teksten autobiografisch - 'Ik ben een schrijver die zijn eigen leven boekstaaft, boek na boek zijn autobiografie aanvullend, zijn bestaan verklarend, zijn opvattingen verhelderend, in de hoop aldus tot inzichten te komen' staat er in de essaybundel *De laatste deur* - en zijn het daardoor spiegels waarin, retrospectief, het bestaan van Brouwers' schrijverschap langzaam maar zeker steeds duidelijker vorm krijgt, maar voorlopig geven ze geen antwoord op de vraag of en in hoeverre er na *Bezonken Rood* inderdaad sprake is van een andere thematiek en dus van een nieuwe periode.



Jeroen Brouwers. Foto: Chris van Houts.

De roman *Winterlicht* geeft wel een antwoord op die vraag, met andere woorden: een antwoord op de vraag wat de plaats is van *Winterlicht* ten opzichte van de eerder verschenen werken van Brouwers.

In dit artikel wil ik proberen het antwoord op die vraag te geven door een verband te leggen tussen *Winterlicht* en een aantal andere werken; daarnaast zal ik aandacht besteden aan enige aspecten van de structuur van *Winterlicht*. Dit laatste is een hachelijke zaak, want de roman is zeer hecht gecomponeerd. Tom van Deel constateerde al in zijn bespreking van de novelle *Zonder trommels en trompetten*

hoe binnen dit werkje alles met alles samenhangt, en later, in zijn bespreking van *Zonsopgangen boven zee*, merkte hij op dat het ondoenlijk is om de samenhang van de binnen deze tekst werkzame structuurelementen uitputtend te bespreken: ‘Als ik dat deed zou er niets anders opzitten dan *Zonsopgangen boven zee* te overhandigen’, erkende hij.[2.] Diezelfde moeilijkheid doet zich voor bij *Winterlicht*, waarbij, als vanouds, ook nog komt dat niet alleen bínnen het werk ‘alles met alles samenhangt’ maar dat veel elementen eveneens verwijzen naar andere teksten, zowel die van Brouwers zelf als die van anderen. Dat maakt een volledige behandeling vrijwel onmogelijk. Zoiets blijft te betreuren, want het werk vraagt er nu juist om.

Het is de paradox dat de schrijver die in zijn geconcentreerde teksten zo volledig mogelijk gekend wil worden, zijn bestaan weliswaar steeds duidelijker kenbaar maakt maar tegelijkertijd steeds onbereikbaarder lijkt te worden. Er zal, tenslotte, eigenlijk maar één oplossing voor dit dilemma bestaan: alle teksten *gelijktijdig* lezen.

In zijn uitstekende essay *Tegendraadse schoonheid* noemt Jaap Goedegebuure het werk van Brouwers 'een eenheid, maar een eenheid die gebouwd is op tegenspraak, antithese en paradox. () Aan ieder () motief (wordt), vaak binnen één en dezelfde zin of alinea, een wending van honderdtachtig graden gegeven'.[3.]

Deze kwalificering geldt zeker ook voor *Winterlicht* waarin uitersten elkaar naderen en weer uit elkaar drijven. Zomer en winter, leven en dood, de kunst die de vergankelijkheid van het leven overwint en de roem die wordt aangetast door de vergetelheid, werkelijkheid en droom, heden en verleden, boven en beneden 'zijn tegenpolen die Brouwers keer op keer in evenwicht probeert te brengen, zich er terdege van bewust dat een uitgebalanceerde, gaaf gecomponeerde tekst het maximum is dat hij zijn obsessies kan afdwingen'.[4.]

In tal van zinnen raken de tegenpolen elkaar: '...ging hij mij voor, enige traptreden op, of juist af, ik weet het niet meer...'; 'niet in de lucht maar juist onder water'; 'Op de dag dat ik jarig was, stapte de koningin dus lachend uit haar wolkenschip. Ik was daar niet bij, en tegelijkertijd was ik er wèl bij want ik zag het op slechts luttele kilometers afstand van de plaats waar zij voet op aarde zette in mijn huiskamer op de televisie gebeuren'; 'Achter mij, maar ik zie het vóór mij...'; enzovoort. Het sterkst is de schommeling tussen tegendelen te vinden in de zin die 'het wezen van literatuur' definieert: 'een tot werkelijkheid gemaakt feit, dat afkomstig is uit een onfeitelijk nietbestaan, waar werkelijkheid bestaat uit onwerkelijkheid'.

Ook binnen de alinea's zien we geregeld die uitersten elkaar naderen. Zo verandert op pagina 28 de Muze van een 'adembenemend mooie en onbereikbaar ver boven mij verheven, godingelijke dame' een paar regels verder in 'een steeds brutaler vrouwmens, dat haar kleren uittrok voor iedereen die haar vrijblijvend wilde bezitten, zij was zich in één alinea een onblusbaar geile heks...'; op pagina 75 vraagt de verteller zich in één alinea af wat hij zich *later* zal herinneren van een moment uit het *verleden* waarop hij zich iets stond te herinneren uit een *nog* verder verleden, een vraag dus die hem *nu* bezighoudt. En tenslotte is er de samenhang van alinea's waardoor uitersten elkaar aanraken. Op pagina 88 en 89 bijvoorbeeld staan het fragment over de overlijdensadvertentie van Voorlandt en het fragment over Brouwers' verjaardag pal tegenover elkaar; op pagina 102 is de alinea over de zingeving van het schrijven het onmiddellijke tegendeel van de alinea die de doodsdreiging van de zwarte vogels beschrijft die neerstrijken in de achtertuin van Voorlandt, de schrijver die niets betekende, wiens bestaan geen zin had.

Niet dat deze schommeling tussen tegendelen het enige structuurprincipe zou zijn (in dat geval zou het niet meer dan een truc zijn) maar het is wel één van de belangrijkste. Het wordt geregeld ondersteund door details in de beschrijving van de omgeving; zo zit Voorlandt in een schommelstoel, en wordt het stoeltje in de zweefmolen waarin Voorlandt plaats neemt een schommelwieg genoemd. Door en in deze schommelingen voltrekt zich de ontwikkeling van de diverse motieven waarin de ontmoeting tussen Voorlandt en lector Brouwers gestalte krijgt (Het is beter om hier niet de term 'verhaalgebeuren' te gebruiken omdat Brouwers uitdrukkelijk stelt: 'hij (de schrijver, KH) moet niet "verhalen" vertellen (die taak heeft de televisie van hem overgenomen), hij moet uitstallen wat hij uit zijn kelders en onderkelders heeft opgedolven').

Twee basis-tegenstellingen vormen de dragers waarop die motief-ontwikkelingen rusten. Dat zijn de tegenstellingen die de verbeelde wereld van *Winterlicht* begrenzen in tijd en ruimte. De ruimtelijke verbeelding van de motief-ontwikkeling vindt plaats in verticale schommelingen tussen de wolken aan de hemel en de diepte van het water (dat eenmaal met zoveel woorden de Lethe genoemd wordt). Deze verticale bewegingen worden gekruist door wat zich voor laat stellen als horizontale bewegingen in de tijd. De tijd vindt binnen *Winterlicht* haar uitersten tussen het moment waarop, in de woorden van Voorlandt, Brouwers 'de zak van (zijn) vader verliet en (hij) door een nauwe vochtige, mistige schacht in de buik van (zijn) moeder terecht kwam' (het moment dus waarop werd beslist dat hij schrijver zou moeten worden) en de tijd waarin *Winterlicht* geschreven, of liever nog: voltooid werd, - de lente van 1983. Het psychische pendant van deze kruising van verticale en horizontale beelden komen vanuit de 'onder-onderkelders' van het bewustzijn naar boven en worden ergens in deze opwaartse beweging gekruist door de herinnerde beelden die uit het verleden tevoorschijn worden geschreven. Het is echter lang niet altijd duidelijk waar we met een droom te maken hebben en waar met herinnering: '...zo meen ik het in mijn herinnering te hebben gedroomd, of omgekeerd'; 'Herinner ik mij dit werkelijk?'; 'Zei Voorlandt dit werkelijk, of is dit weer een tekst die ik in mijn slaap heb gelezen?'; 'Wat is werkelijkheid, wat is herinnering, wat is droom, wat is waarheid, wat is fantasie, wat is gelijkenis?'

Omdat er in Winterlicht nauwelijks sprake is van een verhaal-*gebeuren* ligt het accent veel minder op de horizontale bewegingen in de tijd: de droombeelden zijn belangrijker dan de herinneringen. Herinneringen zijn hooguit aanleidingen voor het ontstaan van droombeelden en voor het uitstallen daarvan: ze zijn niet meer dan de 'stof om over te dromen'. Maar de droom is het domein van de verwarring, van tijdverschuivingen en persoonsverwisselingen. Niet voor niets vraagt Brouwers zich af: 'In welke oorden bevind ik mij?'

De vervreemding die van deze desoriëntatie het gevolg is, wordt beklemmender naarmate de personages (Voorlandt en Brouwers) vollediger in elkaar overvloeien. In de droomwereld kan het angstbeeld van de volkomen vervreemding de werkelijkheid worden die de schrijver zich herinnert of die hij zich meent te herinneren. Het is dan ook in een droomfragment, en wel een droomfragment *exact* in het midden van de 214 pagina's tellende roman, dat de identificatie van Brouwers met Voorlandt volkomen is: het fragment van pag. 101-111, getiteld 'De vervreemding (Droomnotities)', vormt daarmee het snijpunt van alle verticale bewegingen van de droombeelden en alle horizontale bewegingen van de herinneringen in *Winterlicht*. Tegelijkertijd wordt ook dit fragment in zichzelf weer begrensd door de eerder genoemde uitersten van ruimte en tijd. Dit centrale fragment is met name voor wat betreft de vertelsituatie uiterst gecompliceerd. In de tekst, in deze droomnotities, stalt Brouwers de beelden uit die hij uit zijn onder-onderbewustzijn heeft opgedolven (beter nog zou het zijn om te zeggen: de tekst delft de beelden op). De tekst over deze beelden wordt regelmatig begeleid door kortere of langere fragmenten waarin Brouwers over zichzelf in het *schrijf* heden vertelt, bijvoorbeeld: 'Ik zit onder de onrust-, angst- en emotiedempende pillen, zodat ik mij onder invloed van deze farmaceutische middelen niet kan concentreren en evenmin in staat ben om mijn gedachten adequaat te formuleren en duidelijk articulerend uit te spreken, zodat wie mij hoort praten of de indruk krijgt ofwel dat ik volslagen gek, ofwel stomdronken ben', of 'In iedere schrijver ligt het boek open dat hij nog niet heeft geschreven'. Deze reflecties staan meestal tussen haakjes, maar houden altijd direct verband met de tekst van de verteller Brouwers die droomt over de mislukte schrijver Voorlandt die in 'een oceaandiepe gelukkige slaap' droomt dat hij 'opeens heel beroemd is' en dat hem 'een literaire prijs deelachtig geworden (is)'.

Het is het Droste-effect op het cacaobusje: de schrijver becommentarieert de tekst van de verteller die droomt over iemand die droomt...

Zo weerspiegelt de vertelsituatie de verticale beweging van de opkomende droombeelden die langzaam maar zeker gestalte krijgen in de tekst waarbij de lezer expliciet betrokken wordt en die hij dus ‘meemaakt’: ‘Gunnen wij hem (=Voorlandt, KH) dat wij tenminste zijn dromen weergeven zoals hij ze gezien heeft’ (maar ook een andere interpretatie is mogelijk: met die ‘wij’ kunnen ook de schrijver en de verteller Brouwers bedoeld zijn, want een nauwgezet onderscheid tussen die twee is niet altijd te maken). Tegelijkertijd wordt door die gecompliceerde vertelsituatie dit fragment in zichzelf begrensd door uitersten in de tijd: het begin van Voorlandts bestaan in het bewustzijn van de verteller/schrijver (‘Daar doemt zijn naam op: “Voorlandt”’) en het meest actuele ogenblik, nl. de interfererende schrijverstekst over en tijdens de uiteindelijke vormgeving van

dat begin ('"Wat zit je daar nou midden in de nacht te schrijven?" "Iets. Ik weet nog niet wat het is. Een droom. Een fragment. Een voorgevoel".').

Nergens in *Winterlicht* is de identificatie van de schrijver/verteller met het beschreven beeld van Voorlandt zo volledig als in dit centrale fragment omdat ze hier als personages in de taal samenvallen: De uit zijn slaap gewekte Voorlandt geeft zich onmiddellijk na zijn ontwaken over aan jenevergebruik, begint daarvan te kokhalzen, 'maar door diep in te ademen en langzaam uit te ademen () kon ik mijn kon hij zijn ingewanden blijven beheersen', en even later: '"Ik" - Voorlandt slingerde de fles naar buiten...' () 'Hierna zag hij (maar door diep *mijn* ogen)...' () '...alleen aan mij, de schrijver Voorlandt, zo dacht hij, leek een boodschap te zijn overgebracht'. En nadat de verteller een nieuw deel van de droom van Voorlandt heeft beschreven, eindigt het fragment met: 'Hier was het dat ik en tegelijkertijd mijn gedroomde personage opdoken uit onze zelfde slaap'.[5.]

Deze identificatie van de verteller Brouwers met zijn (gedroomde) personage Voorlandt heeft veel recensenten op het verkeerde been gezet. Men concludeerde uit die identificatie dat Brouwers, d.w.z. de schrijver Brouwers, de mislukte schrijver Jacob Voorlandt als zijn voorland zou zien. Die conclusie trok men vooral op grond van verspreid door het hele werk voorkomende zinnen als 'Ik heb, () uit angst, ooit zelf tot het legioen der vergetenen te zullen behoren () veel van mijn essayistische werk aan deze "periferen" gewijd'; 'hij was zoals ikzelf (), misschien zag ik in hem wat ik zelf ooit zal worden, en misschien dus is dit geschrift, waarin ik Voorlandt gedenk nu hij dood is, evenveel een requiem voor mijzelf?'; 'de tijd komt dat allicht ook mijn geschriften zullen worden opgevreten door de vlammen van het volstrekte vergeten en er niets, niet eens as, van overblijft.' Men vergeet dan echter dat de eerste uitspraak meer te maken heeft met de essaybundel *De laatste deur* dan met de schrijver Jacob Voorlandt, terwijl er in de twee andere uitspraken een duidelijk voorbehoud wordt gemaakt: 'misschien' en 'allicht'. Bovendien moet men het eerder genoemde onderscheid tussen de schrijver en de verteller niet uit het oog verliezen; weliswaar overlappen ze elkaar regelmatig, maar er is een onderscheid: de schrijver noteert (ook) tekens die afkomstig lijken te zijn van een wereld buiten de verbeeldingswereld van *Winterlicht*, de verteller blijft binnen de grenzen daarvan.[6.]

Die recensenten die niet verder komen dan de conclusie dat Brouwers in *Winterlicht* uitsluitend zijn angst voor de vergetelheid verbeeldt in de mislukte schrijver Voorlandt, gaan voorbij aan de ontwikkeling van die identificatie, een ontwikkeling die tenslotte leidt tot een scheiding die voor de schrijver Brouwers de weg vrijmaakt voor een schrijverschap dat zich niet (meer) laat identificeren met dat van Voorlandt. Winterlicht is meer dan 'slechts' een spiegeling van twee personages: het is een dynamisch zelfportret dat is opgebouwd uit de wisselwerking tussen het personage Voorlandt, de lector Brouwers, de 'ik' die ongeveer vijftien jaar later over die twee vertelt en, zo men wil, de 'ik' die in de vele tussen haakjes geplaatste passages zijn reflecties op de vertellerstekst geeft (de schrijver). Zo gezien is Winterlicht een gekwadrateerd 'Es ergo sum: - jij bent, dus ik ben'.

In zijn hiervoor aangehaalde essay spreekt Goedegebuure over Brouwers' 'cumulatieve schrijverschap': 'Karakteristiek voor Brouwers is dat het culmineren van zijn thematiek niet, zoals bij een toren of piramide, culmineert in een toppunt, maar verloopt volgens de opbouw van een bolvormige constructie waarbij alle elementen naar elkaar verwijzen'.[7.] Hij geeft aan hoe, bijvoorbeeld, de ondertitel van de verhalenbundel *De toteltuin - gevallen van de sfinx* wordt verduidelijkt in de novelle *Zonder trommels en trompetten*, hoe de titel van *Zonsopgangen boven zee*

wordt verklaard en hoe het drama van *Bezonken Rood* wordt aangekondigd in 'De Exelse Testamenten'. De dynamiek van deze cumulatieve samenhang van elementen, zowel binnen ieder werk afzonderlijk als binnen het gestaag groeiende oeuvre als geheel, is gebaseerd op twee procédé's (die zich wel laten onderscheiden maar die onderling op elkaar inwerken): motief-expansie en motieftransformatie.

De motief-expansie is het procédé dat vooral binnen het oeuvre als geheel werkzaam is. Hierboven werden al een paar voorbeelden gegeven: een woord, een zin, een fragment of een volledig verhaal blijkt achteraf de kiem te zijn voor een breder opgezette uitwerking daarvan in een nieuw werk. Aan de genoemde voorbeelden kan nu worden toegevoegd dat *Winterlicht* de uitwerking blijkt te zijn van het verhaal 'Overal stilte. Krekelbosse klaagzangen', gedateerd 1972-1976[8.], met name van het fragment waarin de 'ik' beschrijft hoe hij 'voor de uitgeverij M.' tweede- en derderangs manuscripten leest en hoe hij van dit werk walgt: 'Ik zit mijzèlf te hoereren, dit alles lezende en van dit alles keurige boekjes makende en er snorkende reclametekstjes voor schrijvende. Ik moet hiermee ophouden. Zeg tegen mij dat ik hiermee ophoud. Het leven is mij een knellende schoen'. De uitgebreide beschrijving van de werkzaamheden van de ongeveer dertigjarige lector Brouwers in *Winterlicht* wijzen duidelijk terug naar deze passage.

Maar daarnaast bevat *Winterlicht* de uitwerking van een aantal andere kiemen. Ik noem de belangrijkste. Het fragment waarnaar op pagina 11 van *Winterlicht* verwezen wordt ('...(ik) droomde een tekst over Vincent van Gogh. (Een fragment hieruit heb ik onveranderd kunnen overnemen in een dik boek over de dood dat ik in de tijd dat deze tekst in mijn droom werd geprojecteerd, bezig was te schrijven)', staat er op pag. 11) is te vinden op pagina 463 van de essaybundel *De laatste deur*. Dit fragment over Van Gogh is, door enige toevoegingen geïntensiveerd, de kern van de openingsbladzijden van *Winterlicht*: de beschrijving van de in panische doodsangst voortschilderende Vincent van Gogh.

Weer een andere kiem vinden we in *Het Verzonkene*, waar over het dromen gesteld wordt: 'Vaak droom ik dezelfde dingen en vaak besef ik *in* mijn droom *dat* ik droom, of herinner ik mij tijdens de droom dezelfde droom al eens eerder te hebben gedroomd, of ook wel heb ik soms terwijl ik droom de zekerheid dat mijn droom niet een droom is, maar een in mijn slaap geprojecteerde herinnering aan iets dat in mijn leven, ooit, terwijl ik niet sliep, werkelijk is gebeurd, - soms is mijn droom een combinatie van dit alles'. Deze formulering wordt in *Winterlicht* verder uitgewerkt op pagina 9-12 en is bovendien door het hele werk heen van invloed op de ontwikkeling van de motieven: uit de onwerkelijkheid van de droom immers komt de gestalte van Voorlandt tevoorschijn en in de tot werkelijkheid gemaakte feiten uit die droom geeft Brouwers daar vorm aan.

Ook uit *Het Verzonkene* afkomstig is het volgende fragment over Brouwers' vader: 'In het huis in Den Bosch hingen de certificaten, behorende bij het hem na de oorlog tijdens een massale plechtigheid, in aanwezigheid van koningin Wilhelmina, opgespelde "Oorlogs-Herinnerings-kruis" en het "Ereteken voor orde en vrede met gespen" ingelijst tegen de trap. Nu bezit ik die certificaten en uit sentimentaliteit ben ik er lange tijd niet toe gekomen ze weg te doen'. Weliswaar gooit hij ze vervolgens in het vuur, maar of dat afdoende is blijft de vraag: 'Hoe pleegt men vadermoord?' vraagt hij zich daarna vertwijfeld af. Welnu, het uitgebreide antwoord op die vraag wordt gegeven in *Winterlicht*. Op het moment dat, in het slotfragment, de schrijver Voorlandt zich in de zweefmolen bevindt en regelrecht de hemel in lijkt te verdwijnen, voorgoed het leven van Brouwers verlatend, precies op dat moment denkt Brouwers aan zijn vader - en dan met name aan diens twee ordelinten die hij, zo blijkt nu, 'zelf had aangevraagd, net zoals duizenden anderen dat hadden gedaan, nadat de krant had gemeld dat hij er recht op kon doen gelden'. Was de herinnering aan zijn vader al verzonken tot de herinnering aan een getal (zijn vader kreeg in het leger het stamboeknummer honderdzesenvijftigduizendvierhonderdendrie) - getallen laten

zich toch niet zo afdoende vermoorden als personen. In de dood van Voorlandt, d.w.z. in de beschrijving van de kermisscène, vindt dan ook pas de definitieve afrekening met ‘de vader’ plaats: ‘Zo ik ooit een vader of voorganger heb gehad, dan was het Voorlandt, - ik voel mij of ik zijn hand heb losgelaten en nu, in alleruiterste eenzaamheid, de weg moet gaan die hij mij heeft gewezen...’

Tenslotte wijs ik op een motief-expansie waarvan de kiem weer ligt in de ‘Krekelbosse klaagzangen’: de beschrijving van de deerniswekkende Voorlandt die ‘met dat ontzaglijke, olifantachtige lichaam’ door *Winterlicht* banjert, is te herleiden tot het schitterende fragment waarin de ‘ik’ zichzelf beschrijft

als ‘een zielig, terzijde geschoven, veronachtzaamd, verguisd, miskend, niet naar waarde geschat, gehoond en uitgelachen, treurig voortsjokkend olifantje, dat nooit limonade of pudding krijgt en ook niet een bedje heeft om lekker in te slapen. () Zo loopt hij maar rampetamp rampetamp met z'n opgezwollen voetjes door de plassen en de modder en niemand is lief voor hem. Zijn mama is door de jagers doodgeschoten en een papa heeft hij nooit gehad. Zo kwam het, dat dat olifantje op zijn beurt, tenslotte, ook nooit lief kon zijn voor de andere dieren’. (Overigens ligt in de voorlaatste zin weer de kiem voor *Bezonken Rood* en voor *Het Verzonkene*!)

Deze voorbeelden van motief-expansie (er zijn er meer te geven) laten zien hoe *Winterlicht* vervlochten is met eerder verschenen werk. Of liever: hoe ook dit werk zich in de andere boeken spiegelt en alle boeken zich in elkaar spiegelen. De metaforische verbeelding van deze steeds verdergaande spiegeling vinden we in *Winterlicht* wanneer lector Brouwers en schrijver Voorlandt op het kermisterrein in het spiegelpaleis belanden: ‘Het spiegelpaleis. Daarin spiegelt de ene wereld zich in de andere, alles spiegelt zich in alles, wat men vóór zich ziet, ziet men tegelijkertijd achter zich, en omgekeerd. () In het spiegelpaleis: overal was ik ik ik, ik was omsloten door mijzelf en zag mijzelf van alle kanten tegelijk. Zag ik mij hier een stap vooruit doen, tegelijkertijd zag ik mij daar een stap achteruit doen, links van mij verdween ik in een niets en rechts van mij dook ik op hetzelfde ogenblik uit een ander niets weer op...’ Het oeuvre als spiegelpaleis. Zoals gezegd: tenslotte zou men alle teksten *gelijktijdig* moeten kunnen lezen.

Naast deze in het eigen oeuvre liggende kiemen heeft Brouwers in *Winterlicht* op zeer functionele wijze gebruik gemaakt van gegevens uit de wereld van de literatuur rondom hem. ‘Mijn leven, ook mijn *dagelijks leven*, is mij een voortdurende reflectie van literatuur. Mijn ervaringen worden *volkomen bepaald door mijn lectuur, voorgevormd door de literatuur’*, lezen we in ‘De Exelse Testamenten’. Wie naar sleutels zoekt die toegang kunnen verschaffen tot *Winterlicht*, zal die dan ook niet in ‘de werkelijkheid’ moeten zoeken maar in de literatuur die daar een verbeelding van is.

Een belangrijke sleutel is het antwoord op de vraag: wie ‘is’ nu die schrijver Voorlandt - beter nog: hoe is het beeld van de schrijver Voorlandt opgebouwd? Eerst en vooral is Voorlandt de uitbeelding en in die uitbeelding de spiegeling van Brouwers zelf in de periode dat hij ‘voor uitgeverij M.’ manuscripten las: nogal fors van omvang en behept met een ‘opera-achtige pathetiek’. Het is verder van weinig belang om bij dat uiterlijk stil te blijven staan: in principe had Voorlandt ook een muisgrijs, iel mannetje kunnen zijn; misschien was dat zelfs logischer geweest. Geconstateerd zij bij deze dat het uiterlijk van Voorlandt aansluit bij het beeld dat Brouwers in eerder werk van zichzelf heeft opgeroepen - zie het geciteerde fragment uit ‘Krekelbosse klaagzangen’ - en dat het beeld van de schrijver Voorlandt daardoor een autobiografisch aspect van Brouwers is.[9.] Het ‘eigene’ van Voorlandt is zijn been dat in het gips zit. Terecht omschrijft Carel Peeters hem naar aanleiding van dat gipsbeen als ‘de hinkende angst’.[10.] In die uitbeelding van Voorlandt als ‘de hinkende angst’ is hij de spiegel voor lector Brouwers die zelf bezeten is van de angst om voorgoed in de vergetelheid te verzinken: Voorlandt namelijk is de schrijver van een reusachtig maar volstrekt onopgemerkt gebleven oeuvre. Lange tijd is ook het werk van Brouwers onopgemerkt gebleven: boeken als *De toteltuin, Joris Ockeloen en het wachten, Groetjes uit Brussel, Zonder trommels en trompetten* en *Klein leed*, geschreven in de tijd dat hij werkte als lector bij uitgeverij Manteau, kwamen in de ramsj terecht. Ook dat is dus een autobiografisch aspect.

Met deze reeds tijdens zijn leven vergeten Voorlandt maakt Brouwers kennis nadat op de uitgeverij besloten is om diens manuscript *Onverhoorde Gebeden* te

publiceren. Een paar maal maken ze samen een ritje in de auto, een keer gaan ze samen naar de kroeg. Daarover de volgende citaten: 'Dat is niet eenvoudig want ver lopen kan hij niet en omdat hij, door zijn lichaamsvorm, niet goed kan zitten, moet je met een grote auto komen. () "Wat gaan we doen, Jacob?" "Zuipen, jongen. Veel roken. En lekker eten. Dat mag ik allemaal niet. Dat gaan we doen." Ik bracht hem naar binnen en zocht twee stoelen voor hem uit. Hij legde zijn gipsbeen voorzichtig naast zich neer. Vele vaderlandse borreltjes werden kwiek weggewipt.' Op de terugweg bespringen hem in de auto de kwalen: 'Hij werd erg ziek. () Hij kreunde en bibberde. Hij hallucineerde zelfs. () "Moeder", zei Jacob, "ik ga ga dood". Ik begreep mijn rol. "Welnee, je gaat helemaal niet dood".' Jacob Voorlandt op stap met lector Brouwers? Niet helemaal. Deze zinnen zijn afkomstig uit een boekbespreking door Jan Willem van de Wetering van Ab Vissers boekje *Wat moet ik ermee*.[11.] De naam Ab die in die bespreking voorkomt heb ik vervangen door Jacob, en van 'zijn vergroeide gestalte' heb ik 'zijn gipsbeen' gemaakt.

Van de Weterings boekbespreking valt in twee delen uiteen: de eerste helft gaat over *Wat moet ik ermee*, de tweede helft bevat een kort, ontroerend verslag van zijn avondje stappen met Ab Visser. Visser was de schrijver van een enorm oeuvre: 'romans (alle soorten), gedichtenbundels, jongensboeken, kinderboeken, kritieken, artikelen, en legio verhalen. Een gestage stroom', aldus Van de Wetering, 'die nu al zesenveertig jaar aanhoudt, een gestage strijd met de vele uitgevers die zich ten koste van schrijver en zijn publiek verrijken. Daarover gaat *Wat moet ik ermee*.' En even verderop: 'Leurend door het land, manuscripten in de hand. Een tragische gebochelde figuur lijdend aan tenminste vijf ernstige kwalen, moeizaam voortdrijvend op zijn weg naar de bel der vergetelheid.'

Het boekje *Wat moet ik ermee* bestaat ook uit twee delen. In het eerste deel, 'Ter eenre zijde', wordt het uigeversbedrijf belicht vanuit de optiek van de uitgever, in het tweede deel, 'Ter andere zijde', spuwt Visser zijn gal over 'de uitgever' met uitspraken als 'In cultureel opzicht is de uitgever een parvenu...', 'De uitgever is een vulgarisator, in zakelijk maar ook in artistiek opzicht', 'In principe is de uitgever de boeman van de auteur', 'het gevaar dat de uitgever () voortdurend bedreigt, is slachtoffer te worden van zijn latente machtswellust', en ook: 'In normale gevallen heeft hij lectoren achter da hand, deze tragi-komische pispalen (niet zelden zijn het auteurs die op deze manier financieel wat bijspijkeren)...'(!)

Daarnaast bevat dit tweede deel een reeks anekdoten over Vissers problemen bij het krijgen van voorschotten; voortdurend probeert hij geld los te krijgen van zijn uitgevers en met zoveel trammelant ging dit gepaard dat Visser vermoedt 'dat het woord voorschot door de nachtmerries van vele uitgevers spookt'.[12.]

Ab Visser zag zelf als oorzaak van al zijn tegenslag dat hij te veel en te gevarieerd schreef. Het publiek dat zijn streekromans met christelijke inslag waardeerde, wist geen raad met de rauwe toon van zijn latere werk, volgens Jacques den Haan.[13.] Houden we deze gegevens van en over Ab Visser in gedachten en leggen we er overheen het volgende citaat uit *Winterlicht*: 'Hij was op de middag dat ik hem de herdruk van zijn roman kwam brengen op een voor mij ongekende wijze onrustig ("allerlei angst", zei hij) en wilde door mij, in mijn auto, worden rondgereden...' () 'Ergens aan de rand van een dorp wees hij mij een café aan, waar hij een ogenblik wilde "uitrusten", zei hij.' () 'De fles jenever had hij in de auto achtergelaten en er was op geen enkele wijze aan hem te bespeuren dat hij de helft van de inhoud ervan al door zijn keel had gespoeld. Pas later die avond zou hij onbeschrijflijk dronken worden.'; leggen we er overheen de typering: 'Voorlandt was als medewerker verbonden aan tal van kranten, bladen, periodieken, uitgaven en verschijnselen, alle van provinciale of lokale aard, die hij van "columns" voorzag' en: 'voorlandt noemde zichzelf nooit "schrijver", hij karakteriseerde zijn werkzaamheden als die van "een schrijfbedrijf"'; leggen we er overheen Voorlandts tirades tegen de uitgevers

bij wie hij ‘in de loop van zijn zo kreupel afgelegde loopbaan, ooit een boek, of enige van zijn boeken, had gepubliceerd’; herinneren we ons dat over Voorlandt geschreven staat: ‘...in het gewone leven bezat hij door allerlei mij onbekende oorzaken nooit een cent, - in uitgeverskringen had men zijn naam verbasterd tot Voorschot’; beschouwen we Voorlandts gipsbeen als een (functionele) transformatie van het trieste gegeven van Vissers fysieke kwalen; en tenslotte, maar zeker niet het minst belangrijk, herinneren we ons dat Gina, de muze van Voorlandt, een hoer blijkt te zijn terwijl Van de Wetering over Vissers muze schrijft: ‘Zijn muze, gekleed in doorzichtig ondergoed en dijhoge laarzen, verzorgt en bemint hem’ (waarmee Van de Wetering in mijn ogen in ieder geval niet in de eerste plaats het beeld oproept van een etherische wolkengodin) - dan zal het duidelijk zijn dat *Winterlicht*

behalve een episode uit de autobiografie van Jeroen Brouwers ook een verhulde hommage is aan Ab Visser, de schrijver die reeds tijdens zijn leven het symbool was van de tot vergetelheid gedoemde 'periferen'.

Behalve van motief-expansie is er binnen het oeuvre ook sprake van motief-transformatie: een motief uit een bepaald werk wordt in een ander werk herhaald, maar krijgt een nieuwe lading door variatie, door spiegeling in nieuwe elementen of door koppeling aan andere motieven.

Het is, gezien de compactheid van Brouwers' oeuvre, onmogelijk om alle transformaties te bespreken. Ik zal mij daarom beperken tot drie voor *Winterlicht* relevante transformaties van motieven die ik overigens, omwille van de overzichtelijkheid, los van hun context bespreek.

Alle personages in Brouwers' oeuvre zijn zich voortdurend scherp bewust van de discrepantie tussen wie zij voelen dat zij zijn en wie zij spelen te zijn; dat geldt zowel voor de personages in zijn vroege werk als voor de meeste van zijn latere, konsekwent in de ik-vorm vertelde werk (twee uitzonderingen hierop komen straks aan de orde). Die tegenstelling tussen waarachtigheid en schijn speelt zich dikwijls af tegen een achtergrond van spel, van oppervlakkig kroegleven, van feestelijke massaliteit waarin er van individualiteit geen sprake meer is, van oneigenlijkheid kortom. Joris Ockeloen belandt met een hoofd vol levensvragen in de stad A. waar een groot feest wordt gehouden, de 'ik' uit *Zonsopgangen boven zee* zit gekluisterd in de lift en is omgeven door nogal kitsch aandoende glitterende kerstboomversierselen, en in het verhaal 'Meneertje Egmond wil schrijver worden' (uit de bundel *Groetjes uit Brussel*) belandt de 'jij' op de kermis met Lydia, de vrouw met wie hij 'eigenlijk' zonder het te willen overspel pleegt en van wie hij nauwelijks meer te weten komt dan haar naam; op deze kermis wordt de 'jij' op macabere wijze met zichzelf geconfronteerd.

Ook in *Winterlicht* komt dit motief van schijn en wezen het duidelijkst naar voren in de scène op de kermis waar lector Brouwers (in de tekst van verteller Brouwers die inmiddels gekozen heeft voor wat hij wezenlijk acht) en de schrijver Voorlandt (die zich 'een soortement vorst' voelt maar ook weet dat hij in feite een deerniswekkend figuur is) elkaar opzoeken en ontlopen in het spiegelpaleis. Later geeft Voorlandt op diezelfde kermis in de zweefmolenscène 'een staal van theaterkunst met hemzelf, voor het laatst in de hoofdrol, hij in zijn afscheidsrol'. Overigens worden op verschillende plaatsen in *Winterlicht* deze kermisscènes al voorbereid in de herhaalde accentuering van Voorlandts theatrale gedrag of in onnadrukkelijke beeldspraken die er naar blijken te verwijzen, zoals 'dat glimlachje voel ik () nog altijd tegen mijn kaken plakken, alsof ik een suikerspin heb gegeten'. Voorlandt is trouwens weldegelijk 'een soortement vorst' - maar alleen bij het Monopolyspel: dankzij nogal doorzichtig bedrog slaagt hij er altijd in om te winnen. En om het spelletje dan maar compleet te maken: Brouwers doorziet dat bedrog wel, maar zegt er niets van, - liefdevol laat hij Voorlandt winnen omdat hi weet hoe de schrijver zich voelt (Waarom dit motief van schijn en wezen in *Bezonken Rood* en in *Het Verzonkene* geen rol speelt, zal duidelijk zijn: deze twee romans zijn geschreven nadat Brouwers definitief had gekozen voor een levenswijze en een schrijverschap waarin hij op geen enkele wijze de schijn meer toelaat: alleen het wezenlijke rond en in hem is hier van belang).

De tweede motief-transformatie die voor *Winterlicht* van belang is komt eveneens voort uit het verhaal 'Meneertje Egmond wil schrijver worden'. De 'jij' in dat verhaal *voelt* dat hij schrijver is, ondanks dat hij door de literaire kritiek niet als zodanig wordt beschouwd: zijn debuutbundel *De dolk op de strot* (=*Het mes op de keel*) wordt zelfs

verwezen naar de kermis, hij wordt ‘een brandende hoepel - felle vlammen rond een boel lucht’ genoemd die ‘in een literaire kermistent thuishoort’. Toch is voor de ‘jij’ alleen de literatuur van belang, - hij is zelfs ‘in de klem der letteren’ geraakt. En niet alleen in de klem der letteren, ook in de klem van zijn huwelijksleven waaruit hij zich tevergeefs probeert te bevrijden door met Lydia mee te gaan terwijl zijn vrouw in het ziekenhuis ligt.

Deze dubbele beklemming wordt ruimtelijk verbeeld in de beschrijving van de woning en het binnenplaatsje: ‘Omgeven door achterkanten van huizen sta je op je binnenplaatsje, veertig meter boven je is het strakke stukje lucht...() - angst begint je te vervullen, voornamelijk dat je nooit tussen deze huizen zult wegkomen en langzaamaan zult mééverstenen tot je onverplaatsbaar bent geworden...’

[De DBNL is niet gemachtigd een illustratie uit het origineel hier weer te geven]

Jeroen Brouwers. Foto: Klaas Koppe.

De beschrijving van de lichtkoker in de kamer van Voorlandt doet hier sterk aan denken: ‘...het licht, zoals dit van bovenaf naar binnen stroomde: - in het plafond, boven het bed, was een tot het dak reikende schacht, afgedekt met een glazen koepel van ongeveer een à anderhalve meter in het vierkant, waardoorheen men recht in de hemel keek.’ Maar bij deze overeenkomst speelt een belangrijk verschil: waar de ‘jij’ in ‘Meneertje Egmond wil schrijver worden’ wanhopig probeert om uit zijn beklemming te komen, heeft Voorlandt zijn beperktheid gecultiveerd tot een trieste liefhebberij: uit de vergankelijkheid van de boven zijn lichtkoepel langsdrijvende wolken schept hij een nieuwe vergankelijkheid, - foto's, die hij op een avond stomdronken verbrandt zodat er helemaal niets meer overblijft. Meneertje Egmond hoopt nog, Jacob Voorlandt berust.

Overigens zou men hier misschien ook van motief-expansie kunnen spreken omdat de structurerende functie van de lichtkoepel door de hele roman heen en op meer niveau's een rol speelt (niet alleen op ruimtelijk maar ook op psychisch en temporeel niveau), terwijl de geciteerde passage uit ‘Meneertje Egmond wil schrijver worden’ de enige van die aard is in dat verhaal, maar ik geef er de voorkeur aan om dit tot de motieftransformaties te rekenen omdat er niet zozeer sprake is van *uitbreiding* als wel van *verheviging*: wat in ‘Meneertje Egmond wil schrijver worden’ tot het realistisch en psychisch niveau beperkt blijft, krijgt in *Winterlicht* door de koppeling aan het droom-motief een hallucinatorisch gehalte.

Met name naar aanleiding van het verhaal ‘Meneertje Egmond wil schrijver worden’ noemt Goedegebuure *Groetjes uit Brussel* ‘het boek van de aarzeling: nog maar nauwelijks gearriveerd, en dan al tot het inzicht gekomen dat het schrijverschap een isolement, een gevangenschap, een doem is’.[14.] Die karak-

terisering lijkt mij terecht - de aarzeling komt alleen al tot uiting in het merkwaardige jij-perspectief dat in dit verhaal wordt gebruikt. *Winterlicht*, dat betrekking heeft op het einde van Brouwers' Belgische periode, kan dan ook beschouwd worden als het boek van de afrekening met de aarzeling: Voorlandt, het personage van de vergetelheid, verdwijnt uit het leven van Brouwers, die als waarachtig schrijver verder gaat. Het eerste boek waarin dit waarachtige schrijverschap aan de orde komt - gekoppeld aan het begin van het kinderbewustzijn - is *Het Verzonkene*. Vanuit deze roman vindt de derde motief-transformatie plaats die voor *Winterlicht* relevant is. In *Het Verzonkene* schrijft Brouwers over 'het lelijke jonge eendje, dat niet een eendje bleek te zijn maar een zwaan. Die zwaan was elitair en dat heeft het eendevolk hem nooit vergeven. Die mooie zwaan werd gehoond en gesard omdat hij zo mooi was, - niets is erger dan mooi te zijn temidden van lelijkerds. Die zwaan had weet van adeldom, die zwaan kon zingen, die zwaan was in zijn schoonheid ook veel groter dan het grauwe, het snaterende, het geringe eendevolk.'

Deze zelfverheerlijking blijft echter niet lang op dit Deysseliaanse niveau: twintig bladzijden verder begaat een prachtzwaan zelfmoord nadat zijn wijfje is overreden. 'De zwaan heeft geen testament nagelaten.' Blijkbaar heeft de paradox van de vereeuwigende zelfvernietiging die de literatuur voor Brouwers is, in *Het Verzonkene* nog dezelfde stuwkracht als in 'Meneertje Egmond wil schrijver worden' maar krijgt nu vorm vanuit een duidelijk besef van eigen kunnen en eigen waarde. Dit motief keert in *Winterlicht* terug wanneer de waarachtige schrijver vergeleken wordt met 'een paradijsvogel die moet leven tussen de horden kraaien die hem zijn talent misgunnen, hem persoonlijk verdacht maken, zijn compromisloze kunstenaarschap honen en zijn prestaties kleineren'. Toch is dit meer dan een minimaal gevarieerde herhaling: zo min als het beeld van de zwaan in *Het Verzonkene* arbitrair is (het fragment waarin de zelfmoord wordt beschreven heeft als titel 'Sprookjes', waarmee niet alleen verwezen wordt naar een passage elders in het boek waar een psychiater wordt aangehaald die zelfmoord bij dieren naar het rijk der sprookjes verwijst, maar ook wordt een functioneel verband gelegd met de kinderwereld), zo min ook is het beeld van de paradijsvogel in *Winterlicht* toevallig: het slaat op de schrijver Brouwers, maar tegelijkertijd op de schrijver Voorlandt, - waardoor er een onmiskenbare ontwikkeling in hun verhouding ontstaat, zoals verderop zal blijken.

Aan die vergelijking van de waarachtige schrijver met een paradijsvogel en 'het volk' met een horde kraaien hebben zich overigens nogal wat recensenten gestoord. De tirades van Brouwers (en Voorlandt) over de huisvrouwen die zo 'lekker artistiek bezig zijn' werden 'weinig verheffend' genoemd, terwijl Brouwers' klacht tot op koninginnedag alle beroemdheden wel een hand kregen van de koningin en hij niet, 'bittere verongelijktheid' genoemd die 'belachelijk' overkwam.[15.] Binnen *Winterlicht* is die 'klacht' echter niets anders dan een uiting van angst om niet gehoord te worden door de koningin zoals Voorlandt niet gehoord wordt door zíjn Muze, - daar is niets belachelijks aan. En zelfs wanneer men die 'klacht' letterlijk neemt en haar dus uit de literaire context haalt, dan nog staat Brouwers beslist niet alleen. In een recent interview met Bibeb doet Lucebert een uitspraak die te mooi aansluit bij Winterlicht om hier niet geciteerd te worden:

'De *Prijs der Nederlandse Letteren* die om de beurt aan een Nederlander en een Belg wordt toegekend, wordt als een Belg hem krijgt overhandigd door Beatrix. Ik kreeg de oorkonde van de Belgische koning, van Beatrix heb ik niks gehoord. Het zal mij een zorg zijn, ik heb geen behoefte aan een handje van de koningin, daar gaat het niet om. *Het gaat erom dat de koningin te kennen geeft dat ze kunstenaars serieus neemt*. In een land waar voor kunstenaars geen respect bestaat is dat belangrijk.'[16.]

Ik ben nu gekomen bij het procédé van de motief-transformatie binnen de afzonderlijke werken. In zijn verhalen en romans maakt Brouwers gebruik van een betrekkelijk gering aantal thema's en motieven, maar de wendbaarheid ervan is groot genoeg om in iedere roman en ieder verhaal een verbeeldingswereld op te roepen die nergens beperkt (en dus vervelend) wordt door louter herhaling; wel hangt alles tot in de geringste details met alles samen.[17.] Door die hechte samenhang is het onmogelijk om hier alle motief-transformaties binnen *Winterlicht* te bespreken. Bovendien loopt men bij een volledige behandeling het risico om, cirkelbewegingen makend, bij 'reeksen' op te gaan sommen van elementen die met elkaar te maken hebben, en het is de vraag of dat iets zou verduidelijken.[18.] Ik beperk me daarom tot de bespreking van de belangrijkste motief-transformaties binnen *Winterlicht*.

Zoals *Het Verzonkene* en *Bezonken Rood* openen met een geconcentreerd beeld waarin de thematiek besloten ligt die in de roman zelf wordt uitgewerkt, zo is dat ook in *Winterlicht* het geval: alle elementen uit het openingsfragment over Vincent van Gogh keren meer malen, gevarieerd, geprojecteerd op Voorlandt en gespiegeld in lector Brouwers, terug. Zulke openingen hebben de functie van een prolepsis: een uitbeelding van het thema wordt geïsoleerd vooropgeplaatst en vandaaruit wordt de navolgende tekst opgebouwd.

In *Winterlicht* komen er nog meer fragmenten voor die als prolepsis functioneren: de introductie van de schrijver Voorlandt op pagina 13-14 roept niet in de eerste plaats zijn gestalte op (dat gebeurt pas op pagina 56) maar bestaat uit de beschrijving van de liefhebberij waarmee hij zich al jaren bezighoudt: het fotograferen van de wolken, 'het allervergankelijkste dat in de natuur maar denkbaar is' - waarmee in een duidelijk beeld de kern gegeven is van zijn bestaan en - vooral - van zijn tevergeefse schrijverschap zoals dat in het verloop van de roman langzaam vorm krijgt.

Ook in de eerste vermelding van de vrouw in Voorlandts leven ligt de essentie besloten van wie zij is: 'Er was iets met een vrouw, - hoe zat dat ook weer? Of iets met twee vrouwen, maar wier beider bestaan in mij tot het beeld van één vrouw in elkaar is gegroeid?' Later zal blijken dat die vrouw in Voorlandts leven bestaat als de eenheid van twee absolute tegendelen: als Regina Coeli, de lichtende koningin der hemelen, zijn Muze - en tegelijkertijd als Regina de hoer, de doodsvrouw, zijn ondergang.

Dit gebruik van de prolepsis hangt samen met twee aspecten van Brouwers' schrijverschap: ten eerste met de opvatting dat zijn boeken zijn bestaan moeten verklaren, zijn opvattingen moeten verhelderen en dat hij zo tot inzichten hoopt te komen. Een groot deel van *Winterlicht* bestaat dan ook uit het langzaam helder worden van de genoemde prolepsis-fragmenten: de roman verklaart als het ware zichzelf. Ten tweede hangt het samen met het gegeven dat de tekst van *Winterlicht* het resultaat is van opdoemende droombeelden, en dat zijn per definitie beelden die, hoe helder ze ook kunnen zijn, later pas betekenis krijgen: 'Er was iets met een vrouw, () of iets met twee vrouwen...'. *Winterlicht* is de geleidelijke invulling en dus verklaring van dat 'iets'.

Een volledige bespreking van de wijze waarop dat 'iets' gestalte krijgt wordt vooral bemoeilijkt doordat er - in overeenstemming weer met het besef dat alles met alles samenhangtzulke grote schommelingen plaatsvinden in de tijd: er lijkt nauwelijks onderscheid te zijn tussen heden en verleden zoals ook het onderscheid tussen droom en herinnering minimaal is. De causaliteit is daarmee ondergeschikt aan de psychische beleving van wat er in de loop va de roman zichtbaar wordt. Dat heeft tot gevolg dat ook het beeld van de belangrijkste vrouw(en) in *Winterlicht* gestalte krijgt in de schommelingen tussen uitersten. Maar ze *wordt* niet één van de twee, ze *is* beurtelings koningin of hoer, - de oppositie wordt niet opgelost maar blijft

gemarkeerd intact.[19.] Dat die oppositie toch niet statisch van aard is, is te danken aan de transformaties die langs de horizontale beweging tot stand komen. Op ‘verhaalniveau’ zien we nl. de volgende transformaties van dat beeld van ‘de vrouw’: aanvankelijk wenst lector Brouwers de schrijver Voorlandt toe dat er ‘een frisse jonge meid’ aan de kant van de weg zou staan liften, als bij blikseminslag de grote liefde zou ontstaan'; daarna wordt droomstertje', wat door Brouwers spottend wordt afgedaan met de opmerking: ‘Ach god, een brief van het arme naaistertje.’; vervolgens lijkt het Brouwers beter dat Voorlandt, die zich in de vernieling gedronken heeft, bezoek krijgt van ‘een potig en streng wijf’ dat zijn huis op orde zou moeten brengen; dan verwordt het ideaal tot ‘een aantal tijdschriften met erotische illustraties’ die Brouwers meeneemt voor de in een verzorgingstehuis weggestopte Voorlandt die nu, o ironie, betutteld wordt door ‘een potige non’ die

volledig in het zwart gekleed is.

Deze transformatie op ‘verhaalniveau’ weerspiegelt de verloedering van Regina als koningin der hemelen, de Muze, tot Gina, de hoer die Voorlandts oeuvre schaterend uit het raam slingert.

Wie zijn Muze ontmoet, ontmoet de dood. De desillusionerende ontmoeting wordt dan ook gedroomd plaats te vinden in ‘het donkere benedengedeelte van het provinciestadje () waar alle straatjes, gangetjes, steegjes en hofjes uitliepen op een rivierkade.’ Het meisje aan wie ze de weg vragen naar het bijna onvindbare huis van Gina, heeft twee zwarte poedels bij zich die in woedend geblaf uitbarsten en Voorlandt met het schuim op hun tanden willen aanvallen nadat hij zich aan zijn muze bekend heeft gemaakt. Arme Jacob Voorlandt: zelfs zijn Cerberus is niet meer dan een span poedels die hem, de nu levende dode, de definitieve oversteek beletten.

Hierna leidt Voorlandt ‘zijn postume bestaan’ in huize Winterlicht dat dan ook bestierd wordt door nonnen die ‘furiën’ genoemd worden, - de wraakgodinnen uit de onderwereld. ‘Meneertje Voorlandt’, zoals de potige non hem noemt, hoeft alleen nog maar te wachten tot hij voor de tweede keer, en dan voorgoed, dood mag (en samen met ‘Meneertje Egmond’ kan worden begraven). Hij is al niet meer dan de schim van wie hij ooit was, ‘hij zou zo onder een glasplaat in een kist kunnen worden gelegd’, hij strompelt, hij is vermagerd, en de glas is uit zijn ogen verdwenen.

Bij de eerste ontmoeting viel het lector Brouwers vooral op hoe Voorlandts ‘lichtblauwe ogen fel en jeugdig’ waren gebleven in zijn gerimpelde gezicht. Voorlandt, eenzaam levend binnen een tuin vol zwarte vogels, had de ogen van een paradijsvogel. En wanneer we dan lezen, in de passage dat Voorlandt zijn muze, en dus de dood ontmoet: ‘Misschien *is* hij daar op dat ogenblik ook gestorven, als schrijver onmiddellijk opnieuw geboren wordend in mij, die hem zich thans nauwelijks nog herinnert’, dan wordt het duidelijk hoe deze transformatie functioneert: het vogelmotief dat in het openingsfragment over Vincent van Gogh de dood introduceert, culmineert via de zwarte vogels die de paradijsvogel Voorlandt omringen en bedreigen, in het Phoenix-motief waaruit de schrijver Brouwers tevoorschijn komt.

Phoenix: de mythische vogel met de blauwe ogen die bij zonsopgang een zo wonderschoon lied zingt dat zelfs de zonnegod zijn wagen even doet stilstaan om te luisteren; als hij daarna optrekt slaan de vonken uit zijn haar waardoor Phoenix verbrandt, maar uit de as komt een nieuwe Phoenix tevoorschijn. Voorlandt: de schrijver die, na de verbranding van zijn foto's, een hoeveelheid benzine in zijn mond neemt en die ‘in fijne, onmiddellijk exploderende nevels’ voor zich uitblaast, wiens werk tot as verbrandt, die in een urn de as van zijn overleden vrouw wegbrengt maar die as in zijn eigen gezicht krijgt wanneer hij plotseling moet remmen voor een losgebroken schaap, die de as van zijn sigaar in zijn eigen gezicht krijgt als de zweefmolen begint te draaien, die er met die sigaar voor zorgt dat er ‘opeens () een spoor van vonken langs de lucht ontstaat...’ en die zijn haat uitkotst over de wereld in ‘een brede banderol van door alcohol, braadvet en suiker verzadigd braaksel dat, zo stel ik het mij voor, als een spiraal van vuurwerk zou ontploffen als men er een lucifer bij zou houden’ - en Brouwers, die op dat moment beseft: ‘nu is er een tijdfase in mijn leven voorbij’, die op dat ogenblik het gevoel heeft dat in Voorlandt zijn vader sterft, die zich later voorneemt om Voorlandt in het tehuis in de toekomst regelmatig te zullen bezoeken, ‘maar tegelijkertijd de zekerheid dat ik hem nooit meer zou zien’, die de grens van zijn loyaliteit met de periferen heeft bereikt: ‘het is genoeg nu, méér loyaliteit bezit ik niet. Ik moet verder’, en die tenslotte in zijn auto stapt en op weg gaat naar een nieuwe episode in zijn leven als schrijver: ze hebben elkaar voortgebracht. Uit Voorlandts vergetelheid is tenslotte Brouwers' waarachtige

schrijverschap voortgekomen, en pas in dit waarachtige schrijverschap heeft Voorlandts vergetelheid gestalte kunnen krijgen. Voorlandt is het borduursel, de schrijver Brouwers is daar de achterkant van. Het Phoenixmotief wordt overigens niet alleen uitgebeeld in deze metaforen maar ook verwerkt 'op verhaalniveau' want Voorlandt blijkt overleden te zijn op de dag vóór Brouwers' verjaardag; de schrijver Brouwers wel te verstaan, want onmiddellijk na de passage waarin Voorlandt zijn metaforische dood sterft doordat hij in de zweefmolen regelrecht de hemel in lijkt te verdwijnen, staat de volgende tekst tussen aanhalingstekens en lijkt daardoor afkomstig te zijn uit een andere wereld dan die van *Winterlicht*: 'Gefeliciteerd met je verjaardag, lieverd. Vergeet je niet het licht uit te doen als je klaar bent met schrijven?'

Zoals de paradijsvogel tussen de horde kraaien een beeld is dat op Voorlandt betrekking heeft maar ook op de schrijver Brouwers, zo heeft in het fragment dat als epiloog beschouwd kan worden, het beeld van het schaap betrekking op beiden. Voorlandt bevrijdt het beest van de ketting waarmee het aan een spil zit vastgebonden en kijkt vervolgens de zwarte non die de dood is 'zoals men haar soms herkent in de wolken' recht in de ogen. Voorlandt probeerde zo duidelijk te maken, denkt Brouwers: 'sterven doet men zonder kluisters.' Het is een gelaagd beeld: zoals Voorlandt het schaap maakte van wat hem zijn hele leven gekluisterd had, zo heeft Brouwers zich van Voorlandt bevrijd door zijn dood te beschrijven en heeft hij zich ontdaan van zijn kluisters der vergetelheid. Schrijven is de dood vóór zijn.

Dat betekent overigens niet dat daarmee ook de angst - in dit geval de angst voor de vergetelheid - is weggeschreven. *Winterlicht* is geen therapeutisch boek, het is 'enkel' het bewijs van een nog altijd groeiend schrijverschap van waaruit wordt teruggekeken op een schrijverschap dat heel anders was dan dat van nu en waarvan door middel van die terugblik afscheid genomen wordt. Maar afscheid nemen van een periode is niet hetzelfde als het verwijderen van een obsessie: zolang schrijven gepaard gaat met het gevoel van 'stiekemheid en het besef van verbodenheid waarmee schooljongens, ook ikzelf, in het diepste geniep en vervuld van schaamte en angst voor ontdekking en misprijzing door opvoeders en huisgenoten, toegaven aan hun hoe zal ik het zeggen, prille artistieke neigingen', en zolang er het besef is dat alles in het verleden samenhangt met alles in het heden, - zolang zal een steeds groeiend schrijverschap noodzakelijk blijven om de obsessie het hoofd te bieden. *Winterlicht* is een onderdeel van Brouwers' oeuvre, van 'zijn Deltaplan tegen de angst en de dood', om het met de woorden van Mulisch te zeggen.[20.] Brouwers durft meer dan vroeger, hij is zich van zijn toegenomen vakmanschap op het gebied van de compositie bewust geworden en zoekt in die compositie de sleutel die hem toegang verschaft tot een mogelijk inzicht in de labyrintische onderwereld van zijn bewustzijn. In *Winterlicht* doet hij dat zelfs letterlijk door gebruik te maken van Mulisch' fascinerende paradox: de literatuur is een gesloten kastje en de sleutel ligt ín het kastje. Voorlandt immers bezit 'een cilinderbureau vol laatjes, kastjes, sleuven, straatjes, stegen, terrassen en verdiepingen, volgestouwd en overdekt met boeken, kranten en papieren...', een werktafel dus die net zo labyrintisch is als de onderwereld van Brouwers' bewustzijn waar Voorlandts schaduwleven zich afspeelt. Wanneer Voorlandt de brief van Gina wil pakken, moet hij een van de deurtjes openen met een verbogen paperclip omdat het sleuteltje niet zoek is, maar onbereikbaar: 'het lag in een laatje dat ook op slot was maar waarvan het sleuteltje, om het slot te openen, zich eveneens *in* het laatje bevond en dit zich op geen enkele andere manier liet openen dan door middel van het sleuteltje.'

De compositie van *Winterlicht* is zo'n gesloten en schijnbaar niet te openen kast: de sleutel ligt in het werk zelf. Maar dat wil niet zeggen dat *Winterlicht* daardoor in zichzelf besloten blijft. Juist door het gebruik van gegevens uit de literatuur en van mythologische motieven is *Winterlicht* meer dan het razend knap gecomponeerde

verhaal over de mislukte schrijver Voorlandt: het wordt daardoor boven zichzelf uitgetild en krijgt een algemene, tijdloze geldigheid. De obsessie die aan *Winterlicht* ten grondslag ligt is die van iedere romanticus die zijn leven ziet als een niet aflatende strijd tegen de dood. Jaap Goedegebuure betwijfelt of een boek als *Winterlicht* enige toekomst heeft omdat het literatuur is 'zonder maatschappelijk klankbord'.[21.] Het beste lijkt mij die twijfel weg te nemen met zijn eigen woorden: zoals Brouwers in *Bezonken Rood* 'de octaviteit van het algemene met het individuele' bereikt door identificaties met Macbeth en met kampcommandant Sone[22.], zo bereikt hij in *Winterlicht* diezelfde octaviteit door zich te identificeren met Jacob Voorlandt en die identificatie te verbeelden in de hierboven genoemde mythologische motieven en verwijzingen naar de literatuur.

Een plaatsbepaling van *Winterlicht* in het oeuvre van Brouwers is niet eenvoudig omdat er tenminste drie mogelijkheden zijn.

De roman bevat herhaalde verwijzingen naar de essaybundel *De laatste deur*[23.], die voltooid werd op 29 maart 1983. *Winterlicht*, verschenen in juli '84, is gedateerd: 'De lente van 1983'. Daarmee geeft Brouwers uitdrukkelijk aan dat de roman gezien moet worden als onlosmakelijk verbonden met *De laatste deur*.

Maar de roman kan ook anders gezien worden dan als de literaire verwerking van een thematiek die in *De laatste Deur* essayistisch wordt uitgewerkt. Als onderdeel van Brouwers' literaire autobiografie moet *Winterlicht* geplaatst worden tussen het in Rijmenam geschreven verhaal 'Overal stilte. Krekelbosse klaagzangen' en de roman *Zonsopgangen boven zee*: *Winterlicht* beschrijft immers het afscheid van Brouwers' periode in België (vanuit Rijmenam verhuisde hij naar Exel) en het op weg gaan naar zijn nieuwe leven in Exel, en *Zonsopgangen boven zee* was het eerste werk dat na dat afscheid verscheen, - meteen ook Brouwers' definitieve doorbraak naar het erepodium van de Nederlandse literatuur. Deze manier van plaatsbepaling levert echter problemen op die alleen nog maar groter kunnen worden naarmate het oeuvre zich uitbreidt. Wanneer men een autobiografisch oeuvre probeert te ordenen volgens het principe van de continuïteit terwijl de opbouw van het autobiografisch beeld gekenmerkt wordt door een wezenlijke discontinuïteit, dan zullen de biografische gegevens, die aanleiding zijn geweest voor het schrijven, niet alleen van ondergeschikt belang zijn maar kunnen zelfs verwarrend werken wanneer ze gekoppeld worden aan het oeuvre. Een voorbeeld: Brouwers ontmoet Voorlandt als hij 'achter in de twintig' is. Brouwers is geboren in 1940. De periode die in *Winterlicht* beschreven wordt beslaat 'enige jaren', maar is verdicht tot 'hooguit slechts twee weken'. Dat wil dus zeggen dat de periode 'in werkelijkheid' moet hebben geduurd van niet later dan 1969 (het jaar waarin *Groetjes uit Brussel* verscheen) tot begin 1976, het jaar waarin Brouwers ontslag nam bij uitgeverij Manteau. Maar in *Winterlicht* staat óók te lezen dat Brouwers zich bij de eerste ontmoeting met Voorlandt begint te schamen 'dat ik in de uitgeverij was verzeild en het daarin al meer dan tien jaar had uitgehouden...' En dát gegeven laat zich niet combineren met het biografisch gegeven dat Brouwers pas in 1964 bij uitgeverij Manteau in dienst trad. Hiemee wil ik natuurlijk niet aantonen dat Brouwers in *Winterlicht* een rekenfout gemaakt zou hebben, maar het voorbeeld illustreert wel dat men voorzichtig moet zijn met het herleiden van de in de romans en verhalen gepresenteerde gegevens tot de biografische feiten. Een autobiografisch literair oeuvre is immers altijd een *beeld* van een leven dat van de oorsprong is 'losgeschreven'. De derde, mijns inziens de beste manier om *Winterlicht* in het oeuvre te plaatsen, is de koppeling van deze roman aan *Het Verzonkene* en (vooral) *Bezonken Rood* enerzijds en de nog te publiceren roman *De Zondvloed* anderzijds. Deze drie werken zijn door Brouwers nadrukkelijk gepresenteerd als een trilogie over zijn jeugd. *Het Verzonkene* geeft een beeld van het begin: het voorkleuterse geluk en het langzaam vorm krijgende kinderbewustzijn. Parallel hieraan is *Het Verzonkene* een manifest van een schrijver die zich zijn verworvenheden duidelijk bewust is geworden.

Bezonken Rood zou men het moederboek kunnen noemen - en *Winterlicht* het vaderboek. In *Bezonken Rood* heeft Brouwers zich 'bevrijd' van zijn moeder (in *Winterlicht* speelt ze dan ook geen enkele rol meer), in *Winterlicht* vindt de gesublimeerde vadermoord plaats in de beschrijving van Voorlandts ondergang.

Door deze verwijdering van zijn ouders uit (het beeld van) zijn leven is Brouwers de weg ingeslagen naar zijn op zichzelf teruggeworpen bestaan: de periode tussen zijn 10e en 17e levensjaar waarin hij in volkomen alleengelatenheid op kostschool

terecht kwam (d.w.z. op verschillende kostscholen, maar 'De verschillende pensionaten waar ik heb verbleven zijn intussen, door de vertekeningen die de tijd heeft veroorzaakt, tot één pensionaat ineengeschoven, zoals mijn herinneringen aan de jaren die ik er doorbracht zijn gekristallisserd tot één herinnering, die tevens de allerverschrikkelijkste is: ik zie de auto, waarin mijn ouders mij naar het pensionaat hebben gebracht, zonder mij weer vertrekken') - en tegelijkertijd is dat de periode na het in *Winterlicht* beschreven afscheid uit België: de periode van *De Zondvloed*, de periode dus waarin zijn schrijverschap niet langer onopgemerkt bleef.

Op grond van het bovenstaande is het te verwachten dat *De Zondvloed* een motief-expansie zal zijn van het verhaal 'Voorjaarsmoeheid' waaruit ik zojuist citeerde, en is het waarschijnlijk dat de structuur van die roman gelijkenis zal vertonen met die van *Winterlicht* omdat ook daarin de herinneringen die zich uitstrekken over een aantal jaren ineen zijn geschoven tot één korte periode.

De kiem van de roman *De Zondvloed* kan volgens mij zelfs nog nauwkeuriger worden aangewezen in één zin. In dat verhaal 'Voorjaarsmoeheid' wordt Brouwers door een brief van het Sint Joris Pensionaat herinnerd aan de jaren dat hij in absolute alleengelatenheid wacht op het tijdstip dat hij uit de gevangenschap van zijn kostschool leven zal worden bevrijd. Hij herinnert zich hoe hij door de gangen van het gebouw dwaalt, 'neuriënd, ik sleep mijn hand langs de muren, ziek van verveling, ik denk: *ik kom hier uit, ooit kom ik hier uit*. Ik denk: zij zullen zich mij later nog wel herinneren, ik neem mij voor een belangrijk en beroemd schrijver te worden.' (cursivering van mij, KH).

Hij is er zich zeer scherp van bewust dat hij zich in de taal zal moeten proberen te bevrijden uit zijn gevangenschap, dat de taal het enige middel is waarmee hij zijn bestaan tot uitdrukking kan brengen en dat de afwezigheid van taal het niet-bestaan is, de vergetelheid, de dood. Of, in de woorden die Jef Geeraerts tot Brouwers sprak: 'Schrijven moet een risico zijn () op leven en dood, () schrijven is verweer tegen de slopende tijd, maar tegelijk een overwinning op die tijd. () Leven en schrijven moeten één zijn opdat het schrijven een daad van werkelijke authenticiteit zou worden, een daad met oneindige risico's, maar het enige redmiddel...' (*Groetjes uit Brussel*).

De zojuist uit 'Voorjaarsmoeheid' geciteerde passage doet denken aan een passage uit Mulisch' verhaal 'Harry en het woord' uit *Voer voor psychologen*. In dat verhaal zit Harry wanhopig gevangen in zijn angst voor de jongen Zaalberg. Deze zwijgende Zaalberg staat plotseling achter Harry en 'wanhopig zocht Harry naar woorden naar iets dat Zaalberg gerust zou stellen. Hij voelde, dat het er niet was, dat hij stond tegenover iets, dat anders was dan hij. Overal om hem heen brandde de zon in de grond en het water en een gevoel van dood kwam in hem op. Hij kwam hier nooit meer vandaan!'

De overeenkomst tussen deze twee fragmenten is het vage besef dat de taal het enige middel is om de dood te trotseren het verschil is dat Harry panisch en onmachtig reageert op de dreiging die hij voelt, terwijl Brouwers zich veel vasthoudender en agressiever opstelt. In dat Sint Joris Pensionaat is hij als schrijver begonnen met het opstel 'Mijn eerste dag op het pensionaat', gepubliceerd in een nummer van het Sijoppersblad. Na dit 'debuut in de letteren' heeft hij, verbeten doorschrijvend, de weg gezocht in een steeds ontoegankelijker wordend labyrint. Lange tijd leek alles wat hij schreef gedoemd te zijn om in de vergetelheid te verzinken en dus niet bestand te zijn tegen de slopende tijd, maar na *Winterlicht* is die periode voorgoed voorbij.

De Zondvloed zal, in de beschrijving van de (kostschool)beklemming, ongetwijfeld bewijzen dat Brouwers er inderdaad uit is gekomen. Vijfendertig jaar na dato zal hij eindelijk de omweg naar zichzelf voltooid hebben. En hoeveel die omweg ook al heeft opgeleverd - het lijkt mij niet overdreven om te stellen dat er daarna pas echt sprake zal zijn van een geheel nieuwe periode in zijn schrijverschap.

Wanneer deze vooronderstellingen juist zijn dan is er dus alle reden om gespannen uit te kijken naar het verschijnen van *De Zondvloed* omdat daarin een deel van een beeld van Brouwers' leven zal worden afgerond, een beeld waarvan ook de roman *Winterlicht* een onvergetelijk deel uitmaakt.

vervolg op pagina 34

Eindnoten:

1. Jan Brokken, 'Jeroen Brouwers: "Ik brand. De vlammen slaan mij uit. Ik verteer."' In: Haagse Post, 7-11-1981.
2. Tom van Deel, *Recensies.* Amsterdam 1980, pag. 56.
3. Jaap Goedegebuure, *Tegendraadse schoonheid* - Over het werk van Jeroen Brouwers. Amsterdam 1982, pag. 15.
4. Jaap Goedegebuure, 'De poëzie van het verval'. In: Haagse Post, 28-7-1984.
5. Elders in de roman vallen Brouwers en Voorlandt geregeld in hun taal samen: sommige woorden en zinnen die Brouwers gebruikt, worden later door Voorlandt letterlijk herhaald. Hoewel ook dit bijdraagt tot de identificatie van de één met de ander, is er m.i. een verschil tussen het samenvallen van personages en het samenvallen van hun taal: het bereik van de eerste vorm van identificatie is groter omdat er vanuit die identificatie lijnen tot buiten de roman getrokken kunnen worden, zoals we verderop zullen zien; dat is niet het geval bij het samenvallen van de taal van de personages: daar blijft de identificatie tussen verteller Brouwers en schrijver Voorlandt beperkt tot de roman zelf.
6. Met die schrijver bedoel ik de romanschrijver Jeroen Brouwers. De verteller Brouwers is een gemystificeerde afsplitsing van de schrijver - hoe veel ze dikwijls ook op elkaar lijken. Het verschil tussen hen blijkt bijvoorbeeld wanneer we de angst voor de vergetelheid van de verteller Brouwers vergelijken met een uitlating van de schrijver Brouwers: '...ik zie Voorlandt niet als mijn voorland, ik denk niet dat mijn voorland de vergetelheid is. () Nee, ik blijf nog altijd hopen op een boek dat overblijft'. (In: Hervormd Nederland, 11-8-1984.)
7. *Tegendraadse schoonheid*, pag. 20.
8. Opgenomen in *Mijn Vlaamse jaren* en in *Verhalen en levensberichten.*
9. De 'opera-achtige pathetiek' van Voorlandt blijkt duidelijk in de balkonscène, als hij zich bekend maakt aan Gina. Brouwers ziet in Voorlandts gedrag blijkbaar een overeenkomst met dat van hemzelf: 'Wanneer ik het heb over zelfportret dan denk ik meer aan zijn karakter, zijn lichaamsbouw, aan zijn opera-achtige gekheid, het willen epateren.' (In: Hervormd Nederland, 11-8-1984). Ten overvloede: het gaat hier om de in *Winterlicht* beschreven periode - en die is voorbij.
10. Carel Peeters, 'De nachtzijde van de illusies'. In: Vrij Nederland, 21-7-1984.
11. Jan Willem van de Wetering, 'Ab Vissers Hellevaart'. In: Vrij Nederland, 15-12-1979.
12. *Wat moet ik ermee.* Amsterdam 1979, pag.52.
13. Jacques den Haan, 'Ab Visser moest almaar vechten'. In: Het Parool, 14-5-1982.
14. *Tegendraadse schoonheid*, pag. 29.
15. Aleid Truyens, 'Uit de onderkelder'. In: NRC, 27-7-1984. Zie mijn reactie op deze bespreking in een ingezonden brief in NRC, 17-8-1984.
16. Bibeb, 'Lucebert: "Het gaat erom dat de koningin te kennen geeft dat ze kunstenaars serieus neemt".' in: Vrij Nederland, 6-10-1984.
17. Carel Peeters slaat de plank dan ook behoorlijk mis wanneer hij stelt, in zijn bespreking in Vrij Nederland: 'De metaforische motieven in Winterlicht zijn net als Brouwers' vorige boeken van een overrompelende kracht, hoe toevallig en ad hoc ze ook aandoen'. Geen enkel motief in Winterlicht is 'toevallig en ad hoc'; hoe zou dat ook kunnen bij een schrijver die zo vaak en zo nadrukkelijk heeft verklaard dat 'alles met alles te maken heeft, toeval niet bestaat' (*Winterlicht*, pag. 12).
18. In zijn bespreking in de Volkskrant, 17-8-1984 geeft Arnold Heumakers aan hoe de samenhang van elementen van één zo'n reeks eruit ziet: zwarte vogels hebben te maken met peren en met ongelezen boeken en met helicopters en met Gina's lichaam en met Gina de hoeren met de brief van Gina aan Voorlandt. En hij concludeert: 'Met vrijwel alle andere beelden die meermalen in de roman voorkomen, zouden soortgelijke "reeksen" te maken zijn. Alle even vol van symbolische betekenis, alle even samenhangend en coherent. De literatuurwetenschap kan likkebaardend op Winterlicht neerstrijken. Het is altijd prijs.' (Grapje van Heumakers, dat 'neerstrijken'? 'Likkebaardend neerstrijkende literatuurwetenschappers' - dat beeld wil bij mij maar niet duidelijk worden.) Dat zou een armoedige en bovendien tegenstrijdige bezigheid zijn,

vergelijkbaar met het uithalen van een zorgvuldig geconstrueerd borduurwerk om met de losse, naast elkaar gelegde draden te laten zien hoe de constructie van het werk in elkaar zit.

19. De formulering ontleen ik aan Jaap Goedegebuure's bespreking in de Haagse Post.
20. Harry Mulisch, *Paniek der onschuld.* Amsterdam 1979, pag. 113. Mulisch gebruikt deze formulering in een stuk van Ed Hoornik.
21. Haagse Post, 28-7-1984.
22. *Tegendraadse schoonheid*, pag. 66.
23. Een verwijzing heb ik al geboemd. Een ander voorbeeld van zo'n verwijzing is: ‘alle bewoners verbleven hier achter de laatste deur van hun leven: ze zouden er één keer méér levend door naar binnen gaan dan dat ze er door naar buiten zouden komen.’ Maar tegelijkertijd is deze formulering een verwijzing naar het werk van Mulisch. In diens stuk over Ed Hoornik schrijft hij: ‘...ons sterfhuis, dat wij eenmaal vaker zullen zijn binnengegaan dan wij er uit komen’. (*Paniek der onschuld*, pag. 114) Er zouden nog meer verwijzingen te geven zijn naar (het werk van) Mulisch. Niet voor niets schrijft Brouwers in ‘Es ergo sum’: ‘“Mulisch” komt, op welke wijze of in welke gestalte, met welke bedoeling of om welke reden dan ook, in bijna al mijn boeken voor: - “Mulisch” is een thema van mijn autobiografische schrijven.’ (In: BZZLLETIN nr.98, pag. 63-64).

Rob Delvigne & Leo Ross
Een zeldzaam bondgenoot
De brieven van De Haan aan De Koo

Het weekblad De Amsterdammer, later veelal De Groene genoemd en ook dikwijls aangeduid als 'het Weekblad' was in 1877 opgericht door Taco Hajo de Beer en M.G.L. van Loghem. In 1878 traden Johannes de Koo en Justus van Maurik als redacteuren op. Sindsdien werd De Amsterdammer snel: het blad van De Koo.

Geboren in 1841, theoloog en sinds 1865 predikant in verschillende Hervormde gemeenten, besloot De Koo in 1874 de preekstoel vaarwel te zeggen en de journalistiek in te gaan. Na een korte periode bij Het Vaderland nam hij de leiding van De Amsterdammer op zich. Hij bleef er bijna dertig jaar. Zijn scherpzinnige en polemische artikelen gaven De Koo een unieke positie in het Amsterdamse en het Nederlandse culturele leven. In de politiek was hij progressief en radicaal, aan geen bepaalde partij gebonden. Rössing stelt hem als stylist op één lijn met Busken Huet[1.].

In de literatuur nam hij het op voor de Tachtigers, 'wier opvattingen hij niet deelde, maar die hij nochtans gastvrijheid in het weekblad verleende'[2.]. In De Groene, aldus Verwey, 'verschenen onze eerste beoordeelende prozastukken, (...) zelfs sommige van onze eerste gedichten'[3.]. De Koo liep beslist niet weg met de Tachtigers, maar 'aan zijn vrijheidsgevoel dankten de letterkundigen van '80 en hun geestverwanten in de tooneelen schilderswereld het vrije woord in de Groene'. Dáár vond men 'artistiek Jong Holland', maar niet veel later helaas 'óók de narren'! Zoals Verwey schrijft: De Koo 'bleef zijn blad openstellen voor al wat uit telkens weer andere jongeren opkwam', en dat beviel de ouderen slecht. In 1909, als De Koo sterft en in De Groene door de Tachtigers herdacht wordt, vinden wij die eeuwig 'jongeren' van Tachtig terug als lieden van middelbare leeftijd, die stevig werken aan hun eigen mythevorming en met dépit moeten toegeven dat De Koo ook nóg jongeren, 'narren', had geprotegeerd. 'In ieder tijdperk lette hij op het nieuw ontluikende, dat beteekenis in zich sloot', aldus Rössing.

Na 1885 hadden de Tachtigers trouwens hun eigen spreekbuis: De Nieuwe Gids, zodat ze De Groene niet meer nodig hadden. En in 1895 kwam De Kroniek van Tak, opgericht 'tegenover De Koo's Groene', met medewerkers als Diepenbrock, Frans Coenen, André Jolles en Berlage[4.]. 'De Tachtigers en wij', laat Wiessing in zijn memoires Coenen zeggen, 'hielden van Tak meer dan van De Koo. (...) De Koo was (...) te overwegend politiek van levenhouding'. En elders[5.] heet het: 'De jongere medewerkers van het weekblad De Amsterdammer staan al enige tijd kritisch tegenover het redactionele beleid van De Koo, die het niet eens is met de zich manifesterende culturele verschuivingen. De plannen van Tak tot oprichting van De Kroniek vinden bij deze jongeren een warm onthaal en al spoedig publiceren zij bij voorkeur in De Kroniek'.

Als in de zomer van 1905 Jacob Israël de Haan met een stuk tegen Tak bij De Groene aanklopt, ziet De Koo een kans om zijn appeltje met De Kroniek te schillen. Zó denkt Wiessing daar tenminste over: men stond in het conflict om De Haans roman *Pijpelijntjes* veelal aan de kant van Tak, maar men vond toch ook dat Tak een beetje te bruusk tegen De Haan was opgetreden en 'de allereerste, die meelij had, was De Koo, een ideaal redacteur, die ervan hield de jeugd een steuntje te geven, en die bovendien nog wel iets met Tak had te vereffenen'. Het stuk werd op 13 augustus in De Groene geplaatst[6.], uiteraard wel naar de zin van De Koo. Maar dat De Haan niet als vijand van Tak in De Amsterdammer is begroet en binnengehaald, zoals Wiessing suggereert, blijkt uit de data van eerdere publicaties

van De Haan in dat blad: stukken over Verlaine, Speenhoff en A.G. van Hamel op 18 oktober en 1 en 22 november 1903. De roman *Pijpelijntjes*, die tot het conflict met Tak zou leiden, verscheen pas in juni 1904. De Koo gaf De Haan in zijn ongelijk gevecht met de SDAP-baas een steuntje in de rug; dat wel.

J.J. de Haan

De Haan bleef medewerker aan De Amsterdammer.

In maart en mei 1906 droeg hij twee 'zwerversschetsjes' bij[7.] en in juli van dat jaar 'fijne fragmenten'. In het najaar van 1906 nam hij stelling tegen Henri Polak van de Algemene Nederlandse Diamantbewerkers Bond en het zogenaamde 'leerlingenbesluit', dat de toelating van leerlingen tot het 'diamantvak' beperkte en volgens De Haan onzedelijk en ondemocratisch was.

Op 30 december 1906 bemoeide De Haan zich met een geruchtmakende zwendel van bankdirecteuren. Zijn stuk heet: 'In de zaak van jhr. Th.A.C. de Geer en J.J. Le Fèvre de Montigny', het kreeg van de redactie de vermelding 'Ingezonden' toegevoegd en een commentaartje waarin De Koo enige afstand nam, en het bepleitte een inderdaad ietwat merkwaardige veroordeling van beide heren 'tot gevangenisstraf van éénen dag'. De Haan definieert straf als 'de vermindering, die de gestrafte aan zijn leven gevoelt als gevolg van de bestrafte daad'. En wat deze aanzienlijke personen, nu: 'uitstootelingen', betreft, 'hun leven is meer dan genoeg verminderd', vooral door 'de schandalige martelingen der voltallige terechtzittingen'! Aan Van Eeden schreef De Haan: 'De Koo is vriendelijk voor mij, en hij plaatst wel eens goede bijdragen van mij. Heden in De Groene een over De Geer en De Montigny'... Maar De Koo blijkt toch niet blindelings enthousiast over De Haan: 'Juist Maandag (...) kreeg ik eenen brief van De Koo, dat ik toch niet zulke vreemde bijdragen voor zijn blad zenden zou, want dan kon hij ze niet blijven plaatsen. En De Koo is mij (waarom?) toch zeer genegen'.

De Haans artikel lokte verzet uit. Het Volk betichtte hem, ‘voormalig partijgenoot, tegenwoordig jurist’ (De Haan had een jaar daarvóór zijn kandidaatsexamen gedaan), op 3 januari 1907 van het huldigen van een ‘rechts’ standpunt en hoonde de ‘rechtsgrond om iemand “met een maatschappelijke positie” straffeloos te verklaren. Een maatschappelijke positie’, aldus Het Volk, ‘heeft iedere bourgeois en geen enkele proletariër. Ergo, de strafwet is alleen voor de proletariërs’. En op 13 januari 1907 verschijnt in De Groene zelf een reactie vandr. Wijnaendts Francken, bioloog en bekend amateur-filosoof uit die tijd. Hij vindt De Haans standpunten ‘meer *stout* dan *juist*’. De misdadiger moet gestraft, ook al ‘moge (het) niet aangenaam zijn voor een volle zaal als beklaagde te verschijnen, vooral niet wanneer men behoort tot kringen als waarvan hier sprake is’... De Haan antwoordt dat men bij het bepalen van een strafmaat toch meer zou moeten letten op de maatschappelijke gevolgen van een en ander voor de veroordeelde. Terzijde behandelt hij even het stuk in zijn oude krant Het Volk: ‘Daarop kan ik niet ingaan, wegens den toon van dat blad niet’.

In het satirisch weekblad De Ware Jacob werd De Haan op 26 januari 1907 flink te grazen genomen. Het blad publiceerde een zogenaamde ‘intieme brief’ van Jonkheer de Geer, geschreven vanuit zijn cel. De jonkheer klaagt zijn nood en richt zich daarop diep getroffen tot De Haan: ‘het is een schande, het is een publiek schandaal, dat een man als ik veroordeeld is tot 4½ jaar cel. Ik ben totaal onschuldig; ik ben al genoeg gestraft met het verlies mijner maatschappelijke betrekking en het is goed, dat er één ridder is geweest, die het zwaard voor me heeft opgenomen: de Heer *Jacob Israël Pijpelijn* in de Groene van Ouwejaar. Deze man komt tot de konklusie, dat één dag de zwaarste eisch mag wezen voor mijn nalatigheid (...). O, kom, Jacob Israël, kom in mijn cel, ik zal u in mijn oude armen nemen en u kussen, kussen, want ik ben tot in het diepste mijner ziele geroerd door uwe edelmoedige verdediging. Kom!’

In dezelfde aflevering van De Ware Jacob wordt De Haan voor ‘pijpelijntjestrekker’ uitgemaakt en Aletrino opnieuw met ‘Sam’ uit de *Pijpelijntjes* in verband gebracht, eigenaardig genoeg, want daaruit blijkt dat in 1907 althans bij De Ware Jacob nog steeds de eerste, opgekochte en vernietigde versie van de roman bekend was en ook bij de lezer bekend werd verondersteld en niet de tweede, omgewerkte, waarin ‘Sam’ immers in ‘Hans’ is veranderd.

Op 12 mei 1907 laat De Haan zijn licht over een andere opzienbarende affaire schijnen: de moord in Andijk, bij Hoorn aan de Zuiderzee. Een boerenjongen Ente Zwan vermorzelde daar de hersenpan van zijn slachtoffer met een spade en kreeg veertien jaar gevangenisstraf. De Haan, in zijn opstel ‘Over de pathologische momenten van een moordgeval’, heeft als uitgangspunt: ‘iedere moordenaar is een sympathiek mensch, en zijne terechtstand is eene belangwekkende zaak’. Hij overweegt voor ‘wanhopige gevallen’ als dat van Zwan andere oplossingen, zoals ‘werkgestichten’, maar het Wetboek van Strafrecht kent alleen gevangenissen. En dan slaakt hij een verzuchting: ‘Er is meer in een misdadigersgemoed dan er in alle wetboeken van strafrecht ter wereld is’.

De eerste krant die meende dat men zulke goddeloze praat niet over zijn kant mocht laten gaan, was het katholieke blad De Tijd. Op 14 mei 1907 komt het met een artikel ‘Ergerlijk'!’ op de voorpagina. De Haan wordt in relatie gebracht met de Franse decadente literatuur: ‘Dat wij *in iederen moordenaar een sympathiek mensch behooren te zien*, is een stelling, die, naar ons bekend is, wel in zeker soort van perverse Fransche romans wordt verdedigd’... En dan moet De Amsterdammer het ontgelden: ‘door de redactie van het weekblad (wordt) met geen enkel woord of teeken van een afwijkend oordeel of zelfs maar van eenigen twijfel of eenig voorbehoud blijk gegeven’. Maar de redactie van De Amsterdammer kroop volstrekt

niet in haar schulp. De Koo neemt op 26 mei 1907 persoonlijk de handschoen voor De Haan op: 'Met den misdadiger moet men *medelijden* hebben. Waar zou men beter kunnen weten, dan aan het bureau van *De Tijd*, dat *medelijden* ook tot de oorspronkelijke beteekenis van *sympathie* behoort?' Ook twee andere bladen, De Standaard en de Rotterdammer, die 'de woorden van het Roomsche blad' hadden overgenomen, krijgen een veeg uit de pan.

De Tijd geeft zich niet gewonnen. Op 29 mei 1907 verschijnt een nieuwe aanval op de voorpagina: 'Nog eens over "sympathieke moordenaars"'. Sympathie en medelijden zijn niet hetzelfde, betoogt het blad. De Haan 'maakt zich schuldig aan een gevaarlijke storing van het zedelijk evenwicht'. Het stuk van De Koo wordt als 'een bedekte terugtocht' gezien. En wéér houdt De Koo 'zijn spiegelgladgepolijste schild'[8.] voor De Haan (2 juni 1907): De Tijd schuift De Haan 'diabolischen onzin' in de schoenen, 'De Tijd heeft, wat al te onnadenkend, een boom opgezet over onze duivelsche gezindheden'. Zo houdt De Koo voet bij stuk en verzekert dat hij ook het standpunt van De Haan weergeeft.

Of dit laatste werkelijk het geval was, mag in twijfel worden getrokken: De Haan was beslist niet wars van perverse Franse romans. Maar laten we voorlopig vaststellen dat nog nooit iemand in het openbaar zó onvoorwaardelijk partij had getrokken voor De Haan als De Koo in deze polemiek deed.

De Ware Jacob stak op 25 mei 1907 weer de draak met De Haan, 'de juridische spécialité' van De Groene: 'iedere moordenaar is een sympathiek mens' werd een gevleugeld woord, iets om hard om te lachen. Later, op 8 juni 1907, komt het blad nog eens treiterig terug op De Haans moordenaar, 'die nogal wat consternatie verwekt heeft'.

Op 30 juni 1907 treedt De Koo voor de laatste keer als hoofdredacteur van De Groene op. Op 7 juli maakt hij, in een boodschap gedateerd 3 juli, bekend dat hij zijn ambt heeft neergelegd. Half september vertrekt De Koo naar Luik, naar zijn jongste zoon die daar studeert.

Zoals gewoonlijk zijn van de briefwisseling De Haan-De Koo alleen de bijdragen van de kant van De Haan bewaard gebleven. De oudste brief van De Haan is ongedateerd, maar verwijst naar de 7de juli 1907, de dag waarop het aftreden van De Koo bekend gemaakt werd. De brief bevat direkt al een paar thema's, die het karakter van de correspondentie tot op grote hoogte zullen bepalen: het volhouden ondanks tegenwerking en ziekte, de lichtpuntjes der publikaties, de vrees om De Groene als platform te verliezen, de bangelijkheid en burgerlijkheid der Nederlandse letterkundigen.

De *nerveuze vertelling* 'Het monster van China' zou in oktober 1907 in Groot-Nederland verschijnen.

Amsterdam
27. Palestrinastr.

Mijn beste heer De Koo, wat spijt het mij voor u, dat u het hoofdredacteurschap van De Groene hebt moeten nederleggen. Ik had verleden week gehoord, dat het dreigde, en dat J.H. Rössing[a.] loert om een gedeelte te krijgen van de buit. Ik gevoel, dat dit heengaan u hard moet vallen, nadat u zoovele jaren aan dat blad gewerkt hebt. Bent u dan erger geworden? Of moet gij uwen arbeid nederleggen, om beter te worden? Ik geloof, dat velen vandaag met dankbaarheid en genegenheid aan u denken zullen. Ik doe dat zeker. Neen: ik wensch u niet vele jaren van otium en

a. Johan Herman Rössing (1847-1918), toneelleider, -criticus en -historicus; vanaf 1888 toneelrecensent bij Het nieuws van den Dag. Wiessing noemt hem De Koo's factotum.

dignitate[b.], maar van werkzaamheid en kracht. Wees maar rustig, dan wordt u wel beter. Och: het spijt mij zoo, dat u ziek bent. Ik wil liever zelf ziek wezen.

Ik weet iets, dat u genoegen zal doen. De Redactie van Groot-Nederland heeft van mij geaccepteerd drie fijne fragmenten en eene nerveuze vertelling getiteld: 'Het monster van China'. Zóo houd ik ten slotte tegen allen in, toch vol.

Wordt u maar gauw beter. Ik wensch het u van harte, en ben steeds door uw

Joop de Haan

P.S. Mijn adres te Nijmegen is voorgoed vervallen[c.]. Het is uit. Nu u geen hoofdredacteur bent, ben ik zeker ook uit De Groene weg? Dat zal wel. Er zal wel een burgerbroekje inkomen. Dag mijnheer De Koo.

b. rust met waardigheid, een ambteloos leven met behoud van de eer van het ambt (Cicero, *De oratore* I, 1,1)

c. Winter 1906/1907 werkte De Haan als onderwijzer op het Instituut 'Wegerif', een dag- en kostschool voor jongens te Nijmegen. Men gaf daar gewoon en uitgebreid lager onderwijs. De leeftijd van de leerlingen in de hogere klassen varieerde van 13 tot 19 jaar; er was toen zelfs iemand van 21. Blijkens een brief aan Albert Verwey verzorgde De Haan ook 'lessen in de letterkunde', maar het Instituut gaf géén middelbaar onderwijs (waarvoor De Haan de bevoegdheid miste). Toch ontleende hij waarschijnlijk aan deze functie de betiteling 'leeraar bij het middelbaar onderwijs', die voorkomt op zijn huwelijksakte van 28 maart 1907 (Meijer, *De zoon van een gazzen*, blz. 353).

De tweede brief van De Haan moet gedateerd worden ná 24 augustus (sterfdag van Tak) en vóór half september 1907.

De Amsterdammer zou ter herinnering aan Tak een grote plaat van Braakensiek, wiens wekelijkse bijdrage een van de aantrekkelijkheden van het weekblad uitmaakte, hebben gepubliceerd, indien niet een der beide eigenaars, Warendorf, zich daartegen verzet had: ‘naar mijne meening was hij niet zoo'n grootsche figuur’, schreef Warendorf op 26 augustus aan De Koo, de andere eigenaar. Hij handelde daarmee waarschijnlijk geheel in De Koo's geest.

De roman *Pathologieën*, die aan Warendorf ter uitgave was aangeboden, zou in 1908 bij Meindert Boogaerdt in Rotterdam verschijnen. De Haan komt hier in de correspondentie met De Koo niet meer op terug.

Het boek *In de schaduw* van Carry van Bruggen verscheen nog in 1907. In 1910 schreef De Haan in het Tijdschrift voor Strafrecht over deze ‘zeer fraaie bundel novellen’, die volgens hem behoorde tot de ‘dikwijls onschatbare bronnen van gegevens’ die men moet raadplegen als men ‘de innerlijke diepte’ van het leven, in dit geval: het joodse leven, wil peilen. Op eendere wijze zou De Haan zelf op 26 juni 1912 in het Weekblad van het Recht het gedicht ‘The ballad of Reading Gaol’ van Oscar Wilde als bron gebruiken bij een opstel over het gevangeniswezen in Engeland. In september 1912 voegt De Haan gedichten aan zijn stukken over Russische gevangenissen in De Beweging toe: ‘wat het invoegen van gedichten betreft’, schrijft hij aan Verwey, ‘ik ben daar zeer op gesteld, omdat ik wil aantoonen, dat dichterschap en wetenschap hetzelfde zijn’.

Amsterdam. 27. Palestrinastr.

Beste mijnheer De Koo, hoe gaat het met u? Nu eens hoor ik, dat u zeer ziek bent, en dan weder, dat u veel beter bent en spoedig naar Duitschland zult gaan om geheel beter te worden. Ik hoop zoo zeer, dat u beter worden zult.

De dood van P.L. Tak heeft mij getroffen.

Het gaat mij niet goed. Ik heb geene betrekking meer, en nu moet ik leven van wat ik bij elkander schrijf. Dat gaat niet gemakkelijk.

Ik heb de vorige week aan de waarnemende redactie van de Groene[a.] gevraagd, of de stukken, die u van mij hebt geaccepteerd geplaatst worden. Maar die nette redactie heeft daarop niet geantwoord. Zoo hoop ik innig, dat zij allen sterven mogen.

Als u kunt in uwen toestand spreek dan den heer Warendorf vooral over de uitgave van mijn boek: ‘Pathologieën’. Mijne zuster, Carry van Bruggen is eene nette vrouw, zij is op goeden voet met redacties en uitgevers. Zij heeft ook met den heer Warendorf gesproken, die haar boek ‘In de schaduw’ wil uitgeven. Hij wil mijn boek half September lezen, want hij is nu uit de stad. Als u hem dan ook eens bewerken wilde? U doet daar mij eenen grooten dienst mede.

Ik kan u geene prettige dingen schrijven, zoo is het leven niet. Ik hoop, dat u en ik beter worden, zoo mogen de waarnemende menschen van de Groene afsterven.

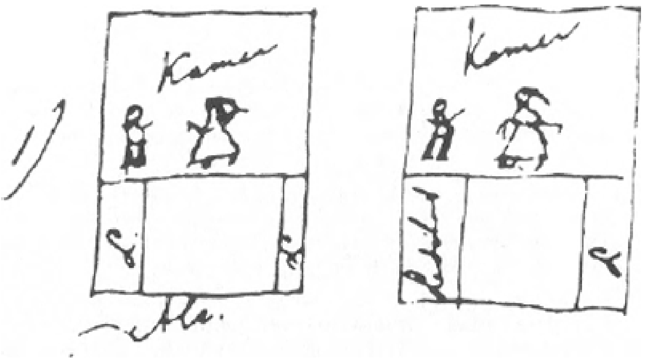
Veel vriendelijks van uw vriend

Joop de Haan

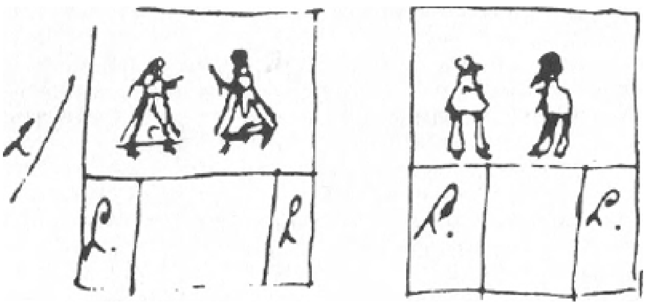
De derde brief die van De Haan aan De Koo is bewaard gebleven, lijkt te dateren uit de eerste helft van 1908.

De Haans zwager, Kees van Bruggen, bekend gebleven als auteur van *Het verstoorde mierennest*, had evenals De Haan een verleden bij Het Volk: hij was sinds 1900 redacteur van het bijblad (of zondagsblad) daarvan. Deze betrekking verloor hij vanwege zijn echtscheiding en zijn daarop volgend huwelijk met Carry van Bruggen (6 januari 1904). De Haan schreef over deze zaak aan Van Eeden

(november 1902): ‘Nou, die Van Bruggen (...) is bij z'n vrouw vandaan geloopen en woont nou half en half met m'n zuster. Zie je, half en half. Dat moet ik je toch even vertellen. Zie je, ik lach er niet om, ik heb er 'n patjakkerende last van, maar 't is zoo'n grappige uitvinding. Stel je voor 2 mannelijke en 2 vrouwelijke mallen huren samen twee kamers met 4 ledekanten staande in twee alcoven en dat heele zaakje[9] huist in twee huizen naast mekaar. Overdag is 't zoo:



's avends steken ze dan over en dan is 't zoo als in figuur twee staat:



en 's morgens ruilen ze dan weer terug. Nou bij dat stel van vier is nu V(an) B(ruggen) met m'n zuster. Je snapt daar wordt weer over gekald[10]. Troelstra moest zich er ook weer in bemoeien: die zei dat 'n goed partijgenoot liep niet van z'n vrouw af. Dat dee-je niet, je hadt genoeg aan je partij’.

Troelstra scheidde zelf in het najaar van 1907.

In 1904 vertrokken de Van Bruggens naar Indië, waar Kees hoofdredacteur van de Deli-Courant werd. Gerepatrieerd in april 1907, werd hij kunstredacteur van het Algemeen Handelsblad. Toen het Handelsblad in 1908 in de rubriek ‘Onder de streep’ een groot aantal schrijvers aan het woord liet over hun werk en hun toekomstplannen, was Jacob Israël de Haan *niet* van de partij. De Ware Jacob publiceerde toen een ‘intiem briefje’ van hem: ‘Vin je het nou niet akelig flauw van het Handelsblad, dat het moedwillig verzuimd heeft mij te inviteren om “onder-de-streep” m'n letterkundige plannen den volke kond te doen? Nu moet je weten, dat mijn bloedeigen zwager, Van Bruggen, in de onder-de-streep-redactie zit. Die goeie Kees weet, dat ik er zoo erg op gesteld was eens onder de streep te kruipen en toch wilde hij er mij niet in hebben. Vroeger was hij zoo'n snoes, maar tegenwoordig vind ik hem een naren man’ (29 maart 1908).

Amsterdam.
27. Palestrinastr.

Beste mijnheer De Koo, hoe gaat het met u? Mijn zwager Van Bruggen sprak verleden week met doctor Pijzel, en die vertelde hem, dat u veel beter bent, en dat u misschien wel weer in de redactie van ‘de Groene’ zoudt terugkomen. Ik hoop het voor u en ook voor mij. Kunt u er niets aan doen, dat de dingen, die u van mij geaccepteerd hebt, door de nieuwe redactie niet

worden op zij gelegd, omdat die zich niet aan uwe afspraken verbonden acht. Deze dingen liggen al zoo lang, bijna een jaar. Dat lijkt wel op Van Deyssel, die er eene negerij[a.] op groote schaal van maakt. Dus, als u kunt, laat dan die stukken spoedig komen[b.]. In dat geval zend ik u andere en fraaie dingen. Bijvoorbeeld heel teere fragmenten. Nieuwe dingen maak ik weinig, of liever niet, omdat ik zoo ziek ben.

Ik hoop zeer, dat u goed bent. Veel vriendelijks van uw

Joop de Haan

Geboren brievenschrijver als hij is, laat De Haan zich in zijn brief van 20 oktober 1908 van een charmante en boeiende zijde zien. Een afwisseling van onderwerpen komt aan de orde, De Koo (die zich te Luik bevindt) wordt een beetje het hof gemaakt, De Haan wil hem duidelijk opmonteren en amuseren. Tegelijk brengt hij de problemen van zijn schrijverscarrière ter sprake, op een manier die De Koo bij uitstek moet hebben geïnteresseerd en die ook voor de in literatuurgeschiedenis belangstellende moderne lezer een eigenaardig soort informatie oplevert, een kijkje achter de schermen van het literaire leven anno 1908[11.].

Na De Koo's aftreden, juli 1907, kent De Amsterdammer een langdurig interregnum. Maandenlang ‘dobbert alles op Rössing’, zoals Warendorf het in een brief aan De Koo formuleert. Er kwam geen ‘serieuse reflectant’ voor het vacante hoofdredactoraat opdagen. Even komt Mari Brusse, van de NRC (en *Boefje*), in aanmerking, maar men wordt het niet eens over het salaris. Het was De Koo, die een nieuwe kandidaat naar voren schoof: H.P.L. Wiessing, geboren 1878, redacteur en Parijs correspondent van het Algemeen Handelsblad. Deze maakt in Amsterdam een goede indruk. Pijzel weet een beetje zuur aan De Koo te melden: ‘De Heer Wiessing schijnt aan Warendorf te hebben gezegd, dat hij over alles schreef, behalve over muziek’. Wiessings komst werd op 22 september 1907 in De Amsterdammer aangekondigd en op 3 november is hij in functie. Heel veel later, in zijn boek *Bewegend portret* (1960), zal Wiessing de ‘redactionele eenzaamheid’ van zijn eerste jaren bij De Groene herdenken. In het gezelschap van Pijzel (‘vermoeide, donker gebrilde, leraarachtige heer’) en Rössing (‘versleten dandy’), twee ‘voor mij niet juist séduisante heren’, voelde de nieuwe hoofdredacteur zich bepaald niet op zijn gemak. Het was het contact met De Koo, ‘de vader van de Groene’, en ook dat met Frans Coenen, dat er de moed bij hem in hield. Zo kan hij spreken van ‘De Koo's en mijn Groene’. Als De Koo overlijdt, eert Wiessing hem heftig: ‘Het Weekblad verliest zijn Vader’.

In werkelijkheid werd Wiessing door de dood van De Koo gered zoals een *groggy* bokser door de gong. De abonnees van De Amsterdammer waren al meteen niet tevreden. Op 3 januari 1908 bericht Warendorf aan De Koo dat er een stroom van bedankjes op gang is gekomen. En twee weken later: ‘Wij gaan heelemaal den weg van de Kroniek op’; ‘Veth en Coenen, daar zweert (Wiessing) bij’. In mei jaagt ‘de geregelde afname van abonnementen’ de beide heren de stuipen op het lijf. In juni eist De Koo dat Wiessing verdwijnt. Maar Warendorf aarzelt: wie moet de man opvolgen? In oktober komt opnieuw de klacht: Wiessing ‘zweert bij al die Kroniek-grootheden, gaat alleen daarmede om en voelt zich hun mindere’. Ook aan Wiessing zelf verwijt Warendorf ‘dat het Weekblad op weg is een grootere editie van de Kroniek te worden’ en ‘dat niet alleen het aantal abonné's, maar ook de invloed van en de belangstelling in het Weekblad verminderende is’. Er breekt een daverende ruzie los. De Koo is razend. Zijn aantekeningen in de marge van de brieven van Wiessing zijn een bijzonder levendige lectuur. Ons interesseert hier evenwel de manier waarop De Haan op de bedorven verhoudingen bij De Groene inspeelt.

Wiessing heeft hij, zoals hij zegt, inderdaad nooit 'stroop om den mond' gesmeerd: de nieuwe hoofdredacteur was nauwelijks een week in functie of De Haan neemt het in het Weekblad kordaat op vóór de Duitse officieren tégen een plaat van Braakensiek die onder Wiessings verantwoordelijkheid verscheen en die de betrokken Duitse officieren als varkens afbeeldde[12.]. Stroop om de mond smeren was De Haans stijl niet. Zó consequent zijn dat het provocerend wordt en de neiging om zijn eigen glazen in te gooien, dat lag meer in zijn lijn. Wat De Koo betreft: De Haans opmerkingen over 'de Kroniekmensen' en Frans Coenen moeten De Koo als muziek in de oren geklonken hebben.

Van zijn kant lijkt Wiessing juist van De Haan gebruik gemaakt te hebben om De Koo gunstiger voor Frans Coenen te stemmen. Op 17 april 1908 deelt hij De Koo mee: 'dat ik, voor de volgende week, een heel aardig stukje van Jacob Isr. de H. heb over 't zelfde onderwerp waarop Coenen hamert'. Bedoeld is De Haans stuk 'Schaamtelooze, hooge journalistiek', dat op 3 mei 1908 in De Amsterdammer verscheen en dat inhaakte op Coenens stukken van 19 en 26 april, die zich richten tegen een klopjacht op pornografie en zedeloosheid, geopend in het Algemeen Handelsblad. Op 14 april was daarin o.a. geprotesteerd tegen een opvoering van *Lysistrata* in... Berlijn. Tegenwoordig zou je zeggen: waar bemoei je je mee? Hoe aanstootgevend dit oude stuk van Aristophanes, deze 'schaamtelooze Hooge Kunst', precies was, moeten wij opmaken uit een heel ander geschrift[13.]: 'the Spartan envoys arrive to negotiate with the Athenian Prytanis for peace, and all appear with immense phalli (as a result of the women withholding their favours for a prolonged period)'. Wiessing legt dan verband met de recente regeringsverklaring en die veelbelovende aanwijzing willen wij even volgen.

Het betreft de 'Regeeringsverklaring' van 10 maart 1908, afgelegd door Heemskerk, de minister van binnenlandse zaken en leider van het nieuwe, christelijke kabinet. De regering kondigt als wetsontwerp aan o.a. 'wijziging en aanvulling van het Wetboek van Strafrecht, met name van de bepalingen tot bestrijding der openbare onzedelijkheid'. Het Handelsblad vond dat deze herziening van het Strafwetboek 'door een liberaal niet met volle gerustheid (kon) worden tegemoet gezien', maar vermeldt ook hoe in de Tweede Kamer door de oppositie gesteld werd dat 'de bestrijding der onzedelijkheid ook door de linkerzijde ter hand (was) genomen', iets wat niemand die de houding van P.L. Tak en aanhang in de '*Pijpelijntjes*-affaire' kent, verbaast. Tegelijk vermeldt het Handelsblad (het is woensdag 11 maart 1908) de publikatie van 'een fragment uit Jacob Israël de Haan's boek *Pathologieën*' in De Nieuwe Gids. '*Klang es nicht, als ob sich* Degen *kreuzten?*'[14.].

Op donderdag 12 maart heeft de Minister van Justitie 'met blijdschap akte (...) genomen van de verklaring der sprekers van de linkerzijde, dat zij gaarne (aan de bestrijding der onzedelijkheid) willen meewerken'. Heemskerk vertrouwt dat 'de bestrijding der openbare onzedelijkheid algemeen instemming (zal vinden'. De kaarten zijn dan al geschud. Alleen het Weekblad van het Recht sputtert nog tegen: 'Scherpere bestrijding der openbare onzedelijkheid beteekent o.i. vaak niet veel anders dan bevordering der niet-openbare'. En De Haan schrijft in De Amsterdammer: 'Ik voorzie den tijd, dat de onzedelijkheid alleen bij mij veilig zal wezen'[15.]. Op 6 juni 1908 bedankt De Ware Jacob hem daarvoor in een verslag van een internationaal congres tegen de pornografie in Parijs: 'onze landgenooten hebben te Parijs, in het Babel aan de Seine, een schitterend figuur geslagen', en met name De Haan en zijn oude uitgever: 'de heer Jac. van Cleef (wilde) Jacob Israël de

Haan's *Pijpelijntjes* als prijs voor goed gedrag aan de lieve jeugd doen toekomen. De auteur van dit frissche werk las er eenige fragmenten uit voor en produceerde zich met groot succes als petomane'.

Vóórpublikaties van de roman *Pathologieën* waren toen al verschenen: in De Nieuwe Gids, in het tijdschrift Ontwaking en in De Amsterdammer (1 maart 1908). In het blad Den Gulden Winckel werd de voorrede voor *Pathologieën* van de hand van Georges Eekhoud gepubliceerd. Toen achtte Frits van Raalte, niet helemaal een onbekende in De Groene (op 3 februari 1907 getuigde hij in dat blad nog van zijn liefde voor het werk van Heye), de tijd rijp voor een waarschuwend woord; het stuk 'Lectuur over de perverse hartstocht' verscheen op 21 juni 1908. Van Raalte signaleert 'een zekere welwillende stemming' die 'bij anticipatie' door Eekhoud jegens de roman is gewekt. Hij roept dan de aanstaande lezers op, 'zich wel goed te bedenken, alvorens zich te zetten tot de lezing van een geschrift, dat zooals zijn titel ook al aanduidt in gemoedelijke waarschuwing, geheel behoort tot het gebied van de zieke begeerte'. Hoe beter zo'n boek gechreven is, des te dreigender het gevaar 'dat een of meer der lezers, die zich op de grens tusschen normaalvoelend en pathologisch bevinden, zullen worden omlaag getrokken'. En juist zo'n 'zieke geest' grijpt naar zulke 'beschrijvingen van het abnormale' als naar 'een gewenschte stimulans'. Een censuur wil Van Raalte niet: 'Uit de verwarde taal van den lijder aan een psychose leert de psychiater den aard der afwijking kennen'. De Haan wordt dan in verband gebracht met Sacher-Masoch en met de Sade ('wegens paederastie en gifmengen ter dood veroordeeld') en met de 'beruchte' Lautréamont. Zulke boeken, redeneert Van Raalte, hebben òf geen waarde, als de schrijvers 'gezond' zijn, 'daar ze dan niet reëel zijn', òf, als ze 'getuigenissen van de eigen zieke ziel' van de schrijver zijn, wèl waarde... 'voor psychiaters, justitieele geneeskundigen en rechters'.

De Haan antwoordt, op 28 juni. Hij heeft de keus: òf zijn boek is slecht òf zijn ziel is ziek. Maar hij gooit het natuurlijk over een heel andere boeg. Zijn antwoord is in eerste instantie een verdediging van 'de onzedelijke prachtige letterkunde'. En dan laat hij de aanvaller opeens over zijn eigen benen struikelen, een judo-truc: 'Ik heb geene vooropgezette leering in mijn geschrift willen leggen, wat niet uitsluit, dat het eene leering bevatten kan. En die leering is eene waarschuwing om zich niet te begeven in verhoudingen, die maatschappelijk niet duldbaar blijken te zijn. Het spijt mij: maar mijn boek is in dat opzicht juist een zeer zedelijk boek'. Ten slotte vraagt hij zich af: zou een schrijver slechts onderwerpen mogen kiezen die stroken met meneer Van Raaltes opvattingen van zedelijkheid? Het is 'eene mening', zegt De Haan, 'die men meer ontmoet, doch zelden onder kunstenaars. Ik heb er alle respect voor, dat ik ook voor eenen welwillenden kruidenier heb'. Hij heeft dan zelfs lof voor een artikel van Van Raalte dat ooit in het Tweemaandelijksch Tijdschrift was geplaatst[16.].

Van Raalte laat het er niet bij zitten en komt terug met een nieuw stuk 'Nog eens over de zieke liefde', gedateerd 28 juni 1908. Hij noemt De Haan een 'grappige moralist', weidt humoristisch uit over een jongeman die 'de rol vervulde van Pan bij een merrie, die voor weidenimf dienst deed' en griezelt bij de gedachte dat een begaafd auteur 'het zieleleven van dien beklagenswaardige' of ook wel 'steenigenswaarde viezerd' als onderwerp voor een roman zou kiezen. Een schrijver over 'de onfrissche genegenheid' moet men zich als 'iemand met een afschuwelijke huidziekte' van het lijf houden.

Amsterdam, 20-10-'08.

Beste mijnheer De Koo, ik dank u wel, dat u mij zoo eenen langen brief hebt geschreven, terwijl u zelf niet goed bent. Maar doet u dat nu niet meer: Ja: ik dacht, dat u veel beter was, omdat u vrij geregeld in de Groene schrijft, en ik hoopte zoo, dat uw verblijf te Neuenahr[a.] u wel goed had gedaan. En nu wordt het al winter, en dat is heel en al niets gedaan. Hier is het al vinnig koud. Och, kon ik nu maar iets voor u doen of voor uwen zoon met de zieke oogen[b.]. Gelukkig, dat het beter gaat. Misschien kunt u wel later voor een tijdje naar Rotterdam gaan. Als ik weet, dat u in Rotterdam bent, zal ik zeker ook naar die stad komen om u te bezoeken. Ik lees altijd geregeld wat u in de Groene schrijft. Behalve in de kwestie met Jan Feith, die volstrekt niets is dan een goede ziel en die u heusch te hard hebt aangepakt[c.], ben ik het meestal met u eens. Als u niet in de Groene schreeft, bedankte ik voor mijn abonnement. Ik ben wee van het vrouwenkiesrecht, mijn vrouw is er hevig voor, haar zuster ook. Zij willen mij bekeeren, maar ik ben er voor, nu ja, maar ik wil niet naar een congres gaan. Mijn zwager Docters van Leeuwen is penningmeester van de mannenbond voor vrouwenkiesrecht[d.]. Vraag of ik ook dicht bij 't vuur zit! Ik zei tegen hem: ‘Jou meester Van Straaten is een duizelige totebel, dat is mijn weet’. Hij zelf vond ook, dat u gelijk hadt. Hij zegt dat een beetje anders, maar die mannenbond zelf is 't met u eens. Ach, dat zaakje, dat duurt daar niet lang meer. Jammer, 't was toch aardig. Ja: u hebt een goede kijk op mijn gestel gehad. Ik ben veel beter. Loop nog wel weinig, maar zonder stok en niet meer zoo langzaam. Ook studeer ik weder verder. Niet veel, maar 't gaat toch.

Hebt u mijn stukje in Groot-Nederland gelezen[e.]? Ja: de heer Van Nouhuys houdt mij de hand wel boven 't hoofd. Maar hij behoort ook niet tot een groep. Juist een jaar geleden had hij ook eene kleine novelle van mij en daar heeft hij toen veel goeds van gehoord. Dat moedigt eene redactie toch altijd wel aan. Groot-Nederland heeft nu nog 5 ‘fijne fragementen’ Kloos heeft er *15* en eene kleine novelle. Kloos schreef mij eenen enthousiasten brief over mijn proza[f.]. Dat is juist een half jaar geleden. Maar waar de kroniekmenschen zitten en Aletrino, (die mij meer heeft bedorven dan ik hem.) daar is het huilen[g.]. Zij hebben mij de Groene en Elsevier's uitgeplaagd en waarschijnlijk de ‘20ste Eeuw’. Van Deyssel heeft al sinds Juni 1906 eene groote bijdrage van mij[h.] en nog niet eens heb ik de drukproef gehad, na 2½ jaar. Dat is natuurlijk honen. Maar hij vermeldde mij wel onder zijne medewerkers verleden jaar in een prospectus.

Ja: Mr Wiessing heeft mij er eenvoudig uitgeplaagd. Hij heeft onder de journalisten den naam, dat hij onbekwaam is en oneerlijk en dat heb ik persoonlijk maar al te zeer ervaren. Onbekwaamheid had ik hem nog wel vergeven, maar de oneerlijkheid niet. U zult misschien gedacht hebben, dat ik niet geduldig genoeg ben geweest, maar dat is niet zoo. Ik zou u maar vermoeien en vervelen met een verhaal van de halve en heele oneerlijkheden, die de Heer W. tegen mij in minder dan een jaar tijd heeft uitgekuurd. De aanleiding tot mijn weggaan is kort gezegd deze: De heer W. accepteerde een zeer belangrijk artikel van mij. Drie weken later zendt hij 't mij terug en gaf daarbij als reden op, dat ik hem vrijwel voorgelogen had aangaande derden in dat stuk genoemd. Ik toonde de absolute onjuistheid daarvan aan. Mr. W. gaf toe, dat hij mij valsch beschuldigd had, maar voegde erbij, dat hij het stuk toch niet kon plaatsen, omdat het niet geschikt was voor de Groene. En hij had 't eerst geaccepteerd. Dat zeide hij mij zelf door de telefoon. Ach; ik schrijf er u toch over nu kan ik u nog twee gevallen zeggen van de oneerlijkheid en de onbekwaamheid van dezen man.

Ik zond hem een aantal fijne fragmenten. Mr. W. zond ze terug, want, zeide hij: ‘ik zou ze moeten plaatsen onder “Schetsjes” en die plaats ik niet meer’. Een paar weken daarna had de Groene een schetsje. Ik vroeg later terloops, hoe dat nu toch zat en Mr. W. antwoordde: ‘wat verleden week waar is, dat is nu niet meer waar’. Kloos nam dezelfde dingen dadelijk aan.

Ander geval: u herinnert u misschien een artikel van den Heer van Raalte uit Arnhem tegen mijn boek: ‘Pathologieën’. Het was volslagen domheid en overigens had de Heer W. het niet hoeven te plaatsen, omdat het boek nog niet verschenen was. Goed. Ik antwoordde. Daarmee had het uit kunnen zijn. Maar de Heer W. plaatste een tweede stuk, dat eenvoudig waanzin was van den Heer V.R. Ik antwoordde weder en kreeg toen eenen brief van Mr. W., dat ik volkomen recht had op plaatsing van mijn tweede stuk en dat hij het ook plaatsen zou als ik er op stond, maar dat hij mij verzocht in het belang van het blad van de plaatsing af te zien. Ik heb dat toen dadelijk voor hem gedaan. Maar ik heb er spijt van. En nu: soeda. Adama von Scheltema[i.] is zijn god en Mr. Coenen is zijn profeet. Het ga u altijd wel. Ja: als Mr. W. soms heeft gedacht, dat ik hem stroop om den mond smeren wilde, omdat hij nu een machtig man is geworden, dan heeft hij 't mis. Het beste wordt u van harte toegewenscht door geheel de uwe,

Joop de Haan

Dat De Haans volgende schrijven aan De Koo, een briefkaart, geadresseerd: 'den Heer J. de Koo, Luik-Liège' terechtkwam, mag opmerkelijk genoemd worden. De Koo woonde op Quai Mativa 61. De kaart is in Amsterdam gestempeld: 22 oktober 1908, en in Luik: 23 oktober 1908.

De kaart volgt de voorafgaande brief op de voet, wat doet vermoeden dat de 'verzoenende' houding van Wiessing misschien aan een *démarche* van De Koo te danken is geweest. In elk geval, integer als hij is, haast De Haan zich om zijn uitlatingen over Wiessing in zijn vorige brief te neutraliseren. Om te peilen hoe aan- of onaangenaam de verhouding tussen De Haan en Wiessing geweest is, kan het geen kwaad Wiessings boek *Bewegend portret* eens op De Haan na te slaan. Hun kennismaking in 1908 herinnert Wiessing zich als: 'niet tot mijn genoegen'. De aforistische *besliste volzinnen* van 'de zelf nog zo onbesliste' De Haan in De Groene zijn voor Wiessing een 'matig belangwekkend genre' van veelal 'zelfbeklagelijke goedkope triestigheden zonder horizon'. *Pijpelijntjes* bevatte volgens Wiessing 'allerlei homoseksuele dierbaarheden' (dierbaarheden?) en over *Pathologieën* of de derde roman *Ondergangen*, die Wiessing gekend moet hebben, horen we niets. De Haan was voor Wiessing bepaald niet veel meer dan een akelige 'erfenis van De Koo's redactie', waar hij mee moet leven. Ná 1908 publiceerde De Haan in De Groene nog een aantal *besliste volzinnen*, een polemiek met Van der Goes over het socialisme en in juni 1909 twee onbeduidende gedichten, door Lekkerkerker opgenomen in de *Verzamelde Gedichten*, tweede deel, bladzijden 373 en 374, consequent, omdat Lekkerkerker op gezag van Albert Verwey 1909 aanmerkt als het jaar waarin De Haan als dichter 'zijn eigen stem' vond. In 1919 komen De Haans Palestijnse bijdragen in De Groene, maar toen was Wiessing geen redacteur meer: in 1915 stichtte hij zijn eigen blad, De Nieuwe Groene.

Het feuilleton van Carry van Bruggen waar De Haan over schrijft (een feuilleton was in De Groene een kort verhaal, maar langer dan een 'schetsje'), heet 'De ontgoocheling' en werd op 8 november 1908 gepubliceerd. Daarvóór was een bijdrage van haar, 'Aankomst in Indië', in het Weekblad opgenomen op 29 oktober 1905, onder De Koo's redactie.

Zeer waarde Heer De Koo, ik heb vanavond eenen zeer verzoenenden brief van den Heer W. gehad, die mij verzekert, dat hij geheel te goeder trouw is geweest, en dat hij ook niet aan mijne goede trouw heeft getwijfeld. Ik zal de hand, die hij mij toereikt, niet afwijzen, maar aangenaam wordt de verhouding toch nooit en heel veel in de Groene schrijven zal ik toch niet meer. Van mijne zuster accepteerde Mr. W. een mooi feuilleton, en dat draagt wel wat tot mijne goedmoedige stemming bij. Gisteren is de Candidatuur[a.] hier gespeeld, dat wist u zeker? Het is mooi koud weer. Ik wandelde wel een uur in het Vondelpark. Daar is 't nu toch zoo mooi! Wordt u maar gauw weer goed gezond en geloof mij altijd geheel de uwe

Jacob Israël de Haan

De brief van 28 november 1908 staat onder de verse indruk van de stormachtige gebeurtenissen die wij in onze editie van de *Open brief aan P.L. Tak*, p. 99-101, beschreven hebben en samenvatten als: 'de *Pijpelijntjes*-affaire is uitgegroeid tot een *Pijpelijntjes-Pathologieën*-affaire'. Twee dagen eerder was De Haan van de lijst van benoembare tijdelijke onderwijzers geschrapt. Een 'open brief' over de zaak is ons van De Haan niet bekend, maar in deze brief aan De Koo vinden we wel drie analogie-redeneringen van precies dezelfde soort als De Haan in 1905 in zijn *Open brief aan P.L. Tak* aanwendde. Een artikel van De Haan in de Bode hebben wij niet gevonden. De veldwachter die een arbeider een bloedneus sloeg, daarentegen wel: het betreft hier een *cause célèbre* uit 1907, waaraan nog in 1911 een uitvoerig stuk in het Tijdschrift voor Strafrecht werd gewijd[17.]. Op 9 september 1907 zou Hendrik

Garsthagen, sjouwerman te Papendrecht, door gemeenteveldwachter De Meij een bloedneus zijn gestompt. Met behulp van een notaris stelde Garsthagen over het incident een stuk op, dat in de Dordrechtsche Courant van 11 september 1907 werd geplaatst. Veldwachter De Meij diende toen een aanklacht wegens

smaad in. De kranten maakten zich van de kwestie meester. Het Handelsblad spreekt in februari 1908 van de ‘beestachtige, barbaarsche mishandeling’ die de Papendrechtse sjouwer op het Gemeentehuis had moeten verduren. Het Volk spreekt van ‘de gruwel van Papendrecht’. Op 12 juli 1908 meldt het blad dat door een rijksveldwachter van Sliedrecht ook nog iemand anders in 1904 is afgerost, maar dat de brutaalste veldwachter uit die streek, een zekere Bouterse, buiten schot blijft. Veldwachter De Meij werd in november 1908 buiten vervolging gesteld, hoewel volgens Het Volk ‘getuige Garsthagen (volhield) geslagen te zijn met de vuist op den neus, niet naast, maar altijd op den neus’. De socialist Troelstra interpelleerde in de Tweede Kamer.

In de affaire-De Haan heeft inderdaad niemand geïnterpelleerd.

Dat De Haan in deze omstandigheden ongeduldig naar publikaties over zijn roman *Pathologieën* uitkijkt, is begrijpelijk. Maar het boek is *niet* ‘met algemeene stemmen doodgezwegen’. Er was toen zelfs al een uitvoerige kritiek gepubliceerd, in juli 1908 in het tijdschrift Levensrecht, door Ed. Coenraads, schuilnaam voor Pieter Endt, die in 1904 onder een andere schuilnaam, Peer Waarnemer, een spotvers op *Pijpelijntjes* had gepubliceerd in De Ware Jacob[18.]. Men kan zich afvragen of deze Pieter Endt niet de hand heeft gehad in nog andere acties in De Ware Jacob met betrekking tot Jacob Israël de Haan.

Frans Coenen is de letterkundige medewerker van De Groene, die door Wiessing steeds met nadruk naar voren werd geschoven. De Koo was het daarmee niet eens. Hij vond dat Wiessing ook anderen regelmatig aan het woord moest laten. Maar Wiessing wenste de literaire kritiek uitsluitend in handen van Coenen te leggen, omdat die, aldus een brief van Wiessing aan De Koo van 13 december 1908, ‘1. tot in de werkelijk “letterkundige kringen” gezag heeft en 2. zéér leesbaar is voor het *groote* publiek’... Coenen heeft later inderdaad over *Pathologieën* geschreven; het was toen niet ongewoon dat er tussen het verschijnen van een boek en de bespreking ervan in de bladen nogal wat tijd verliep.

Zijn doctoraalexamen in de Rechten deed De Haan op 30 juni en 6 juli 1909, met de kwalificaties ‘goed’ en ‘zeer goed’.

Amsterdam. 27. Palestrinastraat
28-11-'08

Beste mijnheer De Koo, slecht nieuws! Ben verder van huis dan ooit. U weet, dat ik sinds een jaar weder in dienst van de gemeente was als tijdelijk onderwijzer? B. en W. hadden daartegen geen bezwaar. Maar het ongeluk, dat mij altijd achtervolgt, wil, dat ik overgeplaatst werd in het arrondissement van den Heer J.F.M. Sterck. Deze is dadelijk naar den wethouder De Vries geloopen en die heeft mij ontslagen op staanden voet en zonder mij te hebben gehoord. In een onderhoud, dat ik eenige dagen daarna met den heer De Vries had deelde deze mij mede, dat er op mijn onderwijs nooit de minste aanmerking was geweest, en dat ik alleen ontslagen werd op grond van mijne geschriften. Ik heb mij toen tot den Bond van Ned. Onderwijzers gewend, waarvan ik lid ben. Maar het bestuur heeft geantwoord, dat zij er zich niet mede willen bemoeien. Uit een gesprek dat ik met een van de bestuursleden had, bleek mij, dat het bestuur geheel en al van mijn goed recht overtuigd is, maar ze durven voor die overtuiging niet uitkomen, omdat ze bang zijn, dat de Christelijke pers zal zeggen: ‘de Bond komt voor bepaalde sentimenten op’. Vindt u dit niet eenvoudig subliem! Ik waande mij verplaatst in de dagen toen men in de S.D.A.P. tegen mij zeide: ‘Tak heeft wel ongelijk, maar we kunnen dat niet zeggen met 't oog op de tegenstanders’.

Nu moet u weten, dat de Bode, het orgaan van den Bond, gisteren een artikel had, een citaat van Mr. Zimmerman den burgemeester van Rotterdam van 10 jaar geleden, waarin Mr. Z. de stelling verkondigt, dat B. en W. eenen onderwijzer met rust moeten laten zoolang hij zijn werk goed doet. Onder de titel: 'Gulden woorden' wordt dat citaat nu tegen Mr. Z. uitgespeeld. Het is volkomen op mijn geval toepasselijk, maar nu laten de heeren gauw hun beginsel schieten. Ik heb een artikeltje daarover aan de Bode gezonden, maar dat wordt toch geweigerd. Zoo smoren ze mij. Maar als een veldwachter eenen arbeider een bloedneus slaat, raakt heel het land in opschudding. Ze slaan mij nog wel iets anders dan een bloedneus.

De Nieuwe Gids ben ik uit. Ik had eene bijdrage in het November nummer aan den Prins Zu Eulenburg opgedragen[a.]. Die opdracht had ik er op de proef bijgevoegd; omdat het indertijd op de copie niet kon. Dat weet Kloos heel goed. Bovendien had Kloos er aanmerking op kunnen maken toen hij bij 't opmaken van het maandblad de proeven zag. Dat heeft hij niet gedaan. Maar nu een maand na dato zendt hij me een boozen brief, dat ik den naam van het tijdschrift benadeeld heb. Hij laat dus het vervolg van mijne bijdrage wegvallen en zendt mij eene andere, geaccepteerde bijdrage terug. Dat doet hij maar, alsof 't zoo behoort. Maar dat is larie. Het is Van Deyssel, die daarachter zit. Die heeft 2½ jaar geleden eene bijdrage van mij geaccepteerd maar nooit geplaatst of teruggezonden. Die krijg ik nu natuurlijk bij de fusie van 20ste Eeuw en N-G. ook terug[b.]. En nu zoekt Kloos gauw een stok om mij de N.G. uit te slaan. Ik ben dus in ieder opzicht aan lager wal. Alleen met mijne juridische studie gaat 't goed. Ik zal probeeren repetitor te worden na mijn doctoraal, dat ik tegen de zomer doen zal. Ik ben wel ziek, maar niet zoo moedeloos.

Mijn boek 'Pathologieën' is met algemeene stemmen doodgezwegen ook door de Groene, hoewel Mr. W. mij uitdrukkelijk heeft gezegd, dat dit niet gebeuren zou. Ook zeide Mr. W. dat hij brieven had gehad van een groot aantal menschen, die allen over het boek hadden willen schrijven. Maar hij heeft het aan Coenen gezonden, die er blijkbaar niet over schijft. Querido heeft bevel gekregen van het Handelsblad, dat hij er niet over schrijven mocht[c.]. Welk eene eerlijkheid. Alles is tegengeslagen. Mijn hart is zenuwachtig geworden en krimpt van pijn. ik kan niet meer. Geheel de uwe

Joop de Haan

De averechtse verjaarsbrief die De Haan op 31 december 1908 aan De Koo schrijft (hij was jarig, niet De Koo), laat weinig lichtpuntjes zien. Het ging het tweetal De Haan-Van Maarseveen geldelijk blijkbaar meer voor de wind dan in 1906, toen De Haan aan Van Eeden vertelde hoe 'verarmd' dokter Van Maarseveen wel was, en dan in 1907, althans als men op de suggestie in de *nerveuze vertelling* 'De bloemen en de brief' mag afgaan: 'onaangename besprekingen (hadden) haar toch zeer in de praktijk geschaad'...[19.]

Het artikel in De Groene, waar De Haan van spreekt, heet 'Deugdverschaffing van overheidswege' en verscheen op 20 december 1908. Het protesteert tegen 'een aansterkend streven naar dwangbemoeiing van de overheid' met de genoegens van volwassen mensen. 'Er vormt zich eene meerderheid, waanzinnig van deugd, die ieder genot wil verbieden, dat zij zelve niet noodig heeft'. Dit naar aanleiding van een in de Tweede Kamer voorgesteld verbod op absinth. De Haan: 'men zou er in dezen tijd toe kunnen komen propaganda te maken voor ondeugende neigingen, waar het gevaar dreigt van eene volksmisvorming in een dwangbuis van officieele deugd'.

Een stuk 'De Zwarte Terreur' is ons onbekend. Het is denkbaar dat het hier inderdaad gaat om een aanval op de houding van de christelijke wethouder en de katholieke schoolopziener kort tevoren. De Haans opmerking, in een particuliere brief aan De Vries, 'dat u als wethouder en de Heer Sterck als schoolopziener op mij als onderwijzer hebt verhaald de bezwaren die u als antirevolutionnair en de

Heer Sterck als Roomsch-Katholiek hebt tegen mij als letterkundig kunstenaar', lijkt een geschikte kiemcel voor een requisitoir als dat tegen P.L. Tak. Op 4 januari 1909 dringt De Haan bij Wiessing aan: 'Hoe staat het met het artikel "de Zwarte Terreur"?' Daarna horen we niets meer. Wij tekenen hierbij aan dat we

geneigd zijn het woord 'zwart' te interpreteren als 'christelijk'. In een brief aan Frank van der Goes, een paar jaar eerder, duidt De Haan de 'clericalen' aan als zwart, de liberalen als blauw en de socialisten als rood.

Het verlies van de grote tijdschriften was voor De Haan een ramp. In obscure blaadjes als Levensrecht en Ontwaking publiceerde hij met grote tegenzin, alleen als hem elders onderdak geweigerd werd. Zo benadert hij in een brief van 30 april 1908 ook Henri Wiessing, hem half smekend om bepaalde stukken te plaatsen: 'anders komen ze in een klein Vlaamsch tijdschrift, wat nogal jammer is'. Maar de grote tijdschriften, De Nieuwe Gids voorop, klappertandden voor hun abonneebestand. Met zijn tirade over het Publiek zit De Haan op één van zijn bitterste stokpaardjes. 'Het publiek redigeert alle tijdschriften', zegt hij in een *besliste volzin*. En aan Wiessing op 5 mei 1908 over De Nieuwe Gids: 'Ziet Ge wel, dat het Publiek de tijdschriften alle redigeert?' En aan Arnold Saalborn, juli 1908: 'Je ma behoort tot het Publiek en daar houd ik niet van. Inderdaad is Publiek teleurgesteld en verontwaardigd over mij. Ik ben nooit teleurgesteld en verontwaardigd over het Publiek'. En even verder: 'ik vrees, dat je tot het Publiek zult gaan behooren, waarvan ik mij met volkomen bewustzijn steeds verder verwijder'.

Het verval van Lodewijk van Deyssel, van kampioen van Tachtiger onzedelijkheid tot fatsoensrakker, is natuurlijk ook aan anderen dan De Haan wel opgevallen. Toen Aletrino's bijdrage 'Het liefde-proces bij den mensch' door De Nieuwe Gids wegens bezwaren van Van Deyssel (die het onderwerp te onzedelijk vond) geweigerd werd, sprak Aletrino over de 'oudgeworden geus' al bij diens leven een lijkrede uit[20.].

Amsterdam, 31-12-'08

Beste mijnheer De Koo, ik dank u wel voor uwen brief. U begrijpt wel, dat ik u van ganscher harte altijd veel goeds toewensch. Iedere week keek ik in de Groene of er iets van u in stond. Dat is altijd een bewijs van eenen zekeren welstand. Maar ik heb in den laatsten tijd niets van u gelezen. Neen: het gaat alles heel moeilijk. Ik heb mijn leven vergooid en daaraan is niets meer te doen. Vandaag ben ik jarig. Het is een sombere dag. Ieder jaar eindigde tot dusverre slecht. Het ergste zijn de verdachtmakingen van de menschen. Niemand bijna durft te zeggen, dat hij mij kent of dat hij mij genegen is. Dat is de reden, dat ook niemand over mijne geschriften schrijft. Ook in mijne juridische studie word ik tegengewerkt, zoodat ik vrij zeker zakken zal als ik doctoraal doe, hoewel mijn repetitor verleden jaar al zei, dat ik het doen kon. Gelukkig heb ik geene geldzorgen, mijne vrouw is goed voor mij en mijne gezondheid is voldoende.

Wat mijn artikel in de Groene betreft: ik ben blij, dat het u opgevallen is, dat het artikel gebrekkig was. De Heer Wiessing heeft er geheele stukken uit geschrapt. B.v. het geheele begin. Daardoor viel het stuk met de deur in huis. Ook in het midden waren waardevolle zinnen geschrapt. Ik kon er niets aan doen. Ik heb absoluut niets in te brengen dan leege briefjes. Ik heb nu een stuk geschreven: 'de Zwarte Terreur'. Er zal wel weer in worden geschrapt. Maar wat kan ik daaraan doen. Ik ben nu alle tijdschriften kwijt, behalve Groot-Nederland. En waarlijk niet, omdat de redacties mijn werk slecht vinden, maar ze durven niet voor 't Publiek. Sinds de Nieuwe Gids eene broodwinning is voor Van Deyssel en Kloos is het idealisme er uit. U moet maar eens het bericht lezen, waarmede de vereeniging van N-G. en 20ste Eeuw werd aangekondigd. Men *moet* van zijn kunst geene broodwinning maken. Dat is ook de ramp voor Querido geweest.

Enfin: ik wensch u het beste, dat weet u wel. Het beste is maar voor mij een spoedig einde. U ben en blijf ik dankbaar, als altijd de uwe van heelen harte

Joop de Haan

In 1909, op 28 februari, verscheen in De Amsterdammer Frans Coenens recensie van *Pathologieën*. In een eerste algemene beschouwing filosofeert Coenen over homoseksualiteit en de westerse afschuw daarvan. Hij heeft het dan over de geringe betekenis van 'de zinlijke natuur van den mensch' in onze beschaving en de invloed van 'een eeuwenlange calvinistische denkwijze'. Dit is het eerste deel van de recensie, het stuk waar De Haan het wel mee eens zegt te kunnen zijn en dat voor Jan Fontijn en Gideon Lodders aanleiding was om het hele opstel op te nemen in hun Engelbewaarder-boekje *Frans Coenen* (1981): Ten aanzien van veel zaken die in zijn tijd gevoelig lagen nam Coenen duidelijke standpunten in. Zijn houding ten opzichte van homosexualiteit laat zich goed kennen uit zijn uitvoerige bespreking van Jacob Israël de Haans vrijwel doodgezwegen roman *Pathologieën*, schrijven de samenstellers op bladzij 137. In de tweede helft van het opstel komt Coenen tot een eigenlijke bespreking van De Haans roman. Het thema, aldus de recensent, geeft het boek 'iets gewichtigs, iets somber belangwekkends' dat het niet verdient. Het boek is 'zwak', er steekt 'veel te veel precieusigheid' in, het is tenslotte niet meer dan een 'zwakkere dubbelganger' van de *Adriaantjes* van Van Deyssel. Het taalgebruik bevat 'monstruositeiten' en De Haans 'taalonmacht' staat in direct verband met de 'slapheid van karakterteekening'. *Pathologieën* is 'kleinkunst', en wel 'van het vervelende genre'. En met deze pijnlijke kleingeestigheden meent Wiessings coryfee te kunnen volstaan.

Heel wat aannemelijker is de recensie van Van Nouhuys in Groot Nederland in 1909, blz. 374-380. Literatuur die in botsing komt met de normen in de maatschappij, aldus Van Nouhuys, maakt geen kans. Voor de meeste mensen is 'het krassen van een griffel over een lei, van een nagel over hout' *niet* 'de mooiste muziek'. 'Als die norm zich wijzigt - dan... Ja, maar ook niet eer'. Maar rechtswetenschap en psychologie, vervolgt Van Nouhuys, knabbelen aan die norm. Uitvoerig citeert hij het voorwoord van Georges Eekhoud en stelt bij het kunstwerk dat doordringt 'in de menschelijkheid van zielsverminkten' de retorische vraag: 'wat kan er tegen zijn?' Hij signaleert hoe in zijn tijd 'van alle zijden in de literatuur zich de aandacht voor het abnormale openbaart'. Het bijzondere van De Haan vindt hij dan dat 'bij hem niets (is) te vinden wat de neiging idealiseert'. Ook treft hem in het boek: 'angst en wanhoop'. Tegen De Haans taalbehandeling heeft hij bezwaar, maar ook en 'niet zelden' bereikt De Haan 'een suggestieve teerheid van uitdrukking, van bijzondere bekoring' - 'onze lezers weten het', zegt Van Nouhuys, zinspelend op De Haans publikaties in Groot Nederland.

Het is hier misschien de plaats om even op nog twee andere besprekingen van deze toch niet helemaal doodgezwegen roman *Pathologieën* in te gaan.

In De Gids in 1909 vindt Carel Scharten in het proza van De Haan 'fijne verdiensten' naast 'verslaafdheid' in het nabootsen van de superieure Van Deyssel en 'détail-fouten' naast 'waardeerbare volzinnen, psychologische trekjes van uitmuntend gehalte, geheele bladzijden soms van waarlijke distinctie'. Maar vooral vindt hij 'dat er in dit boek (...) met angstigscherpe fijnheid de *smart* is uitgezegd ende *vreeselijkheid van het lot* der zóó voelenden'. Hij ondergaat het boek als 'aangrijpend'.

In 1908 verscheen in Levensrecht de recensie van Ed. Coenraads. Deze criticus blijkt De Haans verrichtingen in de lopende jaargang van De Amsterdammer op de voet gevolgd te hebben en hij brengt ze ter sprake: de polemiek met Frits van Raalte (waarin De Haan 'schoon gelijk' had en beter niet van een eventuele moraal die in zijn boek te vinden zou zijn, had kunnen reppen!) en ook de strijd om de 'sympathieke moordenaar', waarin De Koo eens zo voortvarend een ondankbare handschoen voor De Haan had opgenomen. Coenraads keurt het af dat die 'sympathieke moordenaar' uit De Groene in *Pathologieën* terugkeert als 'een boutade van René'.

Het is de passage waar René Richell, sprekend van de Chinese koelie Hop-Ki, die is ‘terechtgesteld voor een aantal moorden’, zegt: ‘Vind-je hem geen sympathieken moordenaar? Trouwens, ik vind iederen moordenaar een sympathiek mensch’. Men kan zich inderdaad voorstellen dat De Koo, die, zoals De Ware Jacob schreef, ‘een compleet artikel met kop, middenmoot, staart’ nodig had ‘om aan te toonen dat sympathiek beteekent meelijwekkend’, zich door die passage in *Pathologieën* in de maling genomen heeft kunnen voelen (wat Coenraads overigens niet bedoelt). Maar voor ons, door Coenraads attent gemaakt, betekent dit Groene-citaat dat in mei 1907 de tekst van *Pathologieën* nog niet voltooid was, iets wat een nieuw licht werpt op de wordingsgeschiedenis van de roman, die in 1904 al in de tweede versie van *Pijpelijntjes* als op het punt van te verschijnen staand was aangekondigd en die in

1905 al quasi-voltooid ter lezing aan Frederik van Eeden was aangeboden.

Voorts kiest Coenraads partij vóór De Haans onzedelijkheid en tégen de alsmaar kuiser wordende Van Deyssel. Weer loopt de oude Tachtiger een paar klappen op. Het staat voor Coenraads ‘als 'n paal boven water, dat 't nageslacht het met de besten van dit geslacht eens zal zijn, dat één der slapste en zwakste momenten, die v. Deyssel als mens ooit gehad heeft, de dag geweest is, toen hij het lezerspubliek verzocht, zich met *de tweede* druk van z'n roman “Eene Liefde” tevreden te stellen (...). “Als mens” - want van de kunstenaar ben ik op deze plaats het spoor geheel bijster’. Wat *Pathologieën* betreft, Coenraads rekent het derde deel van de roman ‘tot het werkelijk echte en literaire werk, dat in de laatste tien jaar verscheen’ en voorspelt dat over vijftig jaar het werk van Coenen en Aletrino naast dat van De Haan geheel verbleekt zal zijn.

Intussen maakte Frans Netscher, optredend als bemiddelaar tussen De Haan en Kloos, een *nerveuze vertelling* zoek. Treurigheid troef.

De Haans doctoraalexamen in juni/juli 1909 heeft De Koo niet meer beleefd: hij stierf op de 10de mei van dat jaar. De Haan verloor een zeldzaam bondgenoot.

Amsterdam, 14 Maart '09.

Beste Mijnheer De Koo, bent u weer minder goed dan eenige maanden geleden? In het begin van het jaar heb ik in de Groene groote en belangrijke artikelen van u gelezen over Venezuela en de Troonsopvolging, maar in den laatsten tijd heb ik geheel niets van u gelezen. Is die koorts dan nog niet weg? Ik vraag: hebt u wel eenen goeden dokter? Die Belgische dokters hebben absoluut geenen goeden naam in ons land. Bent u nog niet naar Rotterdam geweest in al dien tijd? Het leven is wel lang en vervelend en die winter hier, die maar geen einde neemt. Is dat in Luik dan ook zoo erg?

U hebt zeker het stuk van Coenen over mijn boek gelezen? Met het principieele eerste deel was ik het eens. En wat Coenens litteraire waardeering betreft: ach, Mr. Wiessing verdenkt hem van absolute eerlijkheid en dat zal dus wel zoo wezen. En ik geef er niet veel om. Het verschil tusschen eene bonne presse en eene mauvaise vind ik zoo klein, dat het gerust verwaarloosd kan worden. In Groot Nederland schreef Van Nouhuys een zeer prettig gestemd artikel over mijn boek. Verder gaat mijn leven zoo langzaam aan achteruit. Het versmoort als vuur in een doofpot. Over de Nieuwe Gids schreef ik u vroeger. In het begin van Januari is Netscher hier bij mij geweest om de zaak bij te leggen. Hij zei, dat Kloos wel inzag, dat hij mij niet goed had behandeld, maar Kloos wilde het niet erkennen. Nu kwam Netscher. Hij nam al mijn werk weer mee. Maar sinds heb ik er niets meer van gehoord. Ik heb Netscher een maand geleden ernaar gevraagd, maar hij antwoordt niet.

Er is hier een heele groep kunstenaars, die zich te goeder trouw verbeelden, dat ik A. Alitrino en P.L. Tak ongelukkig heb gemaakt. Hetgeen onjuist is. Daarom werken ze mij overal tegen, vooral Frans Coenen. Het is de oudere groep van de jongeren, en ze zijn tegenwoordig in alle groote tijdschriften de baas, behalve in Groot-Nederland en Onze Eeuw[a.]. Het is ook Coenen, die mij uit de Groene heeft gekregen. Mr. Wiessing heeft niet veel te zeggen. Coenen en Robbers zijn, wat de letterkunde betreft de baas. Mr. Wiessing is geloof ik heel jong en volstrekt niet heel zelfstandig. Hij is geen letterkundig kunstenmaar, maar hij zou het heel graag willen zijn. Vandaar, dat hij zeer gecoiffeerd is met de vriendschap van Coenen en Robbers. U zult wel zien, dat ik er uit blijf, behoudens misschien enkele ‘besliste volzinnen’. Met mijn studie schiet het goed op. Ik ben klaar met mijn doctoraal en zal het voor de groote vacantie doen. Ik zou het wel eerder kunnen doen. Maar er zit weer allerlei

gering gekonkel achter. U zult eens zien, wat een herrie er los komt als ik eenen promotor moet hebben voor mijn proefschrift. Waarschijnlijk zal niet een van de strafrechtsprofessoren het willen zijn[b.]. Ik zie er erg tegen op, maar 't wordt mij opgedrongen.

Nu kan ik u niet meer schrijven. Het spijt mij, dat ik u niets prettigs te vertellen weet. Ik vind het altijd heel prettig eenen brief van u te krijgen. Het ga u altijd goed en u wordt zeer vriendelijk gegroet van uw

Joop de Haan

De brieven van De Haan aan De Koo bevinden zich in het I.I.S.G. te Amsterdam. In het archief-De Koo aldaar worden ook de andere briefwisselingen betreffende De Koo bewaard. Verder raadpleegden we in het I.I.S.G. het SDAP-archief en het archief-Van der Goes. De brieven van De Haan aan Wiessing zijn in het Letterkundig Museum in Den Haag te vinden. De briefwisseling met Van Eeden en Verwey maakt deel uit van het Van Eeden-resp. Verwey-archief in de Universiteitsbibliotheek van Amsterdam. Ten slotte hebben wij gebruik gemaakt van het onderwijsarchief, onderdeel van het Gemeentearchief, te Amsterdam.

Eindnoten:

1. J.H. Rössing, ‘J. de Koo’, in: Op de hoogte, maandschrift voor de huiskamer, 1909, blz. 383-387.
2. H.J. Scheffer, *Henry Tindal. Een ongewoon heer metongewone besognes*. Bussum 1976, p. 254.
3. Herdenkingsartikel in De Groene, 16 mei 1909; behalve Verwey schreven Van Deyssel, Jan Veth, De Roode en vele anderen.
4. over De Kroniek: Walter Thys, *De Kroniek van P.L. Tak* (1956).
5. Scheffer, *Henry Tindal.*
6. Zie: *Open brief aan P.L. Tak*, 1982[2], blz. 84-89. In de notulen van een vergadering van district V van de SDAP, afdeling Amsterdam, dinsdag 5 september 1905, een vergadering die speciaal bijeengeroepen was om De Haan uit de partij te zetten (wat niet lukte), heet het: ‘Toen heeft spr. (±De Haan) een artikel geschreven wat Tak niet geplaatst heeft. 10 dagen lang heeft hij iedere dag geschreven om plaatsing en eindelijk heeft hij het toen in de Groene geplaatst’.
7. In de editie van De Haans *Nerveuze vertellingen* namen wij één *zwerversschetsje* op: ‘De zwarte kat’ (blz. 23-33).
8. Albert Verwey in 1909 in zijn herdenkingsartikel in De Groene.

a. De waarnemende redactie van De Amsterdammer bestond uit J.H. Rössing en E.D. Pijzel. Doctor Pijzel, Ewaldus Daniël, geboren 1846, was wis- en natuurkundige en verzorgde onder De Koo de kunst- en de damesrubriek van De Amsterdammer. In 1883 was hij redacteur van De Koo's *dagblad* De Amsterdammer, dat in 1895 ter ziele ging. Sinds 1891 was hij redacteur van Eigen Haard. Hij genoot een zekere bekendheid als componist, onder meer van liederen op teksten van Heye. In 1871 promoveerde hij op de *Geschiedenis van het probleem der trillende snaren.* Van 1902 tot 1906 was hij voorzitter van de Maatschappij tot bevordering der Toonkunst. Er is een brief van Pijzel aan De Koo, d.d. 21 september 1907, waarin hij klaagt over zijn geringe inkomsten uit Eigen Haard en Groene. In een andere brief, d.d. 12 december 1907, neemt Pijzel ‘afscheid’ van het Weekblad: hij was er door De Koo's opvolger, Henri Wiessing, uitgewerkt.

9. Jaap Meijer, *De zoon van een gazzen*, p. 127, leest: “zootje”.
10. Meijer drukt hier: “ge....”, hij leest dus waarschijnlijk: “geluld”. Alsof De Haan aan Van Eeden ooit vieze woorden zou schrijven!

a. Vorm van het woord ‘negorij’ (kleine, afgelegen nederzetting) met een andere betekenis, afgeleid van het werkwoord ‘negéren’ (het had dan eigenlijk ‘negeerderij’ moeten luiden) en ook van het werkwoord ‘négeren’. In de vierde brief zal De Haan het optreden van Van Deyssel ‘honen’ noemen.
   Voor de contacten tussen Jacob Israël de Haan en Lodewijk van Deyssel, zie onze editie van de *Open brief aan P.L. Tak*, blz. 92-97.
   In de rubriek ‘Onder de streep’ in het Algemeen Handelsblad was op 21 maart 1908 ook Lodewijk van Deyssel aan het woord gekomen. Hij kondigde er ‘een omwerking van *Een Liefde*’ aan, wat door iedereen natuurlijk als een nieuwe kuisingsoperatie werd geïnterpreteerd. Op 22 juli 1905

had De Ware Jacob de manier waarop Van Deyssel zijn vroegere werken van onzedelijkheid ontluisde, al belachelijk gemaakt: 'Minister Kuyper heeft tot alle schoolopzieners een missive gericht, waarin gelast wordt, dat op alle rijks-meisjes-hoogere-burgerscholen voortaan "Een liefde" en "De kleine Republiek" van Lodewijk van Deyssel als leerboek zullen worden ingevoerd'. In het Protestantse blad Ons Tijdschrift werd in 1905 Van Deyssel intussen als 'medestander' begroet. Zijn mening over *Pijpelijntjes* werd door L. Bückmann in de rubriek 'Terugblik' uitvoerig geciteerd en met instemming samengevat als: 'dit boek is kunst, maar het is verderfelijke kunst', een mening die 'hemelsbreed' van Van Deyssels vroegere standpunten afweek. Bückmann citeert dan uit Van Deyssels befaamde 'zedelijkheidscauserietje' en toont zich 'dankbaar' voor de wending die sindsdien in het denken van de oude Tachtiger blijkt te hebben plaatsgevonden.

b. gepubliceerd worden.

11. De periode 1905-1915 is nog weinig onderzocht. Ton Anbeek, die in een opstel 'Het maken van literatuurgeschiedenis' in het Hollands Maandblad van januari 1984 (p. 27-35) vermoedt dat iedere periode in de literatuurgeschiedenis bij nadere beschouwing eerder een 'literaire anarchie' zou blijken, maakt een voorzichtige uitzondering: 'het is mogelijk dat bij voorbeeld de jaren 1905-1915 een veel homogener beeld zouden opleveren, met Verwey als oriëntatiepunt en zijn tijdschrift De beweging als literair epicentrum'. Maar hij vreest direct al 'dat het niet moeilijk zou zijn een soortgelijke verscheidenheid als boven beschreven (ook voor die periode) op te delven'. En inderdaad, in De Haans brieven aan De Koo vinden we een 'literaire anarchie' met heel andere oriëntatiepunten dan Verwey. Ook het bonte gezelschap dat in het Algemeen Handelsblad in februari en maart 1908 in de rubriek 'Onder de streep' aan het woord wrd gelaten, doet vergeefs naar een 'epicentrum' zoeken: Adama van Scheltema, Th. Ameick, Lode Baekelmans, Frans Bastiaanse, T.J. de Boer, S. Bonn, Henri van Booven, Ina Boudier-Bakker, Boutens, Buysse, M.H. van Campen, Suze la Chapelle-Roobol, Scharten-Antink, Van Eckeren, Van Eeden, Eigenhuis, Van Eyck, Van der Goes, Van Gogh-Kaulbach, Anna Hok, B. Holtrop, Thérèse Hoven, Jeanne Kloos-Reyneke van Stuwe, H.J. Lamberts, W.G. van Nouhuys, Giza Ritschl, Simons-Mees, Augusta de Wit en nog een aantal.
12. Voor deze kwestie en de homofielenaffaire rondom Eulenburg, zie ons opstel 'Ik ben toch zoo innig blij dat u mijn vriend bent' in De Revisor 9 (1982), 3 (juni), p. 66 en 67.
13. Thorkil Vanggaard, *Phallós. A symbol and its history in the male world*, New York 1972, blz. 60.
14. Nietzsche, *Ecce homo*, Sämtliche Werke 1980, deel 6, p. 327.
15. Op het ideologisch protest tegen 'onzedelijke' literatuur gaan we dieper in in ons opstel 'Besliste volzinnen' in Maatstaf 1983, 12, p. 53-55.
16. Bedoeld is een fantasierijk opstel van Frits van Raalte, 'Taalvorming' geheten, in het Tweemaandelijksch Tijdschrift 1901, p. 243-275.

a. badplaats bij Ahrweiler (Koblenz), jaarlijks door duizenden bezocht

b. De Koo had twee zoons: Nicolaas Petrus in Rotterdam (geboren 1881) en in Luik: Jacobus Johannes (geboren 1883). Het is deze zoon, die De Haan bedoelt.
Over de ziekten van De Haan zelf zijn we goed geïnformeerd, al is het steeds onduidelijk wat hij precies mankeerde. Eigenlijk was hij altijd ziek, zwak of misselijk. In 1901 werd hij voor het onderwijzerschap gekeurd. Daarna blijft het in zijn brieven klachten regenen: 'm'n hoofdpijn kan ik niet meer kwijtraken', 'erge zenuwpijn in mijn beenen', 'alles doet mij pijn', 'gansch zielsziek geworden', 'ik ben zeer zenuwziek', 'iets lelijks aan m'n longen', 'de gezichtsscherpte van mijne oogen is met de helft verminderd', 'sinds eenige maanden word ik door een woesten honger gekweld', 'mijn hart, dat verbazend klopt, omdat ik eene hartneurose heb'; 'toen Pijpelijntjes verscheen was ik naturelijk zenuwziek. Dat heb ik al jaren sinds een vriend mij vreeselijk heeft mishandeld'.

c. De Koo was gevallen over de manier waarop Jan Feith, destijds een bekend reporter, in het Algemeen Handelsblad een aantal patiënten van professor Pel heeft afgeschilderd. Terwijl de hoogleraar om zijn vriendelijke omgang met de patiënten door Feith terecht werd geprezen, 'hij zit soms op den rand van het bed', maakte de reporter zelf journalistiek misbruik van deze mensen: 'zij dienen hem voor zijn krantenschrijverij', aldus De Koo (5 juli 1908).
Jan Feith verdedigde zich in De Amsterdammer van 2 augustus 1908, maar meer tegen een tweede aanval op hem, door Henriëtte Holst-Hendrix te Yokohama (het ging om een Japanse actrice die hij overschat zou hebben), dan tegen De Koo, hoewel die toch 'méér reden tot verweer' had gegeven. In een naschrift dreef de redactie een beetje de spot met Feith.
Prof. P.K. Pel, die ook in *Pijpelijntjes* voorkomt (in onze editie: op blz. 38), was een persoonlijke vriend van De Koo.

d. In juli 1908 had in het Concertgebouw een congres van de Internationale Vereeniging voor Vrouwenkiesrecht plaatsgevonden. In september was op een congres besloten tot de oprichting van de 'mannenbond'. Voorzitter van het 'voorlopig comité' van die bond was mr. E.W. van Straaten. Op een bijeenkomst in Eensgezindheid (waar thans pianohandel Bender gevestigd is) te Amsterdam had deze Van Straaten het woord gevoerd en gezegd dat de emancipatie van de vrouw leidde tot beschaafder vrouwen, een genot voor 'hoogstaande' mannen om mee te trouwen. En hij zag dit als een aansporing 'tot krachtige actie'. Op 4 oktober 1908 greep De Koo hem in de kraag en veegde met hem en met het 'dogmatisch, scolastisch, antiquarisch

gedresseerd hersenleven' van zijn hoogstaande mannen ongenadig de vloer aan, op een manier die doet begrijpen hoe Rössing hem als stylist op één lijn met Busken Huet kon stellen.
Van Straaten protesteerde in De Amsterdammer, De Koo handhaafde zijn argumenten.
De Heer Johannes Hendrikus Karel Docters van Leeuwen was getrouwd met Geertruida Wilhelmina Petronella van Maarseveen, een jongere zuster van De Haans echtgenote Johanna Belia Cornelia Jacoba. Docters van Leeuwen trad op als getuige bij de Haans huwelijk, ook hij was 'leeraar bij het middelbaar onderwijs'.

e. W.G. van Nouhuys, oprichter van het maandblad Groot Nederland (1903), samen met Louis Couperus en Cyriel Buysse. Hij publiceerde o.a. novellen (*Eenzamen*, 1893) en opstellen (*Uit Noord-en Zuid-Nederland*, 1906).
Het 'stukje' is de *nerveuze vertelling* 'Over een blauwe en een roode diamant', geplaatst in 1908 in het oktobernummer.
In 1909 plaatste Groot Nederland vier *fijne fragmenten* van De Haan. Een vijfde is ons niet bekend.
f. De brief van Kloos moet zijn van april 1908. De Haan leende hem op 30 april 1908 aan Wiessing en op 14 mei 1908 aan Verwey. Op 25 juli 1908 nodigt hij Arnold Saalborn uit: 'Ik heb thee, een mooie nerveuze novelle en eenen brief van Kloos'... De brief is niet bewaard gebleven. Had De Haan hem maar naar Van Deyssel gestuurd!
g. Met 'Kroniekmenschen' bedoelt De Haan in de eerste plaats Frans Coenen. Verder ook mensen als Van der Goes en Johan de Meester (van de NRC). Van De Koo's vrees voor Wiessings neiging tot Kroniek-navolging is De Haan natuurlijk op de hoogte geweest. Wiessing streefde er inderdaad naar om de medewerkers van De Koo en die van De Kroniek van Tak 'in vrede' te verenigen. Volgens een uitspraak van Coenen in *Bewegend portret* is dat hem later gelukt, toen hij een nieuw blad stichtte, De Nieuwe Groene.
Aletrino trad in 1909 op als redacteur van De Nieuwe Gids. In die functie heeft hij De Haan flink gedwarsboomd.
De redacteur van Elsevier's Geïllustreerd Maandschrift was Herman Robbers, bevriend met Aletrino.
h. Bedoeld is: *Pijpelijntjes*, tweede deel. Door de machinaties van Van Deyssel en Kloos is de roman grotendeels verloren gegaan.
i. C.S. Adama van Scheltema was bekend als dichter en als schrijver van een boek *De grondslagen eener nieuwe poëzie; proeve tot een maatschappelijke kunstleer tegenover het naturalisme en anarchisme, de tachtigers en hun decadenten*, verschenen in 1908. Op 24 mei 1908 was een vóórpublicatie, tegen de decadentie, in De Amsterdammer afgedrukt. Frans Coenen stond sympathiek tegenover dat boek: 'Scheltema wijst een weg, hier is tenminste iemand die een soort ladder' - een leer? zie: kunstleer - 'aanbrengt ter hulp, nu de kunst is doodgelopen in individualisme en matrialisme'. Wiessing noemt Scheltema: 'de grootste vriend van mijn leven' (K.F. Proost, *Frans Coenen*, 1958, blz. 102).
a. Het toneelstuk *De Candidatuur van Bommel* was door De Koo in 1898 onder een schuilnaam gepubliceerd. Het werd met veel succes opgevoerd en beleefde nog in 1910, na De Koo's dood, een vijfde druk. Andere stukken van De Koo zijn: *Tobias Bolderman* (1899) en *Vier ton* (1901). Na de dood van De Koo schrijft zijn zoon Nicolaas Petrus, in Rotterdam, 8 juni 1909, aan Wiessing dat zijn vader 'geen artikelen voor het Weekblad' heeft nagelaten. 'Zijn laatste werk is een tooneelstuk dat hij juist voor zijn dood afmaakte'. Waarschijnlijk was dat het toneelstuk *Her feest*, uitgegeven in 1909.
17. C. Uiterwijk, 'De Papendrechtsche strafzaak', in: Tijdschrift voor Strafrecht 22 (1911), p. 110-131.
18. zie: onze editie van *Pijpelijntjes*, p. 18 en 19.
a. Het ging om de *fijne fragmenten*. De Haan wist van tevoren niet, welke *fragmenten* Kloos zou plaatsen.
b. De fusie van De Twintigste Eeuw en De Nieuwe Gids (de geaccepteerde kopij van de XXste Eeuw zou daarbij naar de NG overgaan) was door de beide redacteuren Lodewijk van Deyssel en Willen Kloos in een 'belangrijk bericht' aangekondigd. Volgens dit bericht was in de eerste plaats het bijeenvoegen van 'de abonné's der beide Nieuwe-Gids-takken' hun doel, en voorts: het herstel van 'het oude tijdschrift in zijn vroegeren, doch thans gerijpten staat'.
Eerst in onze tijd ziet men beginselverklaringen van literaire tijdschriften die met dit 'belangrijk bericht' in onbeduidendheid kunnen wedijveren.
c. Misschien beschikte De Haan over informatie via zijn zwager Kees van Bruggen?
19. *Nerveuze vertellingen*, p. 70.
20. BZZLLETIN nr. 99 (oktober 1982), p. 57:... 'omdat ik het zoo erg vind, dat iemand zoó verregaand verandert, wanneer hij ouder wordt'.
a. Met Onze Eeuw had De Haan geen connectie. Het was een christelijk blad onder leiding van dominee Haspels, die eens zo'n verpletterend stuk over *Pijpelijntjes* geschreven had[21.].
21. zie: onze editie van *Pijpelijntjes*, p. 20.
b. Als De Haans promotor trad de zoon van zijn 'strafrechtsprofessor' G.A. van Hamel op: J.A. van Hamel.

Jos Radstake
‘Den beker huilend omhoog geheven’
Over ‘Een ontgoocheling’ van Willem Elsschot

Volgens Frans Smits zou Willem Elsschot zelf beweerd hebben dat *Een ontgoocheling* ‘het opus’ was waarvan hij het meest hield.[2.] Die voorkeur hebben maar weinig kritici en beschouwers met Elsschot gedeeld. Behalve Adriaan van der Veen die *Een ontgoocheling* een volmaakte novelle noemde[3.] en Simon Carmiggelt die van ‘een sublieme novelle’ sprak[4.], klinken bij de weinige kritieken en beschouwingen die over de novelle verschenen nogal wat reserves door. Het is zoals Annemarie Kets-Vree in haar bewonderenswaardige dissertatie *Woord voor Woord* opmerkt: *Een ontgoocheling* heeft nooit aanleiding gegeven tot uitbundige kommentaren.[5.]

Het is des te gelukkiger dat de keuze van Annemarie Kets-Vree - zij is van mening dat *Een ontgoocheling* zowel literair als filologisch van belang is -[6.] juist op *Een ontgoocheling* viel om daar de theorie en de praktijk van de historisch-kritische uitgave van een prozatekst aan te demonstreren. *Woord voor woord* bevat een theoretisch gedeelte ten aanzien van de historisch-kritische uitgave; de historisch-kritische uitgave van *Een ontgoocheling*; gaat bovendien in op de vraag hoe varianten van een tekst voor verder onderzoek benut kunnen worden. Bij dit laatste interpreteert Annemarie Kets-Vree een aantal aspekten van het ontstaan en de groei van de tekst (de genese).

Bij de beschouwing van *Een ontgoocheling*, een novelle die ik beslist niet vind onderdoen voor ander werk van Elsschot, gaat het mij niet om de genese. Mijn bespreking betreft *Een ontgoocheling* zoals die in het Verzameld Werk van 1976 is overgebracht.[7.] Incidenteel maak ik daarbij gebruik van en ga ik in op het onderzoek van Annemarie Kets-Vree.

Of hij het nou lekker vond of niet, het konsumeren van bier was De Keizer een noodzaak. Daar stond of viel zijn broodwinning mee. En hij vònd het lekker: ‘hij hield veel van bier en als hij niet dronk verkocht hij geen sigaren.’ (160). Tenminste vier cafés frekwenteerde De Keizer. Naast de waard van café ‘In den Broedermin’, namen nog drie andere herbergiers, ‘bij wie hij vooral 's zondags, maar ook wel door de week, kwam drinken’ (123) zijn sigaren af.

Het alcoholgebruik van De Keizer keert herhaaldelijk terug in *Een ontgoocheling*. Hoofdstuk 1 suggereert al dat het drinktempo van De Keizer niet onbeduidend is. Wanneer Kareltje negen jaar is, krijgt hij één glas bier voor iedere vier à vijf glazen die De Keizer inneemt. Helaas vermeldt de historie niet hoeveel glazen Kareltje zondags nuttigt. Op zondagen, na de mis, heeft De Keizer drie en een half uur om ‘biertjes’ te drinken, of liever drie uur, want het laatste half uur ‘dronk De Keizer twee glaasjes jenever om de bittere biersmaak uit zijn mond te krijgen’ (130).

In hoofdstuk twee, wanneer De Keizer zoek is op de noodlottige dag waarop Kareltjes schooldébàcle bekend wordt, vermoedt madame De Keizer hem in ‘Den Broedermin’. Zij stuurt Kareltje op weg. Zijn speelse hardloopwedstrijd is echter vergeefs, want in ‘Den Broedermin’ is De Keizer niet. Om half twaalf komt vader thuis: ‘De Keizer sprak geen woord, doch er moest iets bijzonders gebeurd zijn, want hij rook sterk naar jenever, iets wat hem anders op dinsdag nooit overkwam.’ De ironische toevoeging doet van allerlei vermoeden.

Dat De Keizer die avond vergeefs in ‘Den Broedermin’ gezocht wordt, is niet verwonderlijk. Daar kan hij met zijn teleurstelling, hoewel de naam van het café

anders doet vermoeden, niet terecht. Als hoofdstuk drie inzet met: 'In *Den Broedermin* durfde De Keizer de aangelegenheid niet ter sprake brengen, want zijn schaamte over de afloop van 't studeren op het gymnasium stond in verhouding tot het aantal glazen die de Lustige Whistspelers reeds op Kareltjes promoveren geledigd hadden' duidt dit - de schaamte van De Keizer is kolossaal - op een niet geringe hoeveelheid gekonsumeerd bier. Dat terwijl Kareltje zeker niet de enige toostaangelegenheid geweest zal zijn.

De tweede druk van Een ontgoocheling, *verschenen bij P.N. van Kampen & Zoon, Amsterdam 1934. Omslag door E. Bron. Over deze omslag schreef Elsschot op 5 mei 1934 aan Gresshoff: 'Ik vind die teekening ontzaglijk leuk.'*
(Woord voor woord, *66/77*).

Een paar jaar voor de dood van De Keizer had de dokter hem voorgeschreven zich geheel te onthouden. Maar De Keizer ging door met drinken. Als de dokter in hoofdstuk vijf ontboden is, konstateert deze een gezwollen lever en water in De Keizers benen. De dokter ziet zijn geval als hopeloos en stemt erin toe dat De Keizer gerust een glas bier mag drinken en bovendien een borrel als hij daarnaar verlangt. 'De Keizers lever bleef zwellen en zijn benen werden met de dag dikker.' (160).

Op blz. 162 komt Van Tichelen op bezoek. Deze vraagt hoe lang De Keizer nog van plan is te blijven liggen. Nadrukkelijk staat er dan: 'En hij schudde de zieke met lever en al door elkaar.'

Hoofdstuk vijf eindigt met: '"Lig ik niet te sterven?" vroeg hij, doch er was niemand in de kamer.' In het wit tussen hoofdstuk vijf en zes sterft De Keizer inderdaad. Hoofdstuk zes begint vervolgens met de voorbereidingen van de benoemde feestkommissie van de Lustige Whistspelers tot de begrafenis van De Keizer.

De Keizer sterft niet alleen aan een teveel aan alcohol, maar

vooral aan een teveel aan ontgoocheling. Dat het ene niet los staat van het andere ligt voor de hand. De slotstrofe uit het sonnet 'Moeder' (782) zou De Keizer op het lijf geschreven kunnen zijn:

> Er is niets aan te doen, zoals gij ziet.
> Drink dus een borrel bij een passend lied, daar schele Piet reeds met uw tenen trekt.

Voor De Keizer is de sigarenzaak nooit een florerende aangelegenheid geweest. In nauwelijks twee bladzijden schetst Elsschot de schamelheid van het bedrijf, waarbij de fraaie opsomming van klanten in alinea twee van de eerste bladzijde wel heel schrijnend aanduidt hoe smal de basis is waarop De Keizers onderneming rust.

Interessant is het te zien hoe Elsschot in de eerste alinea - hij had enkele jaren voor het schrijven van *Een ontgoocheling* met Jules Valenpint de Revue Continentale Illustrée opgericht - zijn eigen vak met de nodige ironie aanprijst. De Keizer 'maakte geen reclame zodat hij niet vooruit kwam in de wereld.' (123). Op dezelfde bladzijde toont Elsschot meer van zijn zakelijke inzichten: de gehele tweede zin van alinea 1 en het haast moraliserende: 'De Keizer leefde dus vooral van familieleden, vrienden en kennissen, wat geen stevige grondslag is voor een zaak.'

Al op de eerste bladzijden is het beeld dat van De Keizer opgeroepen wordt, dat van een maatschappelijk gedesillusioneerd mens en het is allerminst vreemd dat hij, omdat de zaken er zo voorstaan, al zijn hoop op zijn zoon vestigt. 'Het sigarenmaken onder dergelijke voorwaarden hing hem dan ook zó de keel uit, dat hij reeds bij de geboorte van zijn enige zoon gezworen had dat de jongen geen sigarenfabrikant zou worden.' (124). Aan het einde van de lagere school doet de vraag zich voor wat Kareltje dan wel moet worden. Daarbij wordt zijn grote hoofd voor de eerste maal voorwerp van misrekeningen. '"Er steekt wat in", dacht De Keizer, Kareltjes groot hoofd beschouwend en van 't begin af stond dan ook vast dat de jongen moest studeren.' (124). Het latere 'Grote lantaarn, maar klein licht', uitgesproken door de leraar Latijn op het Athenaeum, berust evenzeer op een verkeerde inschatting (Zie Mielen[8.]).

De Keizer aarzelt wat betreft de bestemming van Kareltje tussen dokter, advokaat en notaris: 'Na lang te hebben nagedacht en ook het advies te hebben gevraagd van een paar Lustige Whistspelers, gaf hij tenslotte de voorkeur aan het advocaatschap.' (124). In De Keizers overwegingen is het aanzien van een beroep van doorslaggevend belang. Vergelijk de latere keuze van het drukkersvak, waarbij De Keizers broer 'die rooie Pauwels' ten voorbeeld stelt: '"Twintig jaar geleden kwam hij naar de stad zonder een cent op zak. Hij kon zijn naam niet schrijven. En nu rijdt hij in een auto en groet van verre met de hand zonder zijn hoed af te nemen." Dat gaf de doorslag en Kareltje werd overgeleverd aan een drukker.' (145). Aan het advokaatschap worden echter vooralsnog alle toekomstverwachtingen verbonden, totdat de 'Latijnse meester' hem voor het laatst een beurt geeft. Kareltje beseft dan ('Zijn groot hoofd was aan 't denken gegaan') dat het advokaatschap een onbereikbaar ideaal is.

Het advokaatschap wordt wel meer in het werk van Elsschot met verre toekomstidealen in verband gebracht. Wanneer bijvoorbeeld in *Tsjip* de schim van de (dode) vader aan Laarmans verschijnt, overpeinst Laarmans: 'Wij moeten allen dokter of advocaat worden of iets anders dat veel moeite en geld kost, want voor bakker zijn wij te goed.' (546). Ook in *Villa des Roses* komt het advokaatschap voor. Wanneer Louise aan Grünewald een briefkaart van haar zoontje toont, zegt hij: 'Wie dat geschreven heeft, daar groeit vast een advocaat uit.' (42).

Alsof de teleurstelling die De Keizer in zijn zoon beleeft niet voldoende is, wordt hij bovendien op grievende wijze op dood spoor gezet in de Whistclub. Dat terwijl de Whistclub, na de mislukking van Kareltje op school, het enig overgeblevene was waar De Keizer zijn waardigheid aan ontleende.

Frans Smits, die af en toe de indruk wekt *Een ontgoocheling* te moeten verdedigen, vraagt zich af of de laatste ontgoocheling die De Keizer oploopt en die hem het leven kost, een disproportie vormt tussen oorzaak en gevolg. Hij beantwoordt deze vraag, op inhoudelijke gronden, ontkennend. '(...) de strijd, eerst tijdens de verkiezing, daarna tijdens de reorganisatie van de "vereniging", nog meer vergiftigd door het venijn van de ontgoochelingen in zijn zoon beleefd en de spottende superioriteit van de nieuwe voorzitter Dubois, die de ontmoedigde man nog een laatste bestelling steenkolen weet aan te lijmen, dit alles is zo sterk opgeroepen en door kleine, maar treffende bijzonderheden geschraagd, dat wij geheel geloven in het noodlottige en onafwendbare einde van De Keizer.'[9.] Eén van die kleine, maar treffende bijzonderheden is de pregnante zin op bladzijde 157: 'Op dat ogenblik besefte de ontmoedigde De Keizer voor het eerst dar de *Vereniging zijn leven was*.' (kursivering van mij, J.R.). Dat De Keizer zonder zijn vooraanstaande plaats in de vereniging niet leven kan, is hierdoor alleen al voldoende beargumenteerd. De vereniging was het enige dat hem, na alle mislukkingen, was overgebleven. De Keizer blijft als eenvoudig lid de vergaderingen bezoeken: 'Tegen de ondermijnende aandoeningen van zulk een rol was hij echter niet bestand en hij verouderde zichtbaar.' (157). Al snel volgen er prospekties naar de dood van De Keizer, het meest uitdrukkelijk in het auktoriële: 'Voelde hij zijn einde soms nabij?' (158).

De degradatie van De Keizer vindt haar weerspiegeling in de ruimteverandering binnen het lokaal van de Lustige Whistspelers. 'Het nieuwe bestuur verplaatste eerst de lange tafel, die al twintig jaar zo stond, onder voorwendsel dat de verlichting dan beter was. Daarna werden de erediploma's en het pijpenrek verhangen, etc.' (157/158). Wanneer naast het Whistspel ook andere kaartspelen geïntroduceerd worden, merkt De Keizer sarkastisch op: 'Dan kan je in 't eind wel schoppenboer spelen, net als Kareltje en Marieken thuis doen' (157) Daarmee vestigt hij de aandacht op de eertijds zo populaire Kareltje, van wie De Keizer moet bekennen dat hij zijn studies gestaakt heeft: 'De honden keften. Het hert was in 't nauw gedreven.' (158). De onttakeling van De Keizer is kompleet, maar: 'Zijn gramschap tegen Kareltje was in ieder geval opeens geweken en had plaats gemaakt voor diepe neerslachtigheid.' (159/159).

Een hoofdstuk apart in *Een ontgoocheling* is de Empire Tavern-geschiedenis. De manier waarop Elsschot de gebeurtenissen uit hoofdstuk 1 ('als het Leitmotiv door een symfonie', Inleiding *Kaas*) door de novelle heen verweeft (en doseert) is zeer funktioneel. Op blz. 124 wordt auktorieel verteld: 'Toen dan was uitgemaakt dat Kareltje advocaat worden zou, deed zich echter iets voor waardoor het huiselijk gezag van De Keizer, dat tóch al niet groot was, geheel verloren ging.' Op deze manier kondigt de verteller de komische geschiedenis van het echtelijke bedrog aan. Nu valt dat met dat bedrog - de term ontrouw is al aan de sterke kant - nogal mee. Dat wordt duidelijk door: 'Tevergeefs vertelde De Keizer de waarheid, namelijk dat dit de allereerste maal was, verder dat hij Van Tichelen geheel toevallig ontmoet had toen hij op weg was naar *Den Broedermin* en dat hij slechts na lang zaniken was meegegaan om de slager genoegen te doen, die dan toch sigaren van hem kocht; dat hij niet vooruit had geweten wat voor een soort café het was en eindelijk dat hij er niets had gedaan, doch alleen maar had toegekeken.' (129). Omdat de lezer, samen met mevrouw De Keizer, mevrouw Van Tichelen en Kareltje, niet verder dan voor de deur van de Empire Tavern treedt en er slechts wat geluiden tot hem doordringen ('"Niet zo knijpen, verdomde Margot," hoorde je Van Tichelen weer, ditmaal zo duidelijk als stond hij in de vestibule (...)' (128) en '"Knijpen maar, juffrouw, knijpen maar," klonk nu ook de stem van De Keizer, maar veel bedeesder

en minder huiselijk dan die van de slager.' (128)), moet de verteller hier wel tussenbeide komen en als advokaat naast De Keizer gaan staan. Daarom laat hij nadrukkelijk weten dat De Keizer de *waarheid* vertelt, maar tevergeefs; de invloed van de verteller strekt zich niet tot mevrouw De Keizer uit.

Wanneer De Keizer op blz. 134 niet is thuisgekomen, biedt de argeloze Kareltje aan om in de Empire Tavern te gaan kijken. '"*Empire Tavern, Empire Tavern*," mopperde moeder. "Aap van een jongen. Vader komt daar niet meer en daar is 't in ieder geval nog veel te vroeg voor. *Empire Tavern*. Je bent nog niet droog achter je oren."' Zodra De Keizer vernomen heeft dat Kareltje twee maal is blijven zitten, overweegt hij de mogelijkheid Kareltje dood te trappen: '"Doodtrappen!" schreeuwde moeder, hem in de weg springend. "Raak hem aan als je durft. Ga naar je *Empire Tavern* en trap daar je snollen dood."' (135).

De Empire Tavern fungeert als schild voor Kareltje. Op een dergelijke manier funktioneert de Empire Tavern op blz. 137 en op blz. 138.

Op blz. 160 is de Empire Tavern terug als prospektie naar de dood van De Keizer, het is alsof hij vlak voor zijn dood schoon schip wil maken: '"Ik heb je altijd gezegd, dat ik maar ééns in die bar ben geweest, toen die keer met Van Tichelen, en dat houd ik staande," beweerde hij op een avond, geheel onverwacht. "Kom, kom, je wordt gauw weer beter," trachtte zijn vrouw hem gerust te stellen. "Allemaal flauwe kul," zei De Keizer, "ik moet er aan geloven."' (160). Het slotgesprek met Kareltje zet in met raadgevingen naar aanleiding van zijn negatieve ervaringen in de Empire Tavern. Ten slotte komt de Empire Tavern op blz. 162/163 voor, tijdens het bezeok van van Tichelen. Opnieuw doet van Tichelen aan De Keizer voorstellen tot een eskapade, waarop De Keizer reageert met: 'Weer in die *Empire Tavern*?', waarbij het aanwijzend voornaamwoord toont dat De Keizer nog maar amper bekomen is van zijn vorige bezoek.

Ik kan het niet eens zijn met Frans Smits die stelt dat een 'toneeltje' als dat van de Empire Tavern als 'een hors d'oeuvre' aandoet en de eenheid van het geheel schaadt.[10.] Evenmin met B. van Vlierden die zegt dat deze episode 'de harmonie van het gegeven schaadt.'[11.] De Empire Tavern geschiedenis toont hoe de man die zijn waardigheid niet aan zijn vak kan ontlenen, die zijn waardigheid vervolgens vergeefs in zijn zoon zoekt (en die, wanneer hem niets meer is overgebleven, zijn levensvervulling evenmin in een Whistclub vindt), ook in de huiselijke sfeer tot een nietswaardige wordt. Zijn huiselijk gezag gaat erdoor verloren; door de Empire Tavern blijft er ook van zijn 'keizerrijk' thuis niets meer over.[12.]

Willem Elsschot

Uiteraard is De Keizer in *Een ontgoocheling* degene die buitenmate ontgoocheld wordt, daar kan nauwelijks enige twijfel over bestaan. Dat neemt niet weg dat de titel niet zonder meer van toepassing kan zijn op De Keizer. De moeilijkheid zit in het onbepaalde lidwoord: *Een* ontgoocheling. Frans Smits gaf in *Willem Elsschot* het probleem al aan: 'In deze novelle wordt een dubbele "ontgoocheling" behandeld. Elk van die ontgoochelingen vormt een klein levensverhaal op zichzelf, maar beide zijn nauw aan elkaar verbonden, doordat die van Kareltje van het begin af haar weerklank vindt in de vriendenkring van De Keizer en naar het einde van het boek

met die van de vader samenvloeit en in diens gemoed zwelt tot één grote ontgoocheling, welke de man tot zijn laatste ademtocht op zijn sterfbed blijft kwellen. Zo versmelt de tweeledigheid van het verhaal tot eenheid.'[13.] Nu zijn er inderdaad allerlei verbanden tussen de Kareltje-mislukking en de Whistspeler-mislukking. Dat begint al bij het advies dat De Keizer vraagt aan de paar Lustige Whistspelers omtrent de toekomst van Kareltje (en dat eindigt bij Kareltjes ontmoeting met Willemsen, wanneer Kareltje terugkomt van zijn vaders begrafenis). Voldoende motivatie voor het gebruik van het onbepaalde lidwoord in de titel is dit echter niet.

Uit het proefschrift van mevrouw Kets komt naar voren dat Elsschot voor eerdere versies van *Een ontgoocheling* andere titels overwogen heeft: *Madame De Keizer, De Familie De Keizer, Ontgoocheling, De ontgoocheling*, en *De Roeping*. Annemarie Kets-Vree zegt daarover: 'Wanneer we de titels rond het begrip "ontgoocheling" op een rijtje zetten, lijkt het mij dat de oudste inval - *Ontgoocheling* (...)- misschien de beste, want de meest algemene titel oplevert. Vanaf het allereerste begin gaat het - zo blijkt uit de bronnen - om een *dubbele* ontgoocheling: vader De Keizer wordt teleurgesteld in zijn verwachtingen ten aanzien van Kareltjes èn zijn eigen "carrière". *De ontgoocheling* spitst het verhaal teveel toe op één mislukte loopbaan; *Een ontgoocheling* is wat vager en dus algemener, maar doet mijns inziens toch minder recht aan de tweevoudige lijn in het verhaal dan *Ontgoocheling* tout court.'[14.]

Het meest verrassend is de overwogen mogelijkheid van *Madame De Keizer*. Mevrouw Kets daarover: 'Er zijn in H1 (het oudste handschrift. J.R.) echter geen sporen te vinden dan de suggestie die van deze titel uitgaat, namelijk dat moeder De Keizer een belangrijker rol toebedeeld zou zijn dan de ondergeschikte die zij door de gehele genese van de tekst heen vervult - voorzover wij die genese kunnen nagaan uiteraard.'[15.]

De rol van mevrouw De Keizer is zeker niet onbeduidend. Zij heeft in de novelle dusdanig veel gewicht gekregen, dat zij nauwelijks als een bijfiguur gezien kan worden. Een vraag apart is wie men als de hoofdpersoon in *Een ontgoocheling* kan beschouwen, Kareltje of De Keizer. Kareltje treedt frekwenter op, toch lijkt De Keizer mij meer in aanmerking te komen als hoofdpersoon, omdat in hem alle motieven samenkomen. Dit ondanks het gegeven dat De Keizer in hoofdstuk drie grotendeels en in hoofdstuk vier geheel afwezig is. Madame De Keizer is in ieder geval de instantie waarmee bij voortduring terdege rekening gehouden moet worden, de Empire Tavern-geschiedenis is daar niet vreemd aan.

Adriaan van der Veen heeft drie funkties van de moeder-figuur in het werk van Elsschot onderscheiden, funkties die zeker ook op madame De Keizer van toepassing zijn: a. De moeder als kombinatie van huissloof en liefderijke figuur. b. De moeder als sterke verschijning, die tegen Elsschots alter ego Laarmans (hier tegen De Keizer) samenspant. c. De moeder die ontroerend de kontinuïteit van het leven vertegenwoordigt, wat voor erge dingen er ook zijn gebeurd. 'De maaltijd staat klaar, het zout moet worden gehaald, al weet de moeder van ellende niet wat ze moet doen.'[16.]

Bij dit laatste doelt Van de Veen op het beroemde slot van *Een ontgoocheling* met die prachtige slotzin: 'En toen Kareltje haar aankeek, omdat zij zo raar praatte, zag hij dat zij met neergetrokken mondhoeken wenend de soep proefde.' Dit slot is zeker niet onopgemerkt gebleven. Wie over *Een ontgoocheling* schrijft citeert het slot of de slotzin. J.M.A. Biesheuvel: 'De laatste zin uit *Een ontgoocheling* (...) zal ik ook niet vergeten.'[17.] Frans Smits over het slot: 'Die laatste bladzijden uit *Een ontgoocheling* zijn een treffend en typisch voorbeeld van de vertelkunst, de stijl en de geest van Elsschot en vormen op zichzelf een brok proza, dat in zijn eenvoud en zijn directheid tot het beste behoort, dat hij voortbracht.' Het is 'een slotaccoord, dat blijft natrillen, wanneer het boek reeds lang dicht is.'[18.] Adriaan van der Veen: 'Altijd was me het onthutsende slot bijgebleven, waarin in zo weinig woorden zoveel

te raden valt over een volstrekte ellende.'[19.] Eddie Mielen: 'Opvallend is dat Elsschot de moeder, de vrouw het langst in beeld houdt. Het komt voort uit de grote genegenheid en warme sympathie die hij voor de vrouw/moeder heeft, haar ook met de meeste sympathie beschrijft.'[20.] Garmt Stuiveling, na het begrafenisfestijn geschetst te hebben: 'Het is echter niet Elsschots laatste woord. Want al is Kareltje de Keizer mislukt, zij het met nog een leven vóór zich; en al is Vader De Keizer mislukt en daaraan te gronde gegaan: naast hen beiden leeft hun zorgzame moeder-de vrouw, die hoogmoed kent nog val, maar eenvoudig vereenzaamd achterblijft met het verdriet. Opnieuw heeft Elsschot in haar lijdzaamheid en toewijding een sympathieker menselijkheid toegekend dan aan de man.'[21.]

Frans Smits verwees in zijn opmerkingen over het slot al naar de inleiding van Kaas. Daarin zegt Elsschot: 'Van de aanhef af, want een boek is een lied, moet men het oog houden op het slotakkoord, waarvan iets door 't hele verhaal geweven moet worden, als het Leitmotiv door een symfonie.' (440) En: 'Wie

het slot niet uit het oog verliest zal van zelf alle langdradigheid vermijden omdat hij zich telkens afvragen zal of ieder van zijn details wel bijdraagt tot het bereiken van zijn doel. En hij komt dan spoedig tot de ontdekking dat iedere bladzijde, iedere zin, iedere punt, iedere komma het doel nader brengt of op afstand houdt.' (441).

Naar aanleiding van deze opmerkingen uit 1933 zou men kunnen overwegen madame De Keizer als het doel in *Een ontgoocheling* te beschouwen, als het slotakkoord waarnaar de novelle is toegeschreven. Dat zij betrekkelijk weinig voorkomt in *Een ontgoocheling* is daarbij niet relevant. Iets dergelijks is het geval in *Tsjip*. Tsjip verschijnt pas op de laatste bladzijden ten tonele. Van hem heeft Elsschot in 'Achter de schermen' gezegd dat hij het kind is 'wiens pad ik reeds vanaf de eerste bladzijde effenen moet, ook al verschijnt hij pas heel achteraan, als het bouquet bij een uurwerk. Ik heb vroeger gezegd dat men van in 't begin het oog moet houden op het slotakkoord, waarvan iets door 't hele verhaal geweven moet worden, als het leitmotief door een symfonie. En ik moet koken volgens eigen recept.' (585).

Het is mij niet geheel duidelijk waarom Annemarie Kets-Vree de dubbele ontgoocheling van De Keizer op blz. 312 van haar proefschrift als het slotakkoord van *Een ontgoocheling* aanwijst. Zij stelt dat in het slotakkoord alle elementen (motieven en personages) uit het verhaal voor de laatste maal bijeen moeten komen en zij konkludeert dat hoofdstuk vijf deze funktie bij uitstek vervult. De term slotakkoord kan ik niet zo breed zien als Annemarie Kets-Vree dat doet. Ik acht het dan ook niet noodzakelijk dat daarin de motieven en personages voor een laatste maal worden *verenigd*.[22.] Naar mijn iedee is de scène in de keuken (vanaf 'Toen ging hij naar binnen') als het slotakkoord op te vatten, eventueel zou men dit zelfs kunnen beperken tot de slotzin. (Vergelijk ook Simon Vestdijk in 'Het pernicieuze slot', die bij het verzwijgen van de laatste twee of drie regels (het slot waarvan de staart is afgekapt), spreekt van het 'doortrillen van een voorlaatste akkoord'[23.]).

Veel van het slot is door Elsschot pas in de drukproef toegevoegd (zie: *Woord voor woord*, 56). Maar vanaf het eerste handschrift was er al een formulering rond het 'wenend de soep proeven', het uiteindelijke slotakkoord waarin mevrouw De Keizer centraal staat. Omdat het hele verhaal leidt tot die scène van ontreddering is de titel 'Madame De Keizer' minder verrassend, zeker wanneer men de opmerkingen van Elsschot in 'Achter de schermen' ten aanzien van Tsjip die 'pas heel achteraan' verschijnt, daarbij betrekt.

Zo zou men zich vervolgens kunnen voorstellen dat de titel 'Een ontgoocheling' ook van toepassig is op mevrouw De Keizer. Door het slot komen alle ontgoochelingen van De Keizer (maatschappelijk, in huiselijke kring, ten aanzien van Kareltje, ten aanzien van de Whistspelers) samen. Bovendien is zij het die haar huwelijk en het voortijdig einde daarvan als een ontgoocheling ervaren moet hebben.

Op een enkele uitzondering na (bijv. blz. 125, 134, 160) is Madame De Keizer niet van binnenuit beschreven. Veelvuldiger gebeurt dat met Kareltje en De Keizer. Een verborgen verteller beschrijft hun waarnemingen en gedachten vooral summier samenvattend, zoals de verteller dat ook doet in de beschrijvingen van gebeurtenissen. Af en toe treedt de auktor ook meer geprononceerd naar voren, bijv. in: 'Tevergeefs vertelde De Keizer de waarheid (...)' (129), 'De Keizer was intussen zijn lot niet ontlopen (...)' (155) (Tegelijk een mooi voorbeeld van doorbreking van de chronologie, nadat in hoofdstuk drie de intrede van Kareltje in het bedrijfsleven is verteld (de Bel-trans-at, Poortmans Dechesne & Co) en hoofdstuk vier een terugkoppeling te zien geeft naar Kareltjes schoolperiode door de ontmoeting met Lepage en Van Hemelrijk kulminerend in die fraaie konklusie: 'Op school is het toch

óók wel prettig,' dacht hij, hen dromerig nakijkend.') en 'Voelde hij zijn einde soms nabij?' (158). etc.

Het is bekend dat Elsschot Vlaamse uitdrukkingen in zijn werk probeerde te vermijden. In *Een ontgoocheling* is het interessant om te zien dat de verteller zich eenmaal onomwonden tot Hollandse lezers richt: 'Om advocaat te worden moest Kareltje in de eerste plaats naar 't gymnasium, dat in Vlaanderen athenaeum genoemd wordt (...) (136). Vlaamse lezers zouden de nadere explikatie van athenaeum als gymnasium niet nodig gehad hebben. Op een dergelijke wijze - hoewel meer gebiedgebonden - werkt: 'Volgens lokale gewoonte bleven madame De Keizer en Marieke thuis, terwijl Kareltje, als enige zoon van de afgestorvene, door de ceremoniemeester naar de ereplaats verwezen werd (...)' (165).

De eerste drie prozawerken van Willem Elsschot, *Villa des Roses, Een ontgoocheling* en *De verlossing*, worden door een verborgen verteller in de derde persoon enkelvoud verteld. Na *De Verlossing* hanteerde Elsschot een ik-perspektief (of zoals in *Lijmen* en *Het Been* een dubbel ik-perspektief), waarbij Laarmans de ik-figuur is. Komisch in dit verband is de verwijzing in *Een ontgoocheling* naar toekomstig werk door: 'Laarmans heet je, is 't niet?' 'Neen mijnheer, ik heet De Keizer.' (148). Van de zo frekwent voorkomende naamsverwisselingen in het werk van Elsschot is, afgezien van de Texeira de Mattosnaamgeving in *Lijmen*, nog een aardig voorbeeld te vinden in de vergissing rond de naam Verbruggen. In *De Verlossing* wordt Pol van Domburg dooreen handelreiziger als Verbruggen aangesproken; vijfentwintig jaar later keert diezelfde naam terug in *Het dwaallicht*: 'Zij neemt mij al dertig jaar voor een ander en nu is het de moeite niet meer waard haar nog te zeggen dat ik Laarmans heet. Als de dag gekomen zal zijn dat ik geen kranten meer koop, laat haar dan gerust een traan plengen op Verbruggen. (740).

Annemarie Kets-Vree noemt in *Woord voor woord* enkele passages die naar haar mening onvoldoende binding met het thema van het verhaal hebben. Bijvoorbeeld de zeer uitvoerige beschrijving van de begrafenisstoet en scènes als die van de 'dronken bult uit Mechelen'. Bovendien de scène met de Turk, de inval van de studenten in de Empire Tavern, het optreden van de stenografe en het telefoongesprek van monsieur Albert.[24.] Als thema noemt mevrouw Kets 'ontgoocheling' (blz. 295) of 'de dubbele ontgoocheling' (blz. 296).

De hier genoemde scènes mogen dan niet altijd even direkt met het thema verbonden zijn, zij zijn toch zo belangwekkend dat ik er hier kort op in wil gaan. Allereerst de inderdaad zeer uitvoerige beschrijving van de begrafenisstoet. Voorafgaande aan de beschrijving van deze stoet staat: 'Het werd dan ook groots opgezet en madame De Keizer zag met fierheid hoe beslag werd gelegd op De Keizers stoffelijk overschot (...)' (163/164). Het beeld van mevrouw De Keizer, die het beslag leggen op De Keizers stoffelijk overschot fier ondergaat, laat de lezer in wat volgt niet los. Dat zij bij de begrafenis er verder niet aan te pas komt (volgens lokale gewoonte), is schrijnend genoeg, maar het effent de baan om haar in de slotscène in al haar majesteit te doen terugkeren. Van het 'intermezzo' van de eigenlijke begrafenis is slechts Kareltje van het gezin getuige.[25.] Hij is het die thuis verslag doet, waarbij hij Dubois' toespraak prijst. Dat terwijl madame De Keizer weet heeft van de dubieuze rol van Dubois (Vergelijk blz. 160: '"Ik heb bij Dubois kolen besteld," verklaarde hij zonder omwegen, toen hij thuiskwam. Zijn vrouw zweeg, want zij begreep dat het noodlot wilde dat het zo geschieden zou.'). In het slothoofdstuk krijgt madame de Keizer, ondanks haar afwezigheid, door de pompeuze begrafenis meer dimensie.[26.]

De scène met de Turk in hoofdstuk 1 lijkt weinig ter zake. Toch is het wel zeer ironisch dat de familie De Keizer op deze manier een souvenir meeneemt als aandenken aan de avond van de escapade van De Keizer. Het betreft hier een

souvenir - een geel tafelkleed -, dat midden in de kamer terecht moet komen, een souvenir waar De Keizer in de dagen die hem nog resten niet omheen zal kunnen.

Naar aanleiding van de inval van de studenten, waarin men - zo men wil - een prospektie kan lezen naar een latere fase in het leven van Alfons de Ridder, doet zich een vergelijking voor met het eerste hoofdstuk van *Lijmen*. Daarin vraagt Laarmans aan de ik-figuur: '"Hoe staat het met de Vlaamse zaak en de politiek in 't algemeen?" (...) Je weet wel... Optochten met stokken en vilthoeden, verduiveld. En herrie, of tenminste lawaai, als op de kermis.' (266/267). Dit beeld doet sterk denken aan het optreden van de studenten in *Een ontgoocheling*.

Enkele jaren na de eerste publikatie van *Een ontgoocheling* in Groot Nederland (1914) schreef Elsschot *De toestand der Vlamingen*, waarin hij o.a. opmerkt dat er mensen waren die wel Frans kenden, maar niet direkt lieten blijken 'met die gave Gods bedeeld' te zijn. Hij besluit daarover: 'De meeste mensen speelden dan ook slechts voor ezel zolang zij student waren, omdat zo'n (sic) jongens wel eens gaarne voor een ideaal

gemarteld worden en troost vinden in hun ontzachlijke (sic) overmoed, doch legden zich later bij 't onvermijdelijke neer en spraken Frans, “pour avoir la paix.”’[27.]

In *Een ontgoocheling* is de kwestie Vlaams versus Frans dusdanig belangrijk dat men hiervan een motief kan spreken. Ook de inval van de studenten in de Empire Tavern kan daarmee in verband worden gebracht. Frans Smits en Eddie Mielen[28.] hebben er al op gewezen dat het school-débàcle van Kareltje niet zozeer uit intellektueel onvermogen voortkomt, als wel uit Kareltjes problemen met de Franse taal. Immers: ‘Spoedig bleek dat Kareltje van Nederlands, Geschiedenis en Aardrijkskunde niet geheel afkerig was, doch dat hij daarentegen van de hoofdvakken, zijnde Latijn, Frans en Rekenen, die in 't Frans onderwezen werden, werkelijk niets begreep (...)’ (131/132). Bij de laatste beurt die de Latijnse meester hem geeft, merkt de verteller op: ‘Kareltje, die thuis altijd Vlaams sprak, raakte met dat Frans dadelijk in de war.’ (132). Vervolgens, wanneer Kareltje in het nauw gebracht is: ‘“Toe nou, De Keizer”, moedigde de meester hem tegemoetkomend aan, ditmaal in strijd met het reglement óók Vlaams sprekend, opdat Kareltje zich meer op zijn gemak zou voelen (...)’.

Daarmee zijn wij meteen bij het optreden van de stenografe (‘ils m'embêtent tous’) en het telefoongesprek van monsieur Albert. Deze nogal uitgebreide, in het Frans gehouden dialogen, wijzen erop dat ook het bedrijfsleven voor Kareltje moeilijk doordringbaar zal blijken. Voor het bureau van mijnheer Albert smelt Kareltje weg; het Frans draagt daar niet weinig toe bij. Mijnheer Albert besluit dan ook: ‘Later misschien op kantoor, maar eerst wat praktische opleiding in de werkplaats, dan zal je een man worden.’ (148).

De onttroning van De Keizer bij de Lustige Whistspelers wordt op gang gebracht door de nederlaag tegen ‘een onbekend verenigingetje’. Dat deze klub een Franse naam draagt - Burges en Avant - lijkt mij nauwelijks toevallig; zeker wanneer men de rol van het Frans bij de eerste mislukking beschouwt.

Ook Bruges en Avant is, evenals vele andere verenigingen, bij de begrafenis van De Keizer vertegenwoordigd. De president van de Brusselse Association Générale des Joueurs de Whist et de Piquet spreekt madame De Keizer, Kareltje en De Keizers broer in het Frans toe. Dat terwijl het niet waarschijnlijk is dat madame De Keizer de Franse taal machtig is. De vergelijking doet zich hierbij voor met een passage uit *De toestand der Vlamingen*: ‘Dat mijn vrouw zo gebrekkig Frans spreekt is óók hinderlijk, want telkens denken de mensen dat ze met de meid te doen hebben en verzoeken haar mevrouw te gaan roepen. En dan mijn moeder. Die kent helemààl geen Frans, het goeie mens. Als ik met hààr de stad wordt ingezonden, dan moeten wij wel Vlaams spreken. In de volksbuurten kan dat geen kwaad, daar hoor je niets anders, maar in het centrum is het erg. Ik spreek dan ook zoveel mogelijk met gebaren.’[29.] Over de rol van het Frans in het werk van Elsschot is nog veel meer te zeggen; dit echter vereist een apart onderzoek.

De vertelde tijd in *Een ontgoocheling* - daar wil ik mee besluiten - geeft aanleiding tot misverstanden. Op blz. 124 heeft Kareltje de lagere school bijna doorlopen; tegen het einde van de grote vakantie schrijft De Keizer hem in op het Athenaeum, ‘en met 1 oktober begon hij, onder andere, waarachtig ook Latijn te leren.’ (131). Kareltje blijft drie jaar in de eerste klas zitten. Dit moet gelezen worden als twee jaar en een paar weken, want in ‘de tweede week van zijn derde schooljaar had de Latijnse meester hem voor 't laatst een beurt gegeven.’ (132). Kort daarop ontbiedt de direkteur De Keizer bij zich, wat tot de beëindiging van Kareltjes schooltijd leidt.

Als we De Keizer mogen geloven, zitten er in de eerste klas 'snotjongens van tien jaar' (135). In hoofdstuk vijf, tijdens het afscheidsgesprek met zijn vader, is Kareltje dertien jaar oud. Als hij echter in het hoofdstuk daaraan voorafgaande Lepage en Van Hemelrijk tegenkomt, blijken dezen al in de vierde klas te zitten, dat terwijl zij in de eerste klas - toen Kareltje dus minstens twee jaar ouder was - getuigen waren van Kareltjes Rosa-flater. Elsschot is hier niet geheel konsekwent met de tijd omgesprongen.

Nadat Kareltje op school mislukt is, vindt er een strijd tussen vader en zoon plaats die maanden duurde.[30.] Bij de drukker verstrijken een paar maanden. Op blz. 159 is de herfst bijna om. De Keizer kan niet ontkomen aan de kolen van Dubois. Wanneer de laatste zak in de kelder ploft, overvalt de overwonnene een benauwdheid.

En dan is De Keizer dood. Madame De Keizer blijft ontredderd achter. Naar aangenomen mag worden, zal 'Keizer Karel' nog wat op zijn hondekar, getrokken door Baron, blijven voorttobben. En de lezer? 'Hij sluit je boek en gaat heen, zijn hoed vergetend. Onderweg blijft hij even staan en mompelt: "was me dát een geschiedenis". Hij keert zich nog eens om, gaat dan dromerig verder en verdwijnt aan de horizon.'[31.1.]

Eindnoten:

2. Frans Smits: *Willem Elsschot, Zijn leven/zijn werk en zijn betekenis als prozaschrijver en dichter*. Utrecht 1976. p. 34.
3. Adriaan van der Veen: 'Willem Elsschot tussen Boorman en Laarmans.' In: *Rotterdams accent 1961*, onder redaktie van J.C. Heyligers, G.H.M. van Huet en L.J. Pieters. Rotterdam, 1961. p. 21-30. Ook in: *Over Willem Elsschot, Beschouwingen en interviews*, redaktie Annemarie Kets-Vree. 's Gravenhage 1982. p. 145-151.
4. S. Carmiggelt (Kronkel). In: Het parool, april 1957. Zie *Woord voor woord* p. 64.
5. Annemarie Kets-Vree: *Woord voor woord. Theorie en praktijk van de historisch-kritische uitgave van een prozatekst, gedemonstreerd aan Een ontgoocheling van Willem Elsschot*. Utrecht 1983. p. 13.
6. A. Kets-Vree, 1983, p. 13. Overigens komt Annemarie Kets-Vree op p. 313/314 tot de konklusie dat *Een ontgoocheling* het werk is van een onervaren schrijver. 'Elsschot laat in 1914 nog fragmenten staan die naar mijn stellige overtuiging de toets van zijn zelfkritiek in de jaren van *Kaas* en *Tsjip* niet zouden hebben doorstaan.'
7. Ik maak gebruik van: Willem Elsschot: *Verzameld werk*. Amsterdam 1976.
8. Eddie Mielen: 'Een kleine lantaarn met een groot licht'. In: BZZLLETIN 45, april 1977. p. 62-66. Ook in: *Over Willem Elsschot*. 's Gravenhage 1982. p. 168-176.
9. Frans Smits, 1976. p. 38.
10. Frans Smits, 1976. p. 39.
11. B.F. van Vlierden: *Willem Elsschot*. z.p., 1960. p. 19/20.
12. Ook Annemarie Kets-Vree acht het onjuist het bezoek aan de Empire Tavern als een 'amusant intermezzo' te beschouwen. Het fragment 'speelt in de ondergang van De Keizer' 'een beslissende rol'. A. Kets-Vree, 1983. p. 313.
13. Frans Smits, 1976. p. 35.
14. A. Kets-Vree, 1983. p. 295.
15. Idem.
16. Adriaan van der Veen: 'Willem Elsschot tussen Boorman en Laarmans.' In: *Over Willem Elsschot*. 's Gravenhage 1982. p. 148.
17. J.M.A. Biesheuvel: 'Over Willem Elsschot'. In BZZLLETIN 45, 1977. p.38.
18. Frans Smits, 1976. p. 37. Frans Smits laat het slotakkoord beginnen bij: 'Eindelijk werd De Keizer neergelaten in zijn kuil (...)' *Een ontgoocheling* p. 166.
19. Zie 16.
20. Eddie Mielen, 1977. p. 66.
21. Garmt Stuiveling: 'Willem Elsschot, dichter en prozaïst'. In: *Willens en wetens, Twaalf essays*. Amsterdam 1967. p. 228. Ook in: *Over Willem Elsschot*. 's Gravenhage 1982. p. 135.

22. Dat gebeurtenissen en personages funktioneel moeten zijn en op een of andere wijze een relatie moeten onderhouden met het slotakkoord, daar ben ik het zeker mee eens. Maar dat houdt m.i. niet in dat alle elementen uit het verhaal (*Woord voor woord*, 308), of alle motieven en personages (313) noodzakelijkerwijs in het slotakkoord verenigd behoren te worden. Dat immers zou tegelijkertijd de eis inhouden dat het slotakkoord uitdrukking moet geven aan het thema. Het slotakkoord kan ook, zoals in het geval van *Een ontgoocheling*. voortvloeien uit het thema.
23. S. Vestdijk: 'Het pernicieuze slot'. In: *Lier en lancet*. Amsterdam 1976. p. 259.
24. A. Kets-Vree, 1983. p.313.
25. Meesterlijk is deze observatie, weliswaar niet van Kareltje, maar van de verteller: 'Nadat de familieleden en de voornaamste personaliteiten op hun beurt een beetje aarde op de kist hadden geworpen traden de doodgravers naar voren die met grote schoppen in een oogwenk een einde aan de zaak maakten.' p. 166.
26. De dronken bult uit Mechelen kan men in verband brengen met het motief drankgebruik. Vergelijk ook de 'snikkende dronkaards' die aan Kareltjes aandacht niet ontsnappen tijdens zijn leegloopperiode. p. 136.
27. Willem Elsschot: 'De toestand der Vlamingen'. In: Willem Elsschot: *Zwijgen kan niet verbeterd worden*. Amsterdam/Borsbeek 1979. p. 120.
28. Frans Smits, 1977. p. 36. Eddie Mielen, 1977. p. 66.
29. Willem Elsschot: 'De toestand der Vlamingen'. In: Willem Elsschot: *Zwijgen kan niet verbeterd worden*. Amsterdam/Borsbeek 1979. p. 120/121.
30. Uit wat volgt op deze mededeling (136) valt af te leiden dat deze maanden in Kareltjes leegloopperiode moeten vallen. Hoofdstuk drie wekt echter de indruk dat het om ongeveer drie weken gaat. 'De jongen mocht dan ook 's zondags niet meer met zijn vader mee en toen een der leden na een week of drie bij het whisten vroeg wat er met Kareltje aan de hand was mompelde De Keizer iets over Grieks en veel huiswerk.' (137). Daarop gaat De Keizer nadenken over wat hij met Kareltje moet beginnen. Hoewel hij aanvankelijk 'geen decisie' kan nemen, bezorgt De Keizer hem ten slotte een betrekking bij de Compagnie Belge Transatlantique, alwaar Kareltje gedurende één dag werkzaam zal zijn.
31. Willem Elsschot: *Kaas*. p. 439.
1. De titel is ontleend aan het eerste kwatrijn van het sonnet ''K heb in mijn jeugd gelijk een beest gezopen...'. In: Willem Elsschot: *Zwijgen kan niet verbeterd worden, Ongebundelde teksten, Samengesteld door A. Kets-Vree*. Amsterdam/Borsbeek 1979. p. 41.

Dorian Camps
Het fantastisch-psychomachische proza van Jacques Hamelink: een terugblik

Wie het werk van Jacques Hamelink tracht te overzien, wordt van meet af aan met een aantal paradoxen geconfronteerd. Het moet al opvallen dat dit werk, dat door velen wordt beschouwd als één van de belangrijkste en veelzijdigste uit de hedendaagse Nederlandse literatuur, bij alle waardering die het geniet, toch meestal verkeerd of tenminste oppervlakkig wordt begrepen. Dat Hamelink de laatste jaren essays publiceerde en herhaaldelijk toelichting gaf bij zijn eigen poëzie is zeker een gevolg van deze toestand: het wijst op de door hem ondervonden noodzakelijkheid om zijn bedoelingen als dichter tegen misverstanden te behoeden en om meteen toenadering te zoeken tot een ruimer publiek. Gedeeltelijk zal hij zich miskend hebben gevoeld door het feit, dat het grote publiek - en niet zelden ook de literaire kritiek - vooral aandacht hebben gehad voor zijn verhalen en zijn 'epos' *Ranonkel*. Voor velen geldt dit laatste als zijn meesterwerk. Als dichter daarentegen wordt Hamelink niet altijd op zijn juiste waarde geschat - waarschijnlijk omdat hij de naam heeft een hermetische, moeilijk toegankelijke poëzie te schrijven. En toch is het zo dat hij, alleen al naar de omvang van zijn poëtisch oeuvre te oordelen, hier de voorkeur aan geeft. Dat blijkt trouwens ook uit de doelbewustheid waarvan zijn ontwikkeling als dichter getuigt: door de elf opeenvolgende bundels heen loopt een innerlijke logica als een rode draad. Wat nu zijn proza betreft: Hamelink maakt het de lezer die op zoek zou zijn naar zo'n ontwikkeling, niet bepaald gemakkelijk. Op het eerste gezicht ging Hamelink hier op minder consequente wijze te werk. Hij heeft blijkbaar veel moeite met het proza of althans met de manier waarop hij het moet aanpakken. Hijzelf doet er overigens geen doeken om, dat hij er problemen mee heeft gehad; men leze er slechts de achterflap van *Afdalingen in de ingewanden* (1974) op na: 'uit onvrede met mijn en met het proza hield ik na *Ranonkel* mijn mond. Het schrijven moest drastisch veranderen, maar ik wist niet hoe. In die periode was mijn enig houvast de poëzie'. Een 'onvrede' - of onwennigheid? - waar hij weer eens indirect voor uitkomt, wanneer hij nu eens twee derde van zijn verhaalproduktie zonder meer afzweert (*Gehandhaafde verhalen*, 1979), dan weer een soort verlengstuk bij een reeds bestaand werk maakt (ik denk aan de *Appendix bij Afdalingen in de ingewanden*, 1980). Waarbij ten slotte zijn veelvuldig gebruik van 'verantwoordingen', 'woorden vooraf' of andere bijbehorende commentaren niet uit het oog mag worden verloren (vgl. *Een reis door het demiurgenrijk*, 1976; *Gehandhaafde verhalen* en de essaybundels *De droom van de poëzie*, 1978 en *In een lege kamer een garendraadje*, (1980).

En toch neemt deze vrij ingewikkelde relatie tot het proza niet weg dat Hamelink al een aantal meesterwerken op zijn naam heeft staan, die wel als mijlpalen in de geschiedenis van de moderne Nederlandse verhaalkunst mogen worden beschouwd. Zo niet alleen de zojuist vermelde roman *Ranonkel* en de verhalen, waarmee Hamelink zich na Bordewijk als een belangrijk vernieuwer inzake fantastische literatuur deed gelden, maar ook, ten slotte, het veel minder bekende, onvolprezen *Afdalingen in de ingewanden*: een buitengewoon experiment waarbij meer dan ooit de banden met de 'fantastische' traditie worden doorgeknipt - met dit boek komt Hamelink veeleer dicht te staan bij de Franse surrealisten, in het bijzonder bij Henri Michaux.

Hoe men het op zichzelf eigenaardig initiatief van Hamelink beoordeelt, om in 1979 een groot aantal verhalen uit de oorspronkelijke bundels *Het plantaardig bewind*

(1964), *Horror vacui* (1966) en *De rudimentaire mens* (1968) voorgoed van de hand te wijzen, kenschetsend is in elk geval dat de schrijver bij het om- en bijwerken van de aldus 'gehandhaafde' teksten naar meer beknoptheid en versobering streeft en vooral dat hij in zijn *Verantwoording* betwijfelt of hij 'ooit in eerste aanleg wat men noemt een prozaïst geweest (is)'[1.]. Deze verklaring sluit aan bij een passage uit het essay *Het wandelende woord*, waarin Hamelink de lezer omtrent de evolutie van zijn schrijversloopbaan toevertrouwt: 'toen ik later toch proza ging schrijven, beschouwde ik dat als een bijprodukt van mijn poëzie'[2.]. Dat zegt al iets over het wezen van Hamelinks verhaalkunst, en het geeft er tevens een idee van, waarom het zo moeilijk is die te classificeren, met pasklare compositiepatronen uit het traditionele verhaal in verband te brengen.

Bijvoorbeeld beschouwde J.J. Oversteegen het verhaal 'Grafbeeld in ontijd' (uit *Het plantaardig bewind*), als een 'reeks prozagedichten', een formule waarmee hij op een probleem i.v.m. de vorm wees[3.]. Anderen hadden eerder moeite om de problematiek te bepalen. Men dacht aan verwantschap met het Vlaamse magisch-realisme[4.] of, in een ruimer verband, met een aantal tradities uit de fantastische literatuur[5.]. Ten slotte zochten sommigen liever naar aanknopingspunten met Belcampo, Hermans en Wolkers. Hoe dan ook, de meeste critici waren het met elkaar eens om Hamelinks verhalen als deels poëtisch, deels fantastisch proza op te vatten. Interessant was hierbij ook een opmerking van J. Bernlef, die n.a.v. Hamelinks tweede bundel, m.n. *Horror Vacui*, schrijft: 'er is in deze bundel een thema bijgekomen: de beïnvloeding van de werkelijkheid door de verbeelding van de hoofdfiguren'[6.]. M.i. geldt deze zeer rake opmerking niet alleen voor de bovengenoemde bundel, maar ook, in het algemeen, voor het hele proza van de jongere Hamelink. Overigens wil mij dat voorkomen als een kenmerk niet zozeer van de thematiek als wel van de toegepaste esthetica. Uit het oogpunt van de compositie bekeken, is het beginsel dat aan Hamelinks verhalen ten grondslag ligt inderdaad uitgesproken 'psychomachisch', waaronder verstaan dient te worden dat de ongewone - soms echt 'fantastische' - gebeurtenissen die daarin voorkomen, vorm verlenen aan een zielsconflict bij de hoofdpersonages[7.]. Deze verhalen zijn dan ook niet als zuiver mimetisch te lezen; want vele onder de daarin vertelde feiten zijn niet als zodanig door de lezer te ondergaan: ze dienen veeleer te worden geïnterpreteerd als projecties naar buiten van een in wezen innerlijk gebeuren. Vandaar de verwarring die bij critici ontstond omtrent het genre waarin ze thuishoren, alsook omtrent de manier waarop die benaderd dienen te worden. Zowel de close-reading van Oversteegen als de meer op de psychologie afgestemde benaderingen van Henrard, Bousset of De Wispelaere[8.] blijven daarom ontoereikend. Daarbij komt nog dat Hamelink zelf graag de boel in de war bracht door bijv. te suggereren dat hij intuïtief of door middel van associaties te werk ging[9.].

Pscychomachie onderstelt steeds een bijzonder standpunt bij het vertellen. In een ik-verhaal als 'Een opgehouden onweer' hoeft het nog niet te verwonderen dat de werkelijkheid, zoals die door de ik waargenomen en uitgebeeld wordt, een subjectieve waarde bezit, hoewel deze verteller procédés toepast die normaliter op een poging wijzen om de eens subjectief beleefde gebeurtenissen alsnog te objectiveren: het grootste deel van 'Een opgehouden onweer' neemt nl. de vorm van een terugblik aan, waarbij het preteritum dus een echte verleden tijdswaarde bezit: van op een behoorlijke tijdsafstand worden herinneringen opgerakeld aan een verschrikkelijk voorval uit de kinderjaren, toen René, een schoolkameraad, op geheimzinnige wijze in de moerassen omkwam. Maar ook wanneer

Hamelink het hij-standpunt inneemt ('Door een vlies van slaap en tranen', 'An den knaben Elis', 'Het wandelende woud') valt het de lezer moeilijk uit te maken of feiten, personages en decor iets anders moeten voorstellen dan produkten van een ziekelijke verbeelding die actief is binnen de verhaalwerkelijkheid. Aan het woord komt hier inderdaad geen alwetende verteller, maar eerder een vertelinstantie die zich nauwelijks van het hoofdpersonage onderscheidt: de vertelwijze is hier door en door 'personeel', zodat vervorming van de realiteit vanuit de psyche van de hoofdpersoon voor de hand ligt. Vanaf de verhalen die oorspronkelijk deel uitmaakten van de derde bundel *De rudimentaire mens*, nl. 'De huidaandoening' en 'De boom Goliath', komt daar weer verandering in. Hier stelt Hamelink minder belang in het uitwerken van een fantastisch-poëtische esthetica dan wel in het rechtlijnig en vrij ondubbelzinnig stileren van een levensbeschouwing. Weliswaar blijven de thema's (regressie, enz.) stuk voor stuk dezelfde, maar formeel bekeken, worden die nu dienstbaar gemaakt aan een min of meer doorzichtig allegorisch geheel. In een tegendraadse beweging gaat de hij-verteller thans meer afstand nemen van het vertelde, zodat de psychomachische waarde hiervan veel minder vanzelf spreekt.

Bekijken we nu even de handeling in alle *Gehandhaafde verhalen*, dan blijkt dadelijk dat de feiten die daarin gebeuren onveranderlijk 'zichtbaarheid verlenen aan een psychisch standpunt binnen de verhaalwerkelijkheid'[10.] - hoe dat ook in elk verhaal apart in zijn werk gaat. Onmiskenbaar psychomachisch zijn bijv. al 'Door een vlies van slaap en tranen', 'An den knaben Elis' en 'Het wandelende woud'. In het eerstgenoemde verhaal maakt de kleine Sebastiaan op een avond kennis met een vreemde dame, die voor hem als moedersurrogaat zal optreden; hijzelf immers heeft geen moederen leeft bij pleegouders die hem weinig tederheid betuigen. Het geheimzinnig optreden van die vrouw en de vreemde, droomachtige liefdesrelatie die tussen haar en het jongetje tot stand komt, doen zich voor als de verwerkelijking, de projectie naar buiten van Sebastiaans onbewuste, alsnog onbevredigde verlangens. Zoiets gebeurt ook, maar op nog veel meer verkapte wijze, met de jongen uit 'An den knaben Elis': tegen het slot van het verhaal wordt hij door de raadselachtige Elis naar een paradijselijke plek geleid, ver van de alledaagse werkelijkheid en van de wereld der volwassenen, die hem slechts angst aanjagen en waarin hij niet kan aarden. De gewezen boswachter Josias Mure uit 'Het wandelende woud', ten slotte, maakt een eigenaardig regressieproces door terwijl hij door een wandelend bos wordt verzwolgen: een vreselijke dood waardoor hij echter voorgoed aan zijn tirannieke vrouw ontsnapt en aan een weinig fleurig bestaan de rug toe kan keren. In deze drie verhalen is het duidelijk dat Hamelink een genetisch verband legt tussen het objectief gebeuren en de psyche van de hoofdfiguren. Dit verband wordt ook gehandhaafd in het schijnbaar minder subjectief vertelde 'De huidaandoening'. Hier wordt op nogal omstandige wijze verteld over de geleidelijke verstening van de bankbediende Hoonappel: een fantastisch proces dat opnieuw als de actualisering van zijn geestesgesteldheid dient te worden opgevat. Door in een steenmassa te veranderen, raakt hij bevrijd van alles wat hem in het dagelijks leven in de weg stond: het saaie kantoorwerk, zijn verplichtingen jegens zijn hospita, zijn complexen t.o.v. zijn verloofde Maud. Psychomachisch is in zekere zin ook 'De boom Goliath', waarin de vrouwelijke hoofdfiguur Camilla een legendarische boom en de sterke herder Joaquin als liefdesobjecten met elkaar verwisselt en vereenzelvigt.

Beide laatstgenoemde verhalen vormen ook door hun relatieve eenvoud en door de strakke, duidelijke stilering waar ze van getuigen, een goed uitgangspunt om het beeld te reconstrueren dat Hamelink in zijn meeste verhalen van de mens ophangt, nl. dat van de 'rudimentaire mens': als men de mens 'al zijn ornamenten'[11.] heeft

afgenomen, blijft er alleen maar een soort van oerwezen over dat aan niets anders meer dan aan een instinctmatig bewegen gehoorzaamt. Het dunne masker van de beschaving valt dan af, en de oerdriften treden onverbloemd op de voorgrond. De maatschappelijke en zelfs psychologische identiteit van het individu desintegreert, en maakt plaats voor een allerprimitiefst, inderdaad 'rudimentair' gevoel van eenheid met de natuur. 'Regressie' is hier dus de leuze.

Hoewel Hamelink vaak met de Vlaamse magisch-realisten in verband werd gebracht, toch doen zowel zijn pessimistische opvattingen over het bestaan als een aantal formele kenmerken hem eerder bij de Noordnederlandse literatuur aansluiten. Hamelinks levensvisie in de verhalen staat dicht bij die van Hermans, en ook de manier waarop hij met de psychomachisch-fantastische esthetica omgaat, brengt hem dichter bij Bordewijk, Hermans en Mulisch dan bij Daisne en Lampo. Na Bordewijk, die hier zijn leven lang en op diverse manieren mee manipuleerde[12.], verschijnt Hamelink zonder twijfel als een van de voornaamste beoefenaars van het fantastische genre. Het is vooral door de sfeer van zijn verhalen dat Hamelink zich van zijn Nederlandse tijdgenoten onderscheidt. Het gefascineerd uitbeelden van het primitieve en van allerhande onrustbarende natuurfenomenen vertoont veeleer overeenkomst met bepaalde tendensen uit de buitenlandse literatuur, zo bijv. met het werk van de Engelsman Algernon Blackwood. Het fantastische ontstaat bij Blackwood nl. uit de subjectieve interpretatie, door de personages, van een wereld van planten, bomen of moerassen waarin allerlei geheimzinnige verschijnselen zich manifesteren, zoals bijv. een 'wandelend woud' (!) in de novelle *The Willows* (1949). Vergelijking dringt zich ook op met Kingsley Amis (*The green man*, 1969) en verder met de Franssprekende Belgische schrijfster Monique Watteau, die zich evenzeer aangetrokken voelt tot de plantenwereld. In haar roman *La colère végétale* (1954) wordt een echtpaar door angstwekkend snel groeiende bossen bedreigd en uit zijn landgoed verdreven. Wel neemt het verhaal daarna een eigen wending, maar toch herinneren bepaalde taferelen zeer sterk aan passages uit 'Het wandelende woud'. Het thema van de regressie naar het primitiefste leven ontbreekt evenmin bij Watteau, over wie J.B. Baronian immers schrijft: '(les) thèmes principaux de ses livres (...) sont la métamorphose et la régression vers d'autres règnes (...). La régression ne'est jamais conçue comme une déchéance, un avilissement, une dégénérescence, si ce n'est comme la perte définitive et foudroyante d'une identité. Tout indique que le passage y est vu, y est vécu comme une libération vers un mieux-être, vers un bonheur plus serein et plus profond'[13.]. Deze uitspraak zou je zonder meer op Hamelink kunnen toepassen, bij wie de regressie - vooral dan in 'De huidaandoening' - allesbehalve negatieve gevolgen met zich meebrengt. Opvallend is inderdaad dat Hamelinks verhaalfiguren zich niet tegen het uiteenvallen van hun menselijkheid en identiteit verzetten. Bij hen mondt regressie in volmaakte rust uit, waarbij zij het denken graag prijsgeven en daarmee ook van de gewetensbezwaren loskomen die hun het leven verzuurden. Evenals bij Hermans komt bij Hamelink het eindstadium van de regressie overeen met compleetheid van het ik, een ik dat zich, zoals bij Hoonappel in 'De huidaandoening', in een 'iets' metamorfoseert, in casu in een steenachtig natuurbrok: 'Er was alleen nog een gevoel van volledige oorspronkloosheid. Gedachten, een geheugen, emoties: ze hadden nooit bestaan... De nacht waarin wat resteerde was opgenomen, een blok uitgebluste van zichzelf en nog eens van zichzelf vervulde materie, flonkerde van stenen en vocht' (*Gehandhaafde Verhalen*, p. 145-146).

Maar voor hij tot dat volstrekte nihilisme kwam, had Hamelink al, vooral in zijn vroegste verhalen, aan een reeks fantastische mythes uitvoerig een beurt gegeven. Een van de merkwaardigste verdiensten van zijn verhalend werk en ook van zijn toneelstuk *De betoverde bruidsnacht* (1970) bestaat juist in de herwaardering van een aantal afgezaagde motieven uit het arsenaal van de romantisch-fantastische

traditie. Daaraan schenkt hij, in een sterk moderne context, nieuw leven door er o.m. een sterk psychologische inslag aan te verlenen. Zo komen types zoals het neurotische kind (René; Sebastiaan), de tovenaar (opnieuw René) of de kluizenaar (de moeraswachter Theo uit *Een opgehouden onweer*, Josias Mure) weer in de belangstelling; zo ook een fantastische plantenwereld (mensetende bossen en moerassen). Daardoor mogen Hamelinks verhalen in het verlengde van de meesterwerken uit de klassieke fantastische literatuur worden gesitueerd, al is de bedoeling bij hem wel anders dan bij Poe, de Maupassant of Lovecraft.

Het zijn de vroegste verhalen die het meest naar de traditie van het klassieke fantastische verhaal verwijzen, zo vooral 'Een opgehouden onweer' en 'Het wandelende woud'. De structuur ervan en de sacrale atmosfeer die erin tot uiting komt, doen

nog denken aan voorbeelden uit de negentiende eeuw. *Door een vlies van slaap en tranen* echter is al veel meer op een innerlijke symboliek gebouwd, en in *An den knaben Elis* doen zich verschillende realiteitsniveaus voor, die ineen schijnen te zullen smelten tot een volstrekt autistische wereld.

'Een opgehouden onweer' kan worden beschouwd als het prototype van de fantastische novelle à la Hamelink. Dit verhaal bestaat uit vijf hoofdstukken, waarboven bondige titels staan die op kernachtige wijze deze of gene fase uit de handeling aangeven: 'moeras', 'ontploffing', 'gaan liggen', 'een schuimrubberen pop', 'vrede'. Reeds vanaf het eerste hoofdstuk zinspeelt de verteller op de dreigende nabijheid van een schrikwekkende gebeurtenis: 'het was dus een wel wat eigenaardige jongen' - bedoeld wordt hier de hoofdpersoon René - 'maar dat zijn afwijking tot zo'n katastrofale gebeurtenis zou leiden, had niemand kunnen voorzien...', en verder: 'het zou toch zijn gebeurd, het hing in de lucht, ik heb het heel die middag geweten...' (*Gehandhaafde Verhalen*, p. 12). Dit op zichzelf klassieke procédé zou ook in 'Het wandelende woud' terugkeren in de vorm van vooruitwijzingen naar een op handen zijnde, fantastische climax. Een typische exponent van de fantastische traditie is, in 'Onweer', ook al de hoofdpersoon René: een eenzame en overgevoelige jongen die een geheimzinnige relatie tot de natuurkrachten onderhoudt, en daardoor op de hoogte is van verschijnselen waar het doorsneekind van zijn leeftijd geen benul van heeft. René koestert een abnormale belangstelling voor planten - hij bezit o.a. een herbarium - en heeft contact met bepaalde geheimen i.v.m. de moerassen door zijn omgang met 'een twijfelachtige figuur, een oudere man uit de omstreken van het dorp' (p. 11), zeg maar een soort heremiet.

In dit verhaal over een tocht door moerassen valt de klemtoon op veranderingen die in het gedrag van René optreden, naarmate de gevaarlijkste plekken van de spookplaats betreden worden: René wordt 'ineens agressief' (p. 16), wat later 'stoot' hij 'een wilde kreet uit' (p. 18) of staat hij 'met de armen omhoog naar de lucht te gillen' (p. 19). Meteen wordt hij de sterkste uit het groepje, terwijl Marc, de bendeleider, 'in (hun) gedachten naar het tweede plan' (p. 16) verschuift. Tevens verkrijgt de ruimte een sacraal karakter - de personages gaan 'in een wijde cirkelvorm' (p.20) lopen - alsook een chaotisch aspect: weldra kan de ik-verteller zich 'niet oriënteren' (p. 20). Kenschetsend is daarbij dat de handeling stilaan de uiterlijke kenmerken van een mythe aanneemt; tijd en ruimte bestaan niet meer zoals die gewoonlijk waargenomen worden, de stemmen van de jongens klinken als een 'onherkenbaar koor' (p. 20), en René gaat werktuiglijke bewegingen maken 'die hij *langgeleden* geleerd heeft' (p. 22, ik cursiveer). Dit alles wijst op herhaling van archetypische gedragspatronen, en wel onder leiding van een soort tovenaar, René, die ook nog met een 'medicijnman' (p. 19) en 'een priester in zijn vreemde ritueel' (p. 22) vergeleken wordt. Op de voorgrond treedt hier dus een heidens ritueel dat op de schepping van een mythe uit is. Hiervan maken een plotse regressie naar het rudimentaire en zelfs het opnieuw aanknopen bij de prenatale staat de hoofdbestanddelen uit. Relevant voor Hamelinks visie op die mythe is o.m. dat participatie daaraan voor René op innerlijke rust en tevredenheid uitloopt: 'dan glijdt het lichaam ook. Het laatst het hoofd: (...) om de mond een mengeling van tevredenheid en pijn, de tevredenheid schijnt te overheersen echter. Wat aan de mondhoeken trekt (...), kan wel een glimlach zijn' (p. 23). Het 'wezen' dat hij wordt, lijkt 'ondanks alles nog een zekere blijmoedigheid aan de dag (...) te leggen' en 'om de zeeplantenmond zweeft een soort onzichtbaar vegetatief spotlachje' (p. 25-26).

Hier dient te worden beklemtoond dat dit zelfoffer van René niet de minste zinspeling op de dood van Christus of op een of ander vergeestelijkingsverschijnsel

inhoudt. Integendeel, bij Hamelink is er, anders dan bij de Vlaamse magisch-realisten, nergens sprake van een vlucht naar een bovenzinnelijk paradijs. In plaats van naar geestelijke verheffing te streven, grijpen Hamelinks personages eerder naar de meest elementaire levensvorm terug om aldus uit de aliënatie te geraken waardoor hun bestaan tot dusver is gekenmerkt. De eenzame, ziekelijke René reageert op zijn problematisch bestaan door bij zichzelf een ontmenselijkingsproces uit te lokken, waarbij hij juist naar een staat van niet-denken streeft, gelijk aan het 'plantaardig' bestaan van een 'sponsachtige knots' die door het moeraswater wordt gekruid. Achter het zoeken naar symbiose met de natuur schuilt niets anders dan een poging om de mens in zich te doden, te elimineren. Hoe paradoxaal het ook moge klinken, dat schijnt bij Hamelinks verhaalfiguren het enige middel te zijn, om op enige psychische compleetheid als individu aanspraak te kunnen maken. Verder houdt de regressie van René, naar de handeling te oordelen, iets als een nederlaag of althans een passieve overgave in: de mens wordt hier nl. door zijn omgeving opgeslorpt, mens en natuur verkeren in zekere zin nog in een conflictsituatie, en het moet opvallen dat bij dat proces een absolute, verpletterende overmacht aan de natuur en de buitenwereld in het algemeen wordt verleend.

Enige aandacht verdient verder het feit dat Hamelinks hoofdfiguren niet zelden kinderen zijn 'Onweer', 'Door een vlies', 'Elis'; vgl. o.a. ook het in *Gehandhaafde Verhalen* niet meer opgenomen 'Brandoffer op zondag' uit *Het plantaardig bewind*). Men merke terloops al op dat Hamelink het kind allesbehalve idealiseert. Kinderen zijn bij hem uit dezelfde stof als de volwassenen gemaakt: in 'Onweer' bijv., maar ook elders, worden de broosheid en onschuld die de traditie gewoonlijk aan kinderen toeschrijft, overschaduwd door gewelddadigheid en meedogenloosheid. Wat dat betreft, herinnert hun optreden aan bepaalde verhalen van o.a. Hermans, Reve en Wolkers. Maar in het kader van deze problematiek van het kind staat bij Hamelink, niet anders dan bij de laatstgenoemden, het motief van de inwijding centraal - een motief dat hier telkens met de ontdekking van de seksualiteit samenhangt. In 'Door een vlies' en 'Elis' doet zich een erg geheimzinnige seksualiteit gelden. Zowel Sebastiaan als het jongetje uit 'Elis' wordt door volwassen vrouwen aangetrokken of nieuwsgierig gemaakt, zonder evenwel goed te beseffen wat die met hen voorhebben of buiten hen om in het geheim uitvoeren. Sebastiaan ('Door een vlies') leeft in een eigen droomwereld die als compensatie moet dienen voor zijn eenzaamheid en voor zijn onmacht om enige genegenheid aan zijn pleegouders te ontlokken. Eens wordt hij door een dame, een ideale moederfiguur - een soort psychomachische gestalte - in een door hem als toverachtig aangevoelde wereld meegetroond. Hierbij worden, in een licht paradoxale sfeer, zowel zijn onschuld als zijn vaag incestueuze aantrekking tot het moederimago treffend uitgebeeld. In de badscène nl. (p. 41 e.v.) blijft de seksuele connotatie van het schijnbaar kuise tafereel niet onopgemerkt. Een situatie die niet willekeurig is gekozen, want als moederfiguur wordt de vrouw meermalen nadrukkelijk met water geassocieerd. Vandaar ook de slotscène waarin de dagdromer Sebastiaan in de glimlach van de opeens verschijnende vrouw, de omtrekken van een schelp meent te zien, die zij hem eerder al cadeau had gedaan; hierbij overlappen verbeelding en werkelijkheid elkaar volkomen. In plaats van opslorping door een plantaardige wereld, krijgen wij hier te maken met een al minder gefingeerd 'regressus ad uterum', dat ook minder fantastische vormen aanneemt dan elders en de lezer dus op meer directe manier aanspreekt. Het moet dan ook weer op rekening van Hamelinks zin voor paradoxale voorkeuren worden geschreven dat deze beoefenaar van meestal erg nachtmerrieachtige fantastiek 'Door een vlies van slaap en tranen' zelf beschouwt 'als volmaakt geslaagd' (*Gehandhaafde Verhalen, Verantwoording*, p. 5) - ook al kan het verhaal op zichzelf, inderdaad, wel als een meesterwerk van poëtisch-emotioneel intimisme worden bestempeld.

Ook ‘An den knaben Elis’ is een symbolisch inwijdingsverhaal. Maar hier geraakt de lezer minder gauw uit de symboliek wijs. In ‘Door een vlies’, bleef de wisselwerking tussen de droomsfeer en de alledaagse werkelijkheid voor eenvoud en verstaanbaarheid borgstaan. In ‘Elis’ echter doet Hamelink blijkbaar al een stap verder, die wel als een kleine aanloop naar de latere werken kan worden beschouwd. Hier wordt alle zichtbare samenhang met een realistische basis geheel weggecijferd; is er sprake van interactie tussen twee ervaringsgebieden, dan berust die eerder op losse associaties dan op een logisch vatbare montage. Bekend is, in elk geval, dat ‘An den knaben Elis’ oorspronkelijk de titel is van een gedicht van Georg Trakl, waarvan het verhaal van Hamelink als een persoonlijke interpretatie kan worden gelezen - zowel bij Trakl als bij Hamelink wortelt het gegeven in een geheimzinnige seksualiteit. De

hoofdpersoon, het van zijn ouders gescheiden kind Erwin, woont bij een tante die veel gemeen heeft met heksfiguren zoals men die ook elders bij Hamelink aantreft. Deze lijkt bovendien een lesbische vrouw. Allerlei verschijnselen en voorwerpen die het kind in de voor hem verboden woonkamer van de tante waarneemt, bepalen de symbolische dieptestructuur van het verhaal. Zo o.a. de diepe stem die Erwin achter de deur van de tante hoort, alsook een schilderij waarop een slang met in zijn muil een naakt meisje in een 'eironde okeren bol' (*Gehandhaafde Verhalen* p. 62). Mogelijk kan de naam 'Elis' met die van tante 'Alice' worden geassocieerd, en geeft het laatste hoofdstuk, waarin Erwin door de jongen Elis blijkbaar naar een haven wort geleid, uiting aan een seksuele inwijding. In welk geval deze evenmin als in 'Door een vlies' een concreet geslachtelijk aspect krijgt, maar slechts op symbolisch niveau in vervulling komt.

Voor de inkleding van 'Het wandelende woud' deed Hamelink een beroep op herinneringen aan zijn legerdienst (vgl. in dit verband ook het verhaal 'Spons in bloedsomloop' uit *Horror Vacui*, 1966). Maar dat het hier niet meer over kinderen gaat, neemt niet weg dat het regressiethema er weerom als voornaamste inspiratiebron dienst doet. Wat wel nieuw is, is de ironiserende toon, die al enigszins vooruitwijst naar Hamelinks latere evolutie, zoals die zich in 'De huidaandoening' en *Ranonkel* aftekent. Josias Mure, de hoofdpersoon uit 'Het wandelende woud', heeft overigens reeds iets gemeen met Evarist, de postbode die door de buitengewone groei van zijn ranonkelrankje in de plantenwereld wordt opgenomen. Het is ook midden in de bossen dat Josias zijn vroegere bestaan de rug toekeert en ten slotte 'vredig... de ogen sluiten' (p. 110) kan. Maar in tegenstelling met Evarist is Josias de verandering van zijn wezen niet volkomen de baas. Daarvoor is de overmacht van de natuur hier nog te onverbiddelijk.

In 'De huidaandoening' en 'De boom Goliath' echter wordt de natuur, zoals die zich in 'Het wandelende woud' in de vorm van een dreigend 'plantaardig bewind' manifesteerde, naar de achtergrond verwezen. De klemtoon valt nu veel meer op de problematiek van individuen dan op de uitbeelding van fantastische natuurtaferelen. Met deze verhalen wordt dan de weg gebaand die tot de idee van de 'rudimentaire mens' leidt, een idee die bij Hamelink naar het verlangen verwijst om rond het regressiethema een mythe te construeren. Hierover verklaarde hij: 'ik wil uit de brokstukken van de oude mythen een nieuwe mythe maken. En dit niet omdat ik de mythe zo mooi vind... maar vooral om het feit dat in mythen altijd de meeste essentiële dingen geformuleerd zijn en worden'[14.]. Van het ontstaan van zo'n coherente levensvisie rond de regressie-idee zou *Ranonkel* (1969), waarin Hamelink deze nieuwe mythe van de primitieve mens als zodanig voorstelt, het best getuigen. Maar in 'De huidaandoening' neemt die systematisering al vaste vormen aan. De bankbediende Hoonappel ondervindt niet de minste ergernis van de gedaanteverwisseling - hij verandert in kalksteen - die zich tijdens zijn slaap aan hem is begonnen te voltrekken. De huidziekte die zijn lichaam in steen doet veranderen, bevrijdt hem nl. definitief van alle verantwoordelijkheid als psychologisch en sociaal individu. Genezen wil hij hoegenaamd niet, het komt hem veeleer voor 'dat hij er naartoe geleefd had als een kind naar de grote vakantie' (p. 142). Stilaan wordt zijn lichaam bedekt door een centimeterdikke kalkkorst. Het laatste blijven zijn geslachtsdelen intact, wat hem in staat stelt vóór de algehele verstening nog een laatste keer de liefde te bedrijven met zijn verloofde Maud - een seksualiteit waar hier de romantisch-geheimzinnige sluier van afgevallen is, waarachter ze in verhalen als 'Door een vlies' of 'Elis' nog schuilging. Maar om het opperste geluk en tegelijk het nulpunt bij zijn ondergang als mens te bereiken, moet Hoonappel nog de laatste resten van zijn geestesleven kwijtraken. Dat gebeurt dan ook op het

einde van het verhaal: zijn naam, die immers naar zijn bestaan als individu verwijst, gaat tot ontbinding over. Ironisch wordt de stenen mens achtereenvolgens 'Hoonappel (of wat zo geheten had)' genoemd, later 'het', en ten slotte is 'het' niets anders dan een stuk steen midden in de kosmos: 'Hoonappel!, een naam die nooit iets betekend had... Hoonappel. Olap. Aol. Al...' (p. 142-145). Slechts het heelal als ongedifferentieerd geheel bestaat voortaan nog, het subject Hoonappel waarin het zich spiegelde, echter niet meer. De negativistische visie op het bestaan, zoals die zich hier op erg schematische wijze openbaart, treffen we echter niet overal aan. In 'De boom Goliath', bijvoorbeeld, is er geen sprake meer van escapisme: binnen de mensenwereld slagen de personages erin, een zekere eenheid met de natuur tot stand te brengen. Maar volkomen vrij zijn zij toch niet, want hun enige vrijheid bestaat erin, dat hun gedragingen aan de wetten van de natuur worden aangepast: slechts door de natuurlijke machtsverhoudingen in acht te nemen, kan de 'rudimentaire mens' op enige hoop op geluk aanspraak maken. Een betrekkelijke eenheid met de natuur bereiken loopt dus evenmin als bij Hermans uit op idyllische onschuld of op totale zielsvrede: alleen de sterksten houden stand in een wereld die bij Hamelink hoe dan ook steeds een chaotisch milieu blijft.

Ranonkel of de geschiedenis van een verzelving, een soort epos (1969) is in het verlengde van de verhalen te situeren. Misschien daarom werd het meteen eenstemmig beschouwd als een hoogtepunt in Hamelinks proza. De thematiek uit de verhalen wordt hier verder ontwikkeld, zij doet dienst als uitgangspunt voor een werk van grotere omvang en diversiteit. De regressie staat er nl. alleen centraal in het begin, waarna andersoortige situaties in een episch verband aan bod komen, zodat het geheel inderdaad op een groots 'epos' gaat lijken, waardoor een ruime beschouwing over mens en maatschappij tot haar recht komt.

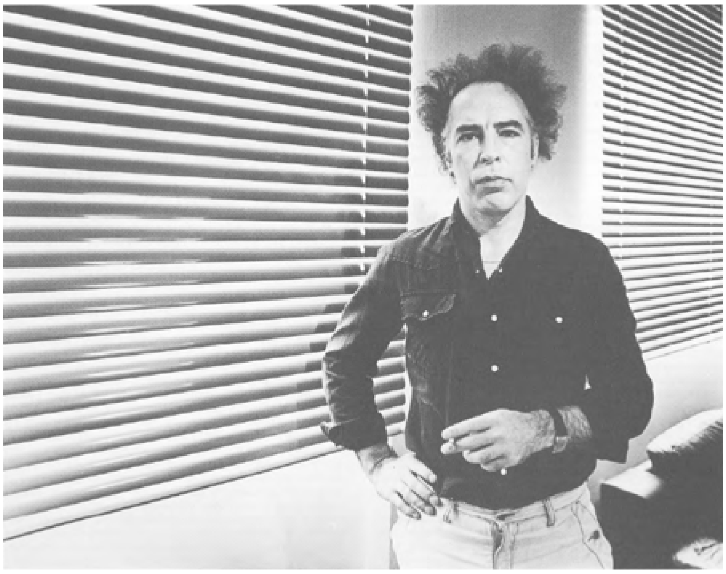
Ranonkel bestaat uit vier delen die zich als fasen binnen in één grote cyclische structuur voordoen. In het eerste deel, 'Melk en slaap' getiteld[15.], wordt over de regressie van Evarist Schouwvagher verteld, een gewezen postbode die na de dood van zijn tirannieke vrouw ('de reuzin op de houten troon') als een bezetene planten gaat kweken. Een vroeger steeds schamel gebleven ranonkelrankje gaat geweldig groeien, slorpt Evarist op, en met hem de hele omgeving. In deel II ('Destructie=Reorganisatie') wordt de aldus overwoekerde, in een groot bos gemetamorfoseerde wereld beschreven, alwaar Evarists vroegere stadgenoten een nieuw paradijselijk leven leiden in de boomtakken, de zogeheten 'hangende tuin der lusten' - zo luidt de titel van hoofdstuk 18. Evarist zelf is intussen diep onder de aarde verdwenen, zijn eigen wederwaardigheden zijn al tot een legende geworden. Na dat 'plantaardig bewind' gaat in deel III, ('Opborrelende stenen') het milieu weer in tegenovergestelde richting evolueren: het bos versteent, de bosbewoners treden letterlijk het stenen tijdperk binnen, wat ook samenvalt met de bloei van een aantal maatschappelijke structuren. Een weinig verkwikkelijke maatschappij overigens, aan het hoofd waarvan een op de godsdienst gebaseerd schrikbewind plaatsneemt. De slotfase van deze - allegorisch gereconstrueerde - geschiedenis van de mensheid maken wij ten slotte mee in het laatste deel ('1-meiviering'). Deze revolutionaire 1 mei-viering kristalliseert rond een in het groteske getrokken passiespel, waarbij de laatste aanhangers van de Ranonkelmythe op gewelddadige manier worden terechtgesteld. De gedachte aan de wonderbaarlijke Ranonkel is echter nog niet helemaal dood: zij overleeft dank zij de legendarische figuur van de kleine trommelslager Ranko (een verbastering van 'Ranonkel'), die echter slechts de kinderen zich nog durven herinneren.

De ondertitel van het epos: de geschiedenis van een verzelving, schijnt te wijzen op een destructief proces, een ontaarding. Dat begrip 'verzelving' blijkt echter ook opbouwende aspecten te vertonen. In een in De nieuwe linie gepubliceerd interview verklaarde Hamelink daaromtrent: 'je kunt het interpreteren als een jezelf worden;

mijn werk is een verzelvingsproces (...). De oplossing van de persoonlijkheid, van de gedachte, ten bate van een completer deel hebben aan de werkelijkheid van (het) leven'[16.]. Daarom geeft de door regressie bewerkstelligde desindividuatie van Evarist, wel verre van naar het niets te voeren, aanleiding tot het ontstaan van een legende, een nieuwe mythe rond zijn persoon. Een mythe die de mensen overigens niet ten goede komt, want hij leidt al gauw tot misverstanden en veten.

De verzelving - een vorm van depersonalisatie die wel een constante blijkt te zijn in het proza van Hamelink (vgl. straks ook *Afdalingen*) - manifesteert zich vooral bij de personages, te beginnen met Evarist. Maar ook op formeel niveau is er sprake van 'verzelving' of 'metamorfose'. In *Ranonkel* over-

schrijdt Hamelink nl. het stadium van de eenvoudige psychomachie, zoals je die nog aantreft in de verhalen. Hier komt hij tot een verruimde toepassing daarvan. Niet individuele zielsproblemen worden hier in de romanwerkelijkheid geprojecteerd, maar eerder een collectief standpunt. Dit verklaart al een en ander in verband met de structuur, de tijdsvoorstelling en de ruimteuitbeelding in deze roman.



Jacques Hamelink. Foto: Allart Blaauboer

De tijdsvoorstelling is hier cyclisch: de ranonkelgroei begint op een maandag in mei, de gevolgen van de ranonkelmythe komen tot een tragische ontknoping tijdens de 1 mei-processie. De 52 hoofdstukken waaruit het ‘epos’ bestaat, zouden wel eens op de 52 weken van het jaar kunnen wijzen. Maar een aandachtige lectuur van het boek bewijst dat dit waarschijnlijk niet het geval is: in *Ranonkel* is er geen sprake van een nauwkeurig tijdsverloop, de seizoenovergangen bijv., worden nauwelijks of niet vermeld. Het zou misschien doeltreffender zijn om in verband met *Ranonkel* van een spiraalvormige structuur te gewagen, in plaats van een netjes afgeronde cyclus. Eerder dan dat een grondsituatie zich zou bestendigen of herhalen, wordt er stapsgewijs afstand genomen van het initiale gegeven. Na de algehele regressie begint de geschiedenis weliswaar helemaal opnieuw, maar binnen de geschiedenis valt dan toch de klemtoon op een duidelijke ontwikkeling. Die spiraalbeweging tekent zich o.m. af door de manier waarop het verhaal van Evarist Ranonkel naar gelang van de omstandigheden verdraaid wordt en aldus tot opposities en bijbehorende veranderingen bij de mensen leidt. Dat verhaal wordt nl. door verscheidene spreekbuizen naverteld. Kort na de verdwijning van Evarist predikt diens buurman Mabelis ijverig het voortbestaan van Ranonkel en kondigt zijn terugkeer aan, terwijl de nuchterder Trevalje van mening is dat Ranonkel niet meer bestaat, ja dat het probleem van zijn bestaan niet meer aan de orde is. Bij de voorstanders van Trevalje ontkiemt stilaan felle vijandschap jegens de van Ranonkelmystiek doordrongen Mabelisten. Alleen reeds omtrent de ranonkelplant gaan de meningen uiteen: sommigen houden die voor een toverboom, anderen denken aan een boom die dooreen Chinees, ‘een agent-provokateur van de gelen’, in Europa zou zijn ingevoerd. Deze laatste legende van de ‘vuile poepchinees’ wordt later zelfs zodanig verwrongen dat Mabelis het, aan het einde van de roman, als vermeende incarnatie van die Chinees zal moeten ontgelden (p. 313). Op den duur schijnt iedereen er wel een eigen versie van het verhaal van Evarist-Ranonkel op na te houden: een echt ‘Ranonkelfenomeen’ waarnaar psychicus Tillemsoger, in

de laatste twee onderdelen van het epos, op onderzoek uitgaat. Hij verhoort achtereenvolgens de lijkentuinier Magus (p. 246-248), de timmerman Scherpende (p. 253-254), de pastoor Genadevader (p. 256) en de jongen Ranko (p. 324), en telkens boekt hij sterk uiteenlopende resultaten.

Evenals de tijdsvoorstelling evoceert ook de ruimte een irreële wereld die haar eigen wetten heeft. De steenstad, die het midden houdt tussen een berg vol grotten, een middeleeuwse marktstad en een moderne agglomeratie, alsook de wereld om die stad heen blijken slechts bij de gratie van de Ranonkelmythe te bestaan; ze komen in elk geval niet met bestaande steden of landen overeen.

De combinatie van auctorieel en personeel vertellen past ook goed bij zo'n collectieve, mythische problematiek. De verteller onderneemt hier een soort van algemene kroniek, die regelmatig afgewisseld wordt met passages waarin het standpunt van typische persoonlijkheden een beurt krijgt. Door die afwisseling wordt het poëtische beeld dat Hamelink hier van de ontwikkeling van de mens ophangt, wat opgeluisterd. In de ‘personele’ passages krijgt vooral de humoristische en karikaturale voorstelling van de gebeurtenissen de bovenhand. In

het laatste gedeelte, ten slotte, waarin verschillende cultuurelementen en tegenstrijdige interpretaties van de Ranonkellegende samenklonteren tot een negativistisch besluit over de afloop van de hele Ranonkelgeschiedenis, vieren de groteske spiegel- en vervreemdingseffecten hoogtij. Zo wordt het passiespel beschreven vanuit het gezichtspunt van Amerikaanse toeristen, die het gebeuren aanvankelijk als spel opvatten, maar uiteindelijk de echtheid daarvan aan den lijve moeten ondervinden (p. 318-321).

Bij deze eeuwige cyclus van 'destructie en reorganisatie', waarvan *Ranonkel* de illustratie is, rijst ook en vooral het probleem van de verhouding tussen natuur en cultuur. Plant en steen - als symbolen van resp. natuur en cultuur, de laatste zijnde blijkbaar van een pejoratieve bijbetekenis voorzien - zijn als twee polen van een dialektiek onafscheidelijk. Zo zegt Magus: 'Bomen en stenen hebben niks met mekaar te maken hoor je altijd. Toen ik vijftien was wist ik al dat dat kwats is. Ze zijn dol op mekaar. Ze vreten mekaar gewoon op. Eigenlijk zijn bomen niks anders as wat zachtere steen en stenen, hele gebergten, zijn niks as grote hompen boom' (p. 221). En even onafscheidelijk zijn mens en natuur: de groei van de ranonkelplant gaat met veranderingen bij de mensen gepaard, en dit maatschappelijk gebeuren wordt op zijn beurt voorgesteld als was het een natuurproces; immers, het instict fluit er het hoogste lied. Opmerkelijk is, inderdaad, de rol die primitieve of onmaatschappelijke tendensen bij het oprichten van de nieuwe maatschappij gaan spelen: deze staat in het teken van geweld, onrecht, religieus fanatisme, onverdraagzaamheid, het nastreven van het eigenbelang enz. De herinnering aan het vroegere bestaan in de boomtakken geldt als taboe; de natuur wordt aldus principieel afgeschaft, maar ironisch genoeg komt de drift, vooral de destructiedrift indirect weer tot uiting en zijn de mensen zo mogelijk nog wilder beesten dan voorheen.

En toch leek het leven in de 'tuin der lusten' aanvankelijk niets dan positieve veranderingen teweeg te zullen brengen: schaamte, zwakheid en ziekten lijken als bij toverslag verdwenen; ook van sterfelijkheid is er geen sprake meer. Alleen regeneratieprocessen doen zich voor: zelfs ouden van dagen kunnen opnieuw de liefde bedrijven. Gevoelens van haat en jaloersheid doen zich niet meer voor, er wordt alle dagen feest gevierd onder onbevooroordeelde, wellustig parende mensen, ten overvloede wordt er van de ranonkelranken en -blaren gegeten en gedronken. Maar aan dit idyllische bestaan komt gauw een einde. Eerst wordt het bos a.h.w. bij wijze van sommatie, aangevallen door een keurkorps van de landsregering - het Ranonkelbos was dus een geïsoleerd utopisch verschijnsel. Dan begint, subtieler, het 'beschavingswerk' weer zijn gang te gaan d.m.v. een nieuw organisch proces: stenen worden door de ranonkelwortels naar de oppervlakte geduwd en gaan een kolossaal gebergte bovenop de aarde vormen; van boven af worden de verkwijnende boomdelen met vogeldrek en andere vloeistof besproeid, waardoor die in een witte, steenachtige substantie verstarren. De takken van de bomen blijken ten slotte niet eens meer van hout te zijn gemaakt, maar wel van steen: 'de schuimbrokken gingen over in harde substantie. Begonnen al meer op steen te lijken' (p. 152). Geweld heeft het bos diep aangetast en doen verkwijnen; vooral in de vorm van religieus fanatisme sluipt het nu de nieuwbakken maatschappij binnen. Daarbij wordt het christendom, en in de eerste plaats het katholicisme, aansprakelijk gesteld voor ontaarding en bloedige terreur.

Voor een groot deel bevat het epos *Ranonkel* een vernietigende parodie op het christendom. Al van het begin af, vooral met de hele profetenhistorie, kan de lezer haast niet anders dan aan het verhaal van Christus denken - waarbij hij dadelijk onder de indruk raakt van de parodiërende toon. Het begint eigenlijk al bij de

uitbeelding van de eerste ranonkelgroei: de plant krijgt gaandeweg de vorm van een kruis, en in Evarists vertroebelde geest raakt de aanbidding van de plant doorspekt met vage herinneringen aan christelijke rituelen: 'achter de kronkelende wilde wandrekken van takken, daarmee zich vervlechtend, tekende zich een brede groter dan voorheen lijkende kruisvorm af, een boom, groen, levend (...). Aangedaan door een bijkans vroom gevoel stond Evarist naar het beeld te kijken, dat niet langer een precieze rechtlijnige vorm had maar dat scheef en als uit twee kruiselings over elkaar gelegde plantentakken gevormd was, toevallig, zonder inmenging van mensenhanden, door de woeste groei die ontstaan was zelf. Langzaam, instemmend, bootste Evarist het teken van het ruige bebladerde kruis na over zijn borst en hoofd' (p. 29-30). Maar in dit eerste deel komt het ironiseren van christelijke elementen nog het best tot uitdrukking tijdens het bezoek van de pastoor aan Evarist. Deze uitgesproken groteske figuur, later achtereenvolgens 'de pastoorsvogel', 'genadevader' en 'de pinguin' genoemd, is in *Ranonkel* de treffendste verpersoonlijking van een vervallen christelijke cultuur - maar niet de meest onrustbarende, want het verbale terrorisme van de geestelijke ontleent voor een deel zijn doeltreffendheid aan de diensten van de sadistische koster, m.n. de timmerman Scherpende, die de orde handhaaft door kinderen af te ranselen en te geselen. Hierin wordt deze door de bloedhond-vleeshouwersknecht bijgestaan, die zich nog het meest voor de handhaving van de openbare orde in Genadevaders 'Nieuwe Jerusalem' borg stelt: hij zorgt er nl. voor dat de bevolking regelmatig om genade komt smeken bij de pastoor, door zichzelf tot haar stichting zweepslagen toe te dienen, of anders door de kinderen te laten martelen.

Ook de voorstanders van Ranonkel, nl. Mabelis en zijn volgelingen, brengen sommige rituelen en geloofdbelijdenissen ter sprake. Zo gelooft Mabelis fanatiek in de wederopstanding van de Ranonkelgod, waarvoor hij onophoudelijk bidt, en uit identificatiedrang noemt hij zichzelf aan het einde zelfs 'Mabelis Ranonkel'. Van haar kant is Mabelis' zwangere vrouw - zijn laatste en trouwste aanhangster - een evenbeeld van de Heilige Maagd. Haar kind, dat geen verwekker nodig heeft gehad, wordt bij Mabelis' kruisiging geboren en meteen door de vleeshouwersknecht als 'duivels jong' tegen het kruis verbrijzeld. Waarmee het gaafste voorbeeld van parodie op christelijke rituelen is aangeduid, nl. het 'passiespel', tijdens het opvoeren waarvan dat alles gebeurt. Hier komen de gezagvoerders van het 'Nieuwe Jerusalem' letterlijk als beesten uit de verf: 'de pinguin' (de pastoor), 'het varken' (de vleeshouwersknecht), 'de muis' (de timmerman) en Zotte Fine, 'aan de spits van de processie, hadden de mooiste maskers van allemaal: hun eigen gezicht' (p. 309). Geweld en vernietiging overheersen bij deze processie die overigens als doel heeft, de laatste aanhangers van de Ranonkelgod te liquideren. Toch schrijft de verteller het feit, dat dit passiespel niet helemaal aan de bijbelse voorstelling van zaken beantwoordt, vooral aan het katholicisme toe, dat in de Ranonkelstad als enige vorm van godsdienst wordt toegestaan: 'men was tenslotte in een katholiek land' (p. 316).

Men doet evenwel de bedoelingen van Hamelink tekort als men deze scherpe satire op het katholicisme als hét hoofdthema uit *Ranonkel* beschouwt. Wanneer Hamelink in de zojuist vermelde passage van parodie gebruik maakt, dan doet hij dat niet enkel en alleen om de gewoonten, die met een bepaalde godsverering gepaard gaan, door een groteske vertekening belachelijk te maken. Doór in de kruisigingsscène een uitgesproken christelijk motief en een reeks van gewelddadige taferelen, die eerder herinneren aan zgn. heidense of voorchristelijke ceremoniëlen, op elkaar te laten inwerken - de bewuste scène heeft in die zin veel weg van een primitief mensenoffer - legt Hamelink de vinger op de wonde plek in een beschaving die hoe dan ook niet in staat is om de oerdriften van de mens te beteugelen. De parodie op het christendom loopt hierdoor uit op een globale afrekening met de cultuur als geheel van verstarde, zuiver denkbeeldige verschijnselen die aan de

harde werkelijkheid van de ‘rudimentaire mens’ helemaal voorbijgaan. Dit blijkt verder uit de eveneens karikaturale behandeling van een aantal bekende cultuurpatronen. Zo komen, in de hoofdstukken over de ‘takzitters’, de ecologie en de ‘flower power’ van de hippies aan de beurt - Hamelink werkte aan *Ranonkel* in 1968, dus op het ogenblik dat vredesgezinde idealen en een verlangen naar eenheid met de natuur onder meer door toedoen van de studentenbeweging uit mei 1968 in de mode waren. Vandaar misschien ook: ‘de 1-mei viering’. Ook de toenmalige actualiteit, nl. de Viëtnamoorlog, komt ook nog om de hoek kijken met het verhaal van Papa Boem en zijn tropische strijders.

Elders drijft Hamelink de spot met meer uitgewerkte systemen, ik had het reeds over het christendom, maar ook marxisme en socialisme moeten het hier ontgelden. Naar de ver-

vorming van een symbool uit de socialistische wereld is de reeds vermelde '1-mei viering' een voor de hand liggende verwijzing.

Weer op een ander niveau valt er verder ook een allusie op de literaire geschiedenis te ontdekken: de kleine trommelslager Ranko lijkt nl. te zijn ontsnapt uit Günter Grass' *Die Blechtrommel* (1959). Opvallend is dat in dit werk evenals in *Ranonkel* een averechtse 'Bildungs-' of 'Entwicklungsgeschichte' wordt verteld, de 'geschiedenis van een verzelving' dus. Maar al is de gelijkstelling van Ranko met Grass' kleine blikkentrommelslager Oskar Mazerath niet uit de lucht gegrepen, toch dient te worden weerstaan aan de verleiding om in *Ranonkel* overal naar verborgen allusies en symbolen te willen zoeken. Dit laatste deden bijv. Hugo Bousset en Paul de Wispelaere: de eerste zag in de vier delen waaruit het epos bestaat een getrouwe kopie van de vier delen uit het Oude en Nieuwe testament[17]; de laatste sprak de 'vaste overtuiging (uit) dat de mythe van Mithras (een Persische godsfiguur) een voorname rol in *Ranonkel* speelt'[18]. Onwaarschijnlijk zijn deze interpretaties niet, maar zij dreigen, door hun neiging tot verabsolutering van één bepaald patroon, de aandacht af te leiden van zowel de diversiteit van de gebruikte bronnen als van het compositieprincipe waarop de functionering daarvan berust. Inderdaad: relevant is hier vooral de vraag naar het esthetische beginsel dat aan dat net van zinspelingen op allerlei cultuurfenomenen ten grondslag ligt. In dit opzicht is *Ranonkel* niet toevallig opgedragen aan Jeroen Bosch. Niet alleen dragen bijv. de deelnemers aan het passiespel maskers, waardoor ze evenals op de schilderijen van Bosch letterlijk als beesten of monsters uit de verf komen, ook op grotere schaal en vooral op het nieveau van de vormgeving is *Ranonkel* een metafoor van ongewone afmetingen. Het is een symbolische roman waarin Hamelink fantastisch-barokke visioenen met een scherpe, nuchtere kritiek op de onberekenbaarheid van vele menselijke denkpatronen heeft gecombineerd tot een veelkleurig fresco, waarachter een bijzonder pessimistische levensfilosofie schuilgaat. Met *Ranonkel* drijft Hamelink de psychomachie tot het uiterste, waarbij deze nl. het kader wordt van een nieuwe mytheschepping. Door de uiteraard collectieve problematiek waarop deze mythe betrekking heeft, valt deze roman evenwel uit de toon wanneer men hem vergelijkt met het overige werk van Hamelink dat eerder in de introversie wortel schiet. Maar dat hoeft ons weer niet te doen vergeten dat het uitgangspunt van het verzelvingsproces in *Ranonkel*, nl. de regressie, in de grond een zuiver psychologisch gegeven is en dat het hele fantastische epos ondanks zijn collectivistische gerichtheid en zijn ideologische uitwassen, een uitgebreide psychomachie is: formeel sluit deze roman dan ook aan zowel bij de verhalen als bij het epos van de volstrekte depersonalisatie op individueel niveau: *Afdalingen in de ingewanden*.

Het prozaboek *Afdalingen in de ingewanden* (1974) is een moeilijk toegankelijk boek. De niet op avantgardistische experimenten beluste lezer zal, evenmin als destijds met Hermans' *De God Denkbaar Denkbaar de God* (1956) niet weten wat te beginnen met deze losse aaneenschakeling van absurde of nachtmerrieachtige verhaaltjes, waar op het eerste gezicht slot noch zin aan te bekennen valt. En toch biedt het vroegere werk van Hamelink in dit opzicht al enige oriëntatie, want bij nader onderzoek wijkt het compositiepatroon waarop *Afdalingen* is gebouwd, slechts weinig af van dat van de bij Hamelink veelbeproefde 'psychomachie'. Wat verwarring sticht, is - behalve de buitensporige onirische sfeer - ook het feit dat hier geen sprake meer is van iedere, als zodanig herkenbare, wisselwerking tussen een mimetisch realiteitsniveau en een op de verbeelding afgestemde, fantastische schijnwerkelijkheid. Het verhaal ontwikkelt zich bijv. niet van realisme naar een fantastisch-psychomachische climax, en evenmin staan de mimetische weergave

van de werkelijkheid en het fantastische visioen scherp tegenover elkaar, zoals dat vroeger wel eens gebeurde. In *Afdalingen* word je van het begin af geconfronteerd met een autonome fantasiewereld die hoogstens nu en dan nog herinneringen oproept aan de gewone (empirische) wereld. M.a.w.: hier blijft elk realistisch referentiekader uit. De recurrentie van bepaalde motieven wijst evenwel op samenhang tussen de tien delen die het verhaal uitmaken: die herkennen wij als zoveel borduursels op hetzelfde stramien - voor zover wij die juist uit psychomachisch oogpunt benaderen. Zowel in de hoofdstukken over de stad 'Glamorrhee' of over de fantastische wezens uit 'een vreemd land' (19), als in de overige delen waarin een ik-figuur aan het woord komt en zijn wedervaren vertelt, is er telkens sprake van fysiek geweld en moeten personages vaak gruwelijke amputaties ondergaan: Glamorrhezen lopen zonder hoofd (p. 3), of worden geamputeerd van een hand (p. 25); ze lijden aan botverweking, waardoor hun lichaam vormeloos wordt (p. 27) of ineenkrimpt (p. 31) tot een vormeloze homp vlees (p. 43). De vechtlust die deze wezens drijft, blijkt werkelijk niet in te tomen: huisgenoten of bewoners van eenzelfde straat gaan zich soms te buiten aan doelloze moordpartijen, waarbij ze elkaar het hoofd afslaan (p. 29). Ook in het vreemde land, waarover in deel twee wordt bericht, viert geweld hoogtij: de Tleptepen beoorlogen elkaar onophoudelijk (p. 53), terwijl de door buien van neerslachtigheid geteisterde Tloltetlopen de gewoonte hebben om zichzelf verminkingen toe te dienen (p. 57). Tijdens een jaarlijkse plechtigheid wordt dan de 'Somberdrager', een soort kampioen van de neerslachtigheid, onthoofd (p. 58), de bewoners van 'Memgyharne' lopen zelfs permanent met een gat in het hoofd (p. 59) rond, en te 'Sardalip' worden ouden van dagen aan een hekwerk vastgespijkerd (p. 78). Niet zelden voltrekken zich aan die monsterachtige schepselen bovendien allerlei gedaanteverwisselingen, waarbij dan de nadruk wordt gelegd op hun onwezenlijke verschijning: het zijn etherische wezens (p. 53) die een geur van bedorven geesten verspreiden; de lichamen van de reuzen uit 'Tlollop' vermengen zich met hun omgeving of zijn daar althans niet van te onderscheiden (p. 56). De 'Ootrootsik (...) zoeken naar het punt waar ze niets meer bezitten, waar zelfs hun gedachten aan anderen toebehoren. Ze zouden genieten van de volmaakte onteigening, als hij hen mogelijk was' (p. 68).

Uit deze opsomming van voorbeelden uit de eerste twee delen valt al op te maken dat de verbeeldingskracht van de verteller zich voornamelijk op twee types van fantastische motieven toespitst: enerzijds het verlies van de lichamelijke eenheid en identiteit als gevolg van verminkingen en folteringen, anderzijds de geestelijke metamorfose die voortvloeit uit het verlangen om zich in het ongedifferentieerde heelal op te lossen. De betekenis van die fantastische taferelen komt pas goed aan het licht wanneer vanaf de hoofddelen 'In de hersenfabrieken' en vooral 'Amputaties' de aandacht op de lotgevallen van een ik-figuur wordt gevestigd: de behandeling waaraan deze ik zich in de hersenfabrieken moet onderwerpen, en die hevige pijnen met zich meebrengt, bestaat er nl. in, van de patiënt 'een ander wezen te maken' (p. 99) - vandaar diens gevoel als was hij 'volkomen leeg' (p.108). De ingenieurs die voor deze behandeling instaan, spreken in dit verband klare taal wanneer zij verklaren dat 'om voort te bestaan (men) bereid moet zijn zichzelf in de huidige bestaansvorm op te heffen' (p. 111) - een streefstadium dat pas in het vijfde deel 'Amputaties' definitief is bereikt; de ik-figuur is nu 'machteloos, slagveld van pijnen' (p. 132). Interessant is hier, met het oog op de romantitel, dat zijn lichaam thans is gereduceerd tot een buik (p. 133). Maar zelfs het zorgeloze, uiterst primitieve bestaan van een buik is meer dan hij wil verdragen, want zijn buik is 'een kerker waaruit (hij) zonder ophouden ontsnappen wil(de)...' (p. 134). Het proces is dus nog niet ten einde, en inderdaad: ook zijn staart wordt verwijderd (p. 137), hij lijdt aan afschuwelijke ziekten, wordt voortdurend gemarteld door niet nader geïdentificeerde wezens. Zijn ogen lopen door elkaar (p. 145), maar ook dit nieuwe, unieke oog weet hij met een spijker te verbrijzelen: 'ik ben verlost van dat afschuwelijke cyclopenoog.

Nu is het eind van de verwarring in zicht' (p. 145). Hier kan een parallel worden getrokken met vroegere verhaalfiguren bij Hamelink, zo vooral met Hoonappel uit 'De huidaandoening', die het naderen of de vorderingen van een lichamelijke metamorfose in een blijde stemming gadeslaan. Evenals Hoonappel is deze ik er tot zijn voldoening in geslaagd, 'het centrum van de vernietiging te bereiken' (p. 146). Maar volkomen bevredigd is hij door deze allerprimitiefste bestaansvorm nog niet, blijkbaar staat hij a.h.w. zichzelf naar het leven 'tout court', dat leven nl. dat hij zelfs nu nog als een 'wonde' ervaart, 'zonder kans op genezing' (p. 147). Deze onbevredigdheid over de geboekte resultaten doet dan ook zijn cyclopenoog weer groeien, hij

doet een stap terug en wordt radeloos: 'het was als voerde ik een eindeloze verwoestende oorlog, waarin ik al mijn middelen verkwistte' (p. 151). Stilaan echter geraakt zijn destructiedrang weer op toeren en brengt een 'kompleet vormverlies' (p. 160), niet echter voordat hij zijn hoofd onherstelbaar kwijt is geraakt (p. 153). Het toppunt wordt ten slotte bereikt wanneer de geheimzinnige wezens, die hij zo diep vreesde, hem de huid afstropen (p. 162) en hem aldus van alle individuerende contouren ontdoen.

Door die opeenvolgende gruwelijke taferelen heen tekent zich symbolisch het beeld af van een innerlijke evolutie. De gemartelde ik-figuur ondergaat nl. een regressieve ontwikkeling waarbij zijn psychologische ik de limieten van zijn voorstellingsvermogen komt te overschrijden, hierbij de individuele identiteit prijsgevend. Men kan zelfs verder gaan en stellen dat het, behalve de individuele nuances van één welbepaald bestaan, de ontologische toestand van individuatie überhaupt is waar hier vaarwel aan wordt gezegd. Het basisgegeven uit *Afdalingen* blijkt dus het streven naar individuele leegte te zijn, naar wat Michel Bartosik i.v.m. Hamelinks poëzie de 'ontindividualisering'[20.] noemt, t.w. een vorm van objectiviteit die wordt bereikt door ontkenning van het subject-zijn en desindividuatie van de eigen ziel. Men lette er wel op dat deze depersonalisatie een zuiver poëtisch-literaire aangelegenheid is; slechts als wij uitgaan van de symboliek kunnen we die vatten in termen van klinische psychologie. Overigens gaat *Afdalingen*, en wel in tegenstelling tot de vroegere prozawerken, de psychologie eigenlijk voorbij, want niets meer daarin refereert aan een als zodanig waarneembare, psychologische situatie. In die zin evolueert met Hamelink het psychomachische verhaal naar een vorm die het fantastisch-surrealistische verhaal à la Bordewijk of Hermans voorbijstreeft, bij wie psychologische thema's nog steeds als genetisch principe voor het ontstaan van fantastische situaties fungeren. Algemeen beschouwd, kan men in *Afdalingen* twee vormen van psychomachie onderscheiden: in de eerste hoofdstukken projecteert een - volledig teruggetrokken - ik zijn innerlijk conflict naar buiten, zoals dat in de klassieke psychomachie nog gebeurt: de bloedige taferelen uit de stad 'Glamorrhee' en 'een vreemd land' moeten waarschijnlijk niets anders voorstellen dan 'visioenen', d.w.z. fantasieën waaraan de ik esthetische waarneembaarheid buiten zichzelf verleent, en die dan ook een idee geven van de psychische gesteldheid van degene die ze schept: het zijn als het ware 'objective correlatives' daarvan. Tegelijkertijd bevatten de taferelen waarin vreemde wezens van gedaante verwisselen al indicaties betreffende de metamorfose die verder in het boek wordt beschreven, en waarin de verteller, die thans onverkapt als ik-figuur optreedt, op analoge maar meer ik-betrokken wijze zijn weg zoekt naar bevrijding uit zichzelf. Van hun kant dragen de etherische wezens uit 'een vreemd land' er hun steentje bij om die toestand, waarnaar de ik verlangt, te suggereren: nl. die van het met onteigening gezegende 'andere ik'. De 'onthechtingsoefeningen' of 'onteigeningspogingen'[21.] die de ik-figuur zich door het hele verhaal heen laat welgevallen, brengen die heilzame zelfverloochening geleidelijk aan tot stand. Wanneer die dan ten slotte voorhanden is, heeft het verhaal, formeel bekeken, ook de grens van het psychomachische genre bereikt: binnen- en buitenwereld vallen samen, er valt geen enkele grens meer te trekken tussen enerzijds een ik, een scheppend subject en anderzijds subjectieve scheppingsprodukten. Het scheppen vanuit een gedesindividueerd ik kan niets dan autonome psychomachie teweegbrengen, zonder verwijzing naar een welbepaalde psychologische kern. Thematisch komt deze grenstoestand overeen met het laatste stadium bij de innerlijke evolutie van de ik: dat van 'het andere ik', d.i. het 'a-psychologische', geobjectiveerde ik.

Aan de hang tot objectivering van het subject beantwoordt in *Afdalingen* dus ook die tot overschrijding van een formele grens: het verhaal schommelt tussen gangbare, ergens in een empirisch bestaande eenheid gewortelde psychomachie en een vorm van autonoom proza die dan vooral in de volgende roman van Hamelink, *Een reis door het demiurgenrijk* tot haar recht zal komen - waarover straks.

Wel wil ik er de nadruk op leggen dat ik de esthetische grensstatus van *Afdalingen* gemakshalve aanduid alsof het om een logische ontwikkeling ging, maar dat in de verschillende delen uit het verhaal zelf dit soort schematische logica vaak uitblijft: in *Afdalingen* hebben we inderdaad te maken met iets als een 'vrije' psychomachie. De verschillende 'stadia' uit de innerlijke evolutie van de ik-figuur overlappen elkaar voortdurend of wijzen wel eens achteruit alvorens in elkaar over te springen, zodat het niet verwonderlijk is dat bepaalde taferelen elkaar zonder causaal verband opvolgen en dat herhalingen zich voordoen, zonder dat hiertoe een psychologische aanleiding zou zijn. Men denke slechts even terug aan een boven reeds aangehaalde passage uit 'Amputaties': een zichtbaar teken voor het vorderen van het desintegratieproces is het verlies van het cyclopenoog (p. 145); maar wat later groeit dat oog opnieuw (p. 151). Ook met het hoofd gebeurt dat: 'dieven' stelen het (p. 153), maar later blijkt het nog eens te moeten worden afgesneden (p. 253). Deze onbeheerste vorm van psychomachie, die erg verwarrend aandoet in vergelijking met de meer gestileerde vorm van de vroegere werken, kan nog het best worden vergeleken met de esthetica van de surrealistische schilderkunst - maar op verwantschap met het surrealisme kom ik straks nog terug.

Het komplete vormverlies waarmee het vijfde deel ('Amputaties') eindigt - de ik sluipt a.h.w. uit zijn lichamelijke kerker - betekent echter nog niet dat 'het andere ik' reeds verworven is. De 'quête' daarnaar gaat nog door, gruwelijke pijnigingen staan de ik nog te wachten. Maar belangrijk is nu wel dat hij daartoe hoe langer hoe meer 'onbewaakt' opereert, d.w.z. met eigen fantasieën experimenteert om de door 'het andere ik' geboden nieuwe mogelijkheden naar willekeur op de proef te stellen: bijv. tovert hij evenals de demiurgen een paard uit het niets (p. 287), oefent hij zich eens duchtig in de gewichtloosheid (deel acht) nadat hij kennis heeft gemaakt met de Rancofieren, - vormloze zuivere geesten zonder gewicht (p. 205). De beproevingen die nog op de beruchte 'Amputaties' volgen, kunnen worden bestempeld als een reeks pogingen van de ik om te wennen aan zijn nieuwe hoedanigheid van gedepersonaliseerd ik: thans is het voor hem zaak, om de fantastische kunsten van de 'estherische wezens', de Hundulluns of de Rancofieren, aan te leren. Daarom dient het oefenen 'in de gewichtloosheid' nog gepaard te gaan met, a.h.w. een steeds weer herhaalde bevestiging van het afzweren van het subjectieve, psychologische ik; vandaar een nieuwe reeks folteringen of althans moeilijkheden (p. 184) waar de toch al flink gedepersonaliseerde ik nog steeds aan moet geloven: onrust (p. 191), 'weerstand van de geest' (p. 276), excessieve slapeloosheid (p. 290-294) spelen hem nog herhaaldelijk parten. Uiteindelijk slaagt hij er dan toch voorgoed in, 'het stadium van de depersonalisatie' (p. 314) deelachtig te worden. Vooral de rol die de Rancofieren hierbij vervullen, lijkt van groot belang. Het is merkwaardig dat die fantastische wezens een naam dragen die aan Ranko, de trommelslager uit *Ranonkel* herinnert, waardoor terloops de continuïteit tussen beide hoofdwerken van Hamelink wordt aangestipt. Verwijzen een heleboel namen in dit boek naar niet veel anders dan de innerlijke evolutie van de ik - het zijn '(des) vocables nouveaux tradiusant à vif (...) les mouvements les plus intimes et les plus immédiats de l'affectivité'[22.] -, met de 'Rancofieren' daarentegen wordt iets bedoeld als 'volgelingen' of 'aanhangers van Ranko' de - nu a.h.w. tot mythe geworden - gidsfiguur uit de vorige roman. Daar was Ranko de enige die, zelfs na de noodlottige '1-mei viering', de oorspronkelijke Ranonkelcultus zou voortzetten. Hij verscheen dus als een geïdealiseerde figuur, een soort apostel van de Ranonkelboodschap. Op dezelfde manier zijn ook de Rancofieren geïdealiseerde gidsfiguren: ze bezitten

zelf al eigenschappen die de ik zich pas na afloop van zijn 'afdalingen' eigen zal maken, dus eigenschappen van 'het andere ik'. Zo kunnen ze bijv. hun lichaam verlaten (p. 206) of van inhoud verwisselen ('hun kiem valt niet te benaderen', p. 209), verder 'hechten zij niet aan een leven als individu' (p. 210), zij zijn zodanig gedesindividueerd dat zij 'als twee druppels water (...) op een luchtspiegeling' lijken (p. 237). Maar totaal volmaakt zijn die toch ook weer niet - al scheelt het niet veel: 'ze leggen al die nutteloze schijngestalten een voor een weer af en zijn alleen, omdat ze, aan de wijdste cirkel genaderd, het middelpunt van hun onrust bevroeden maar dat niet kunnen vinden, ofschoon ze er slechts van gescheiden zijn door hun vliesdunne gnostische zelf' (p. 230). Met dit 'vliesdunne' wordt de ultieme grens aangeduid waardoorheen de ik zich nog een weg moet banen alvorens de macht over 'het

andere ik' te bezitten. Die wezens horen thuis in een overgangswereld, het zijn om zo te zeggen gemengde spiegelbeelden van de ik, zoals men die zowel vóór als na het verzelvingsproces zou zien, en die over elkaar zouden zijn geschoven. Het uur van de bevrijding is dan ook nabij. De ik, 'een bepaald type reiziger (...) bewegingloos op weg (...) naar niets en nergens' (p. 196) nadert de volstrekte leegte. Hij is al vormeloos geworden wat zogoed als 'inhoudloos' betekent: hij 'weerspiegelt niets meer' (p. 309). Meedogenloos vernietigt hij de laatste manifestaties van zijn psychische ik (p. 313). Deze toestand herinnert sterk aan die van de versteende Hoonappel uit 'De huidaandoening', die wel als het prototype mag gelden van de hoofdfiguur uit *Afdalingen*. Alleen was de aanpak van het depersonalisatiethema in 'De huidaandoening' heel anders: daar ontwikkelde het verhaal zich van uit een aanvankelijk nog realistisch referentiekader. Hoe dan ook: het verwordingsproces loopt in beide verhalen op hetzelfde uit: 'Het ik, dat slechts nog door het bewustzijn van de wereld om zich heen bepaald werd, heeft nu opgehouden te bestaan en heeft plaatsgemaakt voor een 'iets', aldus Michel Dupuis[23.]. Het wezen van dat 'iets' wordt in *Afdalingen* nader geïllustreerd door middel van het beeld van de kwal (p. 323-324); dit volstrekt gedestructureerde 'andere ik' evoceert evenals de kwal een praktisch amorfe levensvorm, die voor uiteenvloeiing en vermenging met de omringende wereld vatbaar is: 'ik viel uiteen, ik desintegreerde. Ik bezat geen innerlijke samenhang meer (...), ik was mijn knooppunt kwijt en mijn leven vloeide weg naar de periferie' (p. 323).

Het stadium van 'het andere ik' kan nog het best worden omschreven aan de hand van een sleutelbegrip uit A. Bretons surrealistisch manifest, nl. 'le point suprême': 'tout porte à croire qu'il existe un certain point de l'esprit d'où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable cessent d'être perçus contradictoirement'[24.]. Op de opheffing van de tegenstellingen tussen binnen- en buitenwereld, waardoor ook de grens tussen verbeelding en realiteit helemaal openligt, wordt er in *Afdalingen* nu en dan gezinspeeld (zo o.m. p. 16, 178 en 276). En aan zijn verlangen naar zo'n ideale (rust-)toestand - 'en lui (le point suprême) il n'est plus possible de voir les diverses formes de l'être comme des réalité sessentiellement hétérogènes'[25.] - geeft de ik-figuur vooral in de volgende passage uiting: 'De machine waarmee ja en nee te berekenen zijn in één woord. Ik ging hem zien in het tentoonstellingsgebouw. Ik had allang behoefte aan iets dat in staat was de weerstand van de geest, de gespletenheid van het taalmateriaal te doorbeken. Ik hield niet van die barrières' (p. 276).

Maar ook in de hermetische filosofie neemt de wet van de opheffing der tegendelen een belangrijke plaats in - bekend is overigens dat de alchemie grote invloed op de wereldvisie van de surrealisten heeft uitgeoefend. Als postsurrealistische roman noopt *Afdalingen* - een op het eerste gezicht erg duister inwijdingsverhaal - dus ook nog tot vergelijking met esoterische bronnen. Of Hamelink werkelijk gebruik maakte van de esoterische filosofie moet in het midden worden gelaten. Maar het staat vast dat vergelijking met het schema van de initiatie in de esoterische symboliek de dieptestructuur van *Afdalingen* kan helpen verhelderen. Verrassend is bijv. de overeenkomst tussen de ontwikkelingsfasen van de ik uit *Afdalingen* en die van de traditionele initiatie. De weg naar wijsheid en inzicht in de zgn. 'hogere dimensies' van het leven wordt in de esoterie vaak gevonden langs een 'réalisation descendante'[26.], een afdaling dus. De kandidaat-ingewijde moet, wat bij Hamelinks held uiteraard ook het geval is, een aantal beproevingen doorstaan om trapsgewijs voorbereid te worden op de uiteindelijke zelfverwezenlijking. Niet zelden begint zo'n inwijdingsproces met een symbolische dood - het komt er op aan zich van zijn

vroegere identiteit te ontdoen: 'la premièreet nécessaire étape de toute initiation consiste dans une mort virtuelle. Cette mort est représentée dans les contes de bien des façons. D'abord par une mort corporelle. Dans ce cas le héros est tué et coupé en morceaux' (*L'ésotérisme*, p. 37). Zoiets gebeurt letterlijk in 'Amputaties'. Waarna de ik door een overgangswereld heen moet om met 'het andere ik' te worden bekleed, t.w. een bestaansvorm die min of meer overeenkomt met het eindstadium uit de esoterische inwijding dat, veelzeggend genoeg, 'le monde informel' heet: 'sur le chemin de sa libération, l'initié n'avait pas jusqu'ici rencontré d'obstacle majeur (...). Il n'en va pas de même lorsqu'il affronte la zone d'entre-deux, le monde intermédiaire (...). C'est le domaine des états psychiques (...) de la manifestation informelle, où se rencontrent les prolongements extra-corporels des individus, les énergies des entités non humaines, les influences des génies élémentaires' (p. 39). Met deze elementaire geesten kunnen de Hundulluns en de Rancofieren stellig worden geassocieerd. Ten slotte wordt, na een laatste reeks beproevingen, het eindpunt van de initiatie bereikt: 'l'être (...) doit obligatoirement "traverser" ce champ de forces', - bedoeld wordt hier opnieuw een overgangswereld; in *Afdalingen* doen 'de velden van On, gevreesd om de stagnaties van hun luchtlagen' (p. 61) hieraan denken - 'franchir de nombreuses étapes avant d'atteindre la zone des sommets, celle des états, proprement spirituels...' (p. 43). De beschrijving van die 'zone des états' vormt het eigenlijke onderwerp van *Een reis door het demiurgenrijk.* De demiurgen verschijnen daar als incarnaties van het nu definitief volbrachte 'identiteitsverlies', de volmaakte 'onteigening' (*Een reis*, p. 54). Dat Hamelink in *Afdalingen* op het schema van de esoterische initiatie zinspeelt, suggereert bijv. de volgende opmerking aangaande een Rancofier: 'iedere val is een fase in zijn bestaan, iedere fase een andere naam, iedere naam een ander snel opboeiend ik' (p. 216). Een mogelijke allusie op de esoterie waarmee Hamelink waarschijnlijk niet veel anders zal hebben bedoeld dan een middel tot inkleding van de eigen problematiek. De laatste blijft hoe dan ook hoofdzaak: centraal staat in *Afdalingen* het scheppen van een dichterlijk-psychomachisch universum, waarin Hamelink een epische vorm trachtte te verlenen aan zijn verlangen om aan het subjectivisme te ontsnappen. Hoogstens kan men deze roman bestempelen als het esoterische pendant van een meer exoterische, d.w.z. naar de buitenwereld gerichte, romanvorm, zoals die in *Ranonkel* en in sommige verhalen werd toegepast. Het best kan *Afdalingen* nog worden gesitueerd naast *Niemandsgedichten* en de essays, vooral dan het filosofisch gefundeerde 'Notities over wat er is en wat ontbreekt' (opgenomen in *In een lege kamer een garendraadje*, 1980). Van dit opstel waarin Hamelink zijn anti-subjectivisme wel eens op verbeten toon proclameert, is *Afdalingen* een poëtisch equivalent. Aan samenhang geen gebrek dus: poëzie, proza en theoretisch-filosofische essayistiek verschijnen contrapuntisch als zoveel variaties op eenzelfde grondgedachte, t.w. de (dichterlijke) depersonalisatie. Dit verklaart ook Hamelinks streven naar zowel het autonome gedicht - het 'niemandsgedicht' - als het autonome proza: een literatuur die een algemene, onpersoonlijke status zou genieten en aldus volledig zou ontsnappen aan de sfeer van de individuele psychologie. Evenmin als de demiurg uit zijn *Reis door het demiurgenrijk* wil Hamelink zich iets gelegen laten liggen aan het ik-betrokkene, het particuliere.

Formeel beschouwd, ten slotte, brengt *Afdalingen* op vollediger wijze dan het vorige werk, een afrekening met het oude, op het traditionele realisme gefundeerde proza. Vroeger immers fungeerde het uitbeelden van individuele psychologie nog steeds als voedingsbodem voor het scheppen van romansituaties. In *Afdalingen* en *Een reis door het demiurgenrijk* is die in de mimesis geankerde, psychologische kern voorgoed uit de circulatie verdwenen. Zo resulteert het vervolg op *Afdalingen* in een volledig geobjectiveerd proza dat Hamelink aldus omschrijft: 'Ik had geen standpunten meer, ik hoefde me dus ook niet langer te identificeren met mezelf. Nog minder met mijn omgeving. Ik kon gaan en staan waar ik wilde' (*Een reis*, p.

7). Wat in *Afdalingen* nog overbleef aan sporen van een innerlijke evolutie, in *Een reis* worden de banden met een ervarend subject zo mogelijk nog resoluter doorgeknipt - al wordt het motief van de reis nog gehandhaafd. Het is in *Een reis* alsof Hamelink sommige hoofdstukken uit *Afdalingen* als door een vergrootglas had beschreven: de toverkunsten waar de demiurgen voortdurend vertoon van maken, lijken als twee druppels water op de gekke streken die Hundulluns en Rancofieren uithalen. Wat de vorm betreft: het slot van *Afdalingen* laat een verdere evolutie doorschemeren: ‘Maar binnenkort, dat garandeer ik, zal ik het nieuwe bereiken en heel andere, minder door rot vlees vertroebelde dingen berichten dan deze’ (‘In afwachting’, p. 328). Van Hamelinks latere evolutie naar een vorm van autonoom proza zouden nog andere, minder

belangrijke teksten getuigen, t.w. *Orarok* (1975)[27], de *Appendix bij Afdalingen in de ingewanden* (1980) en de schetsen die onder de titel *Scheppend werk* (1981)[28] werden gepubliceerd. Daarmee komt hij - maar dan langs een heel andere, persoonlijke weg - dicht te staan bij sommige avantgardisten: 'nouveaux romanciers' als Ivo Michiels, Willy Roggeman of Claude Van de Berge ijveren eveneens voor het verdringen van een psychologisch, ik-gebonden werkelijkheidsbeeld door een autonome wereldvisie. De depersonalisatieproblematiek neemt bij de Vlamingen evenwel een andere vorm aan: zij staan het romanpersonage naar het leven - men denke aan Michiels of Robberechts. Maar bij Hamelink is de prozatekst nog de drager van een verhaal, hij heeft nog de functie een epische, anecdotische vorm te verlenen aan een problematiek, hoe onpersoonlijk ook. Daardoor sluit hij dus toch weer aan bij de traditionele opzet van de romanliteratuur. Overigens: ter wille van zijn gehechtheid aan de traditie als cultuur verwerpt Hamelink eigenlijk de twintigste-eeuwse avant-gardes, die met het culturele verleden als zodanig schoon schip wilden maken. Met een slagzin als: 'Alles kan men over boord zetten. Alleen niet het schip'[29] distantieert hij zich nadrukkelijk van het radicalisme van de meeste 'nouveaux romanciers'. Verwantschap moet eerder worden gezocht bij buitenlandse schrijvers uit de surrealistische sfeer, zo vooral bij Henri Michaux, voor wiens *Voyage en grande Garabagne* (1935) en *Au pays de la Magie* (1948) Hamelink stellig moet hebben gevoeld.[19]

Eindnoten:

1. Jacques Hamelink. *Gehandhaafde verhalen.* Amsterdam, Van Gennep, 1979, p. 5. Verder afgekort: *G.V.*
2. J. Hamelink. *Het wandelende woord.* In:Ons Efdeel, jg. 15, 1972, p. 9.
3. J.J. Oversteegen. *De optiek van de grensganger*, Merlijn 4 en 5, 1965, pp. 1-27 en 29-45.
4. R. Henrard. *Eros en thanatos of J. Daisne en J. Hamelink*, Spiegel der Letteren, 15de jaargang, 1973-74, 4.
5. Vgl. Paul de Wispelaere. *Facettenoog.* Brussel, Manteau, 1968, p. 39 en 43.
6. J. Bernlef. *Ga jij de klas maar uit.* Groningen, Wolters-Noordhoff, 1970.
7. Het begrip psychomachie werd aldus gedefinieerd door Michel Dupuis in *Magisch-realisme en psychomachie bij Ferdinand Bordewijk.* Impuls, 6de jaargang, nr 3/4, 1975, niet gepagineerd.
8. Vgl. het reeds vermelde opstel van R. Henrard en verder: Hugo Bousset. *Schreien, schrijven, schreeuwen.* Brugge, Orion, 1972, p. 135 e.v.; P. de Wispelaere. *Jacques Hamelink. Writing in Holland en Flanders*, 31, p. 35 e.v.
9. Vgl. o.a. Hamelinks interviews met J.J. Oversteegen (in: *De optiek van de grensganger*, op. cit.) en Lidy van Marissing (in: De Volkskrant, 20.7.1968).
10. M. Dupuis. *Magisch-realisme en psychomachie bij Ferdinand Bordewijk*, op. cit.
11. Vgl. Hamelinks interview met L. van Marissing, op. cit.
12. Vgl. o.m. de *Fantastische vertellingen* (1919, 1923, 1924) en de verhalenbundels *Vertellingen van generzijds* (1950), *Studiën in volksstructuur* (1951), *Centrum van Stilte* (1960).
13. J.B. Baronian. *Panorama de la littérature fantastique de langue française,* Paris, Stock, 1978, p. 263-264.
14. Vgl. Hamelinks interview met W. Enzinck. De Periscoop, november 1970.
15. Ik verwijs naar de derde druk, Amsterdam, Van Gennep, 1974.
16. Ben Bos en Harrie van Santvoort. *Wanneer je schrijft ben je een arend, die drijft in de lucht, zijn vlerken uitgestrekt. Interview met Hamelink*, De nieuwe linie, 01/11/1969.
17. H. Bousset. *Schreien, schrijven, schreeuwen*, op. cit., p. 129 e.v.
18. P. de Wispelaere. *Paul-Tegenpaul.* Den Haag. Nijgh en Van Ditmar, 1970, p. 168-169.
20. M. Bartosik. *Jacques Hamelink en het gamma van de nacht.* NVT, jg. 30, nr. 9, november 1977, p. 731.

21. Cyrille Offermans. *Ontkoppeling, vertraging: een gelaagde lezing van de nederlandse poëzie. Raster*, nr. 15, 1980, p. 10 en 22. Eveneens opgenomen in: *De kracht van het ongrijpbare*, Amsterdam, De Bezige Bij, 1983, p. 229 en 254.
22. René Bertelé. *Henri Michaux.* Poètes d'Aujourd'hui. Paris, Seghers, 1975, p. 13-14.
23. M. Dupuis. *Jacques Hamelinks 'Rudimentaire mens'.* NVT, jg. 24, nr. 4, april 1971, p. 400.
24. André Breton. *Manifestes du surréalisme.* Paris. Le Sagittaire, 1924-1930, p. 92.
25. Michel Carrouges. *André Breton et les données fondamentales du surréalisme.* Paris. Gallimard, 1971, p. 23.
26. Luc Benoist. *L'ésotérisme.* Paris. Presses Universitaires de France. 1970, p. 61.
27. Verschenen in: De Gids, 7/8, 1975, p. 542-544.
28. In: *Aan het werk.* Amsterdam, De Bezige Bij, 1981, p. 173-181.
29. Jacques Hamelink. *Register.* In: *In een lege kamer een garendraadje.* Amsterdam. De Bezige Bij, 1980, p. 122.
19. Ik verwijs naar de eerste druk, Amsterdam, De Bezige Bij, 1974.

Michel Boll
Mythen met motgaten
Hugo Claus' kritische belangstelling voor de antieke oudheid

'Hugo Claus had *Omtrent Deedee* geschreven en Weverbergh had dat ook grondig bestudeerd en uitgelegd met verwijzingen naar de Griekse literatuur, naar de Romeinse literatuur, naar de middeleeuwse enz. en hij had dat allemaal op grote stukken bruin papier uitgestippeld. Ik was toen bij Hugo, hij woonde toen nog op de Predikherenlei in Gent. Weverbergh legde heel de vloer vol papieren met pijltjes naar hier en pijltjes naar daar en verwees naar de Griekse literatuur en dat verwees naar wat weet ik allemaal. En Hugo Claus keek dat allemaal na en zei tot Julien: gij zijt de enige die mijn boek gelezen en begrepen hebt. En Julien, die was zo gelukkig als wat, rolde al die papieren op en ging weg. Toen zei Hugo tegen mij: wat dat die mens daar toch allemaal in ziet...'

Deze blik achter de schermen werd ons gegund door Louis-Paul Boon, in een interview met Joos Florquin. Niettemin komt de arme Weverbergh de eer toe de eerste te zijn geweest die ontdekte dat er aan de roman *Omtrent Deedee* een mythisch model ten grondslag lag. Hoewel de interpretatie niet vrij was van onnauwkeurigheden was Claus er wel degelijk mee ingenomen, zo blijkt in een interview met H.U. Jessurun d'Oliveira: 'Heeft u dat Bok-nummer gelezen? Van Weverbergh? Daar heb ik meer aan. Omdat hij dingen tevoorschijn haalt waarvan ik denk: hé, eindelijk iemand die dat gezien heeft. En dat is plezierig.'

De critici hebben lange tijd niet ingezien dat inzicht in Claus' relatie met de oudheid onontbeerlijk is voor de interpretatie van zijn literaire werk. Na Weverberghs ontdekking in 1963 duurde het nog jaren voor het onderzoek op gang kwam. Sindsdien werd er zo af en toe een artikel gepubliceerd over vermeende klassieke aspecten en ontleningen in bepaalde romans en gedichten. Tot Paul Claes in 1981 in zijn proefschrift over Hugo Claus en de klassieken orde op zaken stelde. Het onlangs verschenen boek *De mot zit in de mythen*[1.] is op dit proefschrift gebaseerd. Het boek is in heldere taal geschreven en verplichte kost voor iedereen die meer dan een oppervlakkige belangstelling heeft voor het oeuvre van Claus. Claes heeft dit hele oeuvre (tot 1981) onderworpen aan een systematisch onderzoek. Alle verwijzingen naar de antieke oudheid, de cultuur, de literatuur en de mythologie heeft hij onder de loep genomen en ingeschakeld bij de interpretatie. Met de scherpzinnigheid en vasthoudendheid van Sherlock Holmes voegt hij de bewijsstukken bijeen en weet zelfs aan details verstrekkende conclusies te verbinden. Een omgestoten vaas, gemorste as, een onregelmatige voetafdruk in de aarde: alles wijst erop dat de blinde en manke tuinman de hoofdschuldige is. En inderdaad: de man bekent zonder aarzelen: hij deed het voor zijn moeder.

Plagiator of Modernist?

In het verleden werd Claus nogal eens plagiaat verweten als het ging om zijn relatie tot de antieken. Claes toont aan hoe ondoordacht dergelijke beschuldigingen zijn. Claus volgt juist zeer zelden na, hij toont maar weinig ontzag voor de overgeleverde klassieke drama- en mythestof. Hij beschouwt deze stof als ruw materiaal en brengt er naar eigen inzicht veranderingen in aan. Dit heeft tot gevolg dat allerlei verwijzingen naar antieke teksten nauwelijks nog als zodanig te herkennen zijn. Claes spreekt in dit verband over Claus' 'citaten- en allusiekunst' en wijst erop dat dit procédé gemeengoed is binnen de modernistische traditie, waarbij het bekendste

voorbeeld van het aanknopen bij teksten van voorgangers natuurlijk *Ulysses* van James Joyce is. Claes gaat ervan uit dat de allusies (verwijzingen waarbij de inhoud onveranderd is gebleven maar de vorm niet) die in dergelijke werken verborgen zitten in principe bedoeld zijn om ontdekt te worden, om de tekst duidelijker en rijker te maken. Volgens Claes zijn de meeste allusies en citaten in het werk van Claus voor een intelligente lezer gemakkelijk te herkennen, al verzwijgt hij gemakshalve wie voor deze vleiende kwalificatie in aanmerking komt. Kennis van de klassieken en hun mythologie is in ieder geval onontbeerlijk. Omdat Claus zich ook regelmatig bedient van obscure mythen ziet Claes het als de taak van de criticus en de wetenschapper de lezer de hand te reiken bij het duiden van ondoorgrondelijke verwijzingen. Uit het register van Claes' studie blijkt dat zo'n gids geen overbodige luxe is. Claus maakt een gevarieerd gebruik van de klassieken: het register bevat maar liefst 450 items. Paul Claes betoogt en laat zien dat Claus nimmer antieke stof klakkeloos overneemt, maar dat de voorliefde van Claus voor de antieke cultuur, mythologie en literatuur gepaard gaat aan een kritische houding tegenover die stof. Het proefschrift is min of meer te beschouwen als de verdediging van die stelling.

Antieke cultuur

Het is opvallend dat er aan citaten uit en verwijzingen naar de antieke cultuur vaak een ironische draai wordt gegeven. De eindtekst (roman, gedicht, verhaal) staat meestal kritisch tegenover de antieke grondtekst. Aanzienlijke personen als Plato, Aristoteles, Nero, Caligula en Julius Caesar worden geciteerd om te worden weggesmaald. Claus verzet zich tegen de oudheid in zoverre deze een symbool is van heroïsme, autoriteit en harmonie. Hij vertoont een voorkeur voor de wat minder officiële aspecten van de klassieke oudheid, zoals bijvoorbeeld de primitieve mythologie en de rauwe - en kritische! - tragedies van Seneca.

Vertalingen

Ook bij het vertalen en bewerken van poëzie en toneelstukken, waaronder stukken van Seneca en *Orestes* van Euripides, bleek Claus' eigenzinnigheid. Hij wilde deze toneelteksten toegankelijker maken voor een hedendaags publiek. Tevens gebruikt hij de teksten om er zijn eigen visie in uit te drukken. (Claes bedenkt hiervoor het neologisme ‘verwerken’, d.w.z. vertalen en bewerken.) De kritische houding van Claus blijkt uit het feit dat hij franje wegsneed, van lange monologen dialogen maakte en personages schrapte. De kern, de intrige, liet hij meestal intact. Door het schrappen en toevoegen haalde Claus bepaalde thema's naar voren en scherpte deze Freudiaans aan. Zo maakte hij in Seneca's Oedipusdrama Oedipus niet hoofdschuldige maar zondebok: hem wordt de collectieve schuld in de schoenen geschoven, hij moet boeten voor de ongeoorloofde begeerten van het koor (dat het volk, en ook het publiek representeert). Niet Oedipus, maar het koor is schuldig aan de dood van Laius.

Mythen

Claus heeft een speciale band met de *Oedipusmythe*, die in allerlei gedaanten in zijn werk voorkomt. Het wemelt van de Oedipussen bij Claus, waarbij de vaderfiguur vaak afwezig is en er allerlei vadersubstituten optreden. Claus' visie op deze mythe

is in hoge mate bepaald door Freuds psychoanalyse. Een verwijzing naar een verhaalelement van die mythe (bijvoorbeeld het hinken of de blindheid van een bepaald personage, analoog aan het strompelen en de zelfverblinding van Oedipus) houdt altijd een verwijzing in naar Oedipuscomplex, vaderhaat, moederbinding of al dan niet latente homoseksualiteit. Door middel van deze pshychoanalytisch getinte verwijzingen naar de Oedipusmythe verduidelijkt Claus de begeerten, de remmingen en de onbewuste motivatie van zijn personages. Claus vermijdt zijn personages rechtstreeks psy-

chologisch te beschrijven. De verwijzingen attenderen de lezer op een mogelijk Oedipuscomplex en helpen de lezer bij de interpretatie. Een duidelijk voorbeeld treffen we in de roman *De Verwondering* aan. De leraar De Rijckel verliest zijn bril en verzwikt zijn voet, en treedt zo tastend en strompelend in het voetspoor van Oedipus. Ook in de romans *De hondsdagen, Omtrent Deedee* en in het toneelstuk *Mama, kijk, zonder handen!* vertoont de hoofdpersoon in gedrag en obsessies telkens overeenkomsten met de psychoanalytisch geïnterpreteerde Oedipus. Tot een vadermoord komt het echter meestal niet, uit onmacht. Claus laat steeds het oorspronkelijke, positieve, einde van de Oedipusmythe weg: zijn Oedipus bereikt nooit de plaats van de verlossing, Colonus.

In het werk van Claus wordt ook veel verwezen naar de *Griekse Theogonie*, een aantal mythen over het ontstaan van de kosmos en de goden, verzameld en aaneengeregen door Hesiodus. Hierin lezen we bijvoorbeeld hoe Cronus zijn gehate vader Uranus ontmande en opvolgde, dit alles op aansporing van zijn moeder Gaea. Dit herhaalt zich later als zoon Zeus zijn vader Cronus naar het leven staat, enzovoort. Het zal niemand bevreemden dat de psychoanalytici - en met hen Claus - een verwantschap tussen deze theogonische mythen en de Oedipusmythe aannamen, aangezien ze allebei op hetzelfde psychische proces betrekking hebben. Verwijzingen naar theogonische mythen kunnen bij Claus op dezelfde manier geïnterpreteerd worden, namelijk in een oedipaal kader. In *Omtrent Deedee* treffen we veel van dergelijke verwijzingen aan. Steeds wordt daar de aandacht gevestigd op het horloge (vgl. *chrono*meter) van de priester Deedee. In een toneelstukje speelt hij de wolf uit het sprookje van Roodkapje, een variant op ‘Cronus, de kinderverslinder’ uit de Theogonie. In de loop van de roman weigert Deedee echter de Cronus (=vader)rol. De zoonfiguur kan hem dan niet meer opvolgen, wordt wanhopig en pleegt zelfmoord.

In het oeuvre van Claus speelt nog een andere groep mythen een belangrijke rol: de *vegetatiemythen*, die ook weer verwantschap vertonen met de Oedipusmythe. Claus kent deze mythen door Frazers befaamde publikatie *The Golden Bough.* Oude beschavingen legden volgens Frazer een verband tussen het welzijn van hun koning en de vruchtbaarheid van het land. Om de vegetatie in stand te houden moest daarom de oude, zwakke koning ieder jaar gedood worden, en worden vervangen door een jonge opvolger. In de vegetatiemythen wordt in die verhalen over opvolging de jaarcyclus van de natuur uitgebeeld. De vegetatiegod sterft (zaaitijd), verdwijnt op hellevaart (onder de grond, bij de aarde-moeder in de onderwereld), om ten slotte weer te verrijzen (het koren komt op). Deze mythe van de stervende en verrijzende god is later door het Christendom opgenomen. Claus interpreteerde de vegetatiemythen Freudiaans: de zoongod volgt de vadergod op, identificeert zich met hem. De moederbinding speelt een belangrijke rol: de aarde is de moeder die bevrucht wordt. Dat maakt de oedipale driehoek compleet. Telkens als er in Claus' werk agrarische thema's opduiken moet men erop bedacht zijn dat er figuren uit de vegetatiemythen optreden. In bijvoorbeeld *De Oostakkerse gedichten* geeft Claus in agrarische en vruchtbaarheidssymboliek seksuele verhoudingen gestalte. De parallellen met de vegetatiemythen helpen vaak de relaties tussen de personages te verhelderen, en de losse structuur van Claus' gedicht, roman of verhaal wordt erdoor verstevigd.

Signalen voor de lezer

De romans en verhalen van Claus spelen meestal in de huidige tijd. In de gevallen dat de intrige naar oude voorbeelden is gemodelleerd draven de antieke en mythologische personages altijd op in de vermomming van eigentijdse figuren. Om de aandacht te vestigen op de overeenkomst tussen het moderne verhaal en de oude mythe gebruikt Claus een aantal conventionele middelen, zoals: het naar voren halen van specifieke kenmerken of attributen van personages (blindheid, hinken); verhalen-in-verhalen (Baers in *Mama kijk, zonder handen!* vat in een monoloog heel *Koning Oedipus* van Sophocles samen); en het geven van sprekende namen. Vooral van dit laatste procédé maakt Claus veelvuldig gebruik. In *Omtrent Deedee* is Claude in zijn naam al oedipaal gedetermineerd. In het Latijn betekent 'claudus' namelijk 'mank, hinkend', en dat bestempelt hem tot Oedipus. Deze verwijzing maakt het mogelijk Claude's zoektocht naar een vader, zijn aanhankelijkheid aan zijn moeder en zijn homoseksualiteit in psychoanalytisch perspectief te lezen. Eén enkele verwijzing komt zo in de plaats van een omslachtige beschrijving van de psychische constellatie van de jongen.

De mot zit in de mythe

Claus verbindt allerlei mythen met elkaar en generaliseert. Dit kan omdat hij steeds de nadruk legt op de seksueel-familiale symbolisering van die mythen. Hij kijkt naar wat de mythen gemeenschappelijk hebben, de verschillen blijven buiten beschouwing. Dat blijkt opnieuw als Claus verwijzingen naar de mythen van de Trojaanse cyclus invoert. Ook dan kiest hij alleen die elementen die in een seksueel-familiaal kader kunnen worden geïnterpreteerd: de moedermoordenaar Orestes krijgt de meeste aandacht. Al deze mythen zijn vermommingen van de dieper liggende Oedipusmythe, steeds staat het vader-zoon conflict en de zoon-moederbinding centraal. De functie van die verwijzingen naar mythen is het verduidelijken van de verhaalstructuur en het verdiepen van de psychologie van de personages, maar het is de vraag of dit wel altijd werkt. Sommige verwijzingen en betekenisvolle namen zijn voor een gewone sterveling vrijwel onherkenbaar en onbegrijpelijk, ze zijn pas verhelderend na de rompslomp van een lange speurtocht, die men meestal uit de weg zal gaan.

Centraal in het mythisch denken staat het denkbeeld van de eeuwige herhaling door opvolging. De mythen hielden voor de antieken de hoop op voortdurende vernieuwing levend. De antieken hielden er een cyclische tijdsopvatting op na. In de theogonische en vegetatiemythen zit een herhalende structuur. Zoon vervangt vader, dochter vervangt moeder. Oorspronkelijk geeft de cyclus van sterven en herleven van de natuur blijk van optimisme, er is immers voortdurende vernieuwing. Bij Claus echter is de eeuwige cirkelgang een noodlottige herhaling. Zijn personages lijken de mythische patronen te volgen, maar de herhaling van die oude patronen mislukt. Bij Claus slaagt het zoonpersonage er nooit in de plaats van de vaderfiguur in te nemen. In *Omtrent Deedee* leidt dit falen zelfs tot de zelfmoord van de zoonfiguur. De mislukking ontmaskert de mythische schijnrealiteit waarin de personages leven. Paul Claes concludeert terecht: 'De rituele realiteit van de mythe is in de moderne tijd niet meer actualiseerbaar. *De mot zit in de mythe*.' De mythe is niet zinvol en troostend meer, doch misleidend. De verwijzingen naar mythen zijn dus negatief op te vatten. De mythen worden in onze tijd ontmaskerd als waandenkbeelden. Met name in het geval van de mythen staat Claes kritisch tegenover het antieke erfgoed.

Claus en Mulisch

De studie van Paul Claes maakt het voor het eerst goed mogelijk het werk van de Vlaming Claus te vergelijken met het werk van de belangrijkste Nederlandse schrijver-mythomaan: Harry Mulisch.

Hugo Claus en Harry Mulisch.

'Ik denk dat je een genie moet zijn uit een andere planeet om

een roman te schrijven die niet op een mythe stoelt. Alle verhalen zijn terug te brengen op mythes, omdat in de mythes verbeeld wordt wat alle mensen aangaat. De thematiek is vrij eenvoudig: geboorte, neuken, sterven. Dus als ik naar een mythe verwijs, dan wil ik niet die mythe illustreren. Het gaat net andersom: ik wil een verhaal vertellen en gaandeweg denk ik, hé, dat is net het verhaal van Medea of van ik weet niet welke obscure Egyptenaar of Mexicaan. En dan ga ik verder zoeken en maak een variant op iets wat ik een beetje gecontroleerd heb. Je komt als auteur niet onder de mythe uit.'

'Ik schrijf: hij gaat met een bootje - als ik dat heb zeg ik: Hades. Het is dan een soort bevestiging. En wanneer ik op een dergelijk archetype stuit, denk ik: ik zit goed.' Uitspraken van twee schrijvers, Claus en Mulisch, die zich opvallend eensgezind uitlaten over hun relatie tot het verschijnsel mythe. In de oude mythologie zijn de basispatronen van het leven, de psyche, en dus ook van de literatuur ooit vastgelegd. De mythologie loopt sindsdien als een onvermijdelijke as door de literatuur, al vijfentwintig eeuwen lang. Als schrijver verkies je niet een mythe te gebruiken, je kunt er eenvoudigweg niet omheen, zo menen Claus en Mulisch. Behalve dat de omvang en de gevarieerde opbouw van hun oeuvres gelijkenis vertonen bestaat er blijkbaar nog meer verwantschap tussen deze twee auteurs.

Alletwee hebben ze in hun werk een belangrijke plaats ingeruimd voor de Oedipusmythe. Maar hoewel de visie van zowel Claus als Mulisch sterk gekleurd is door de psychoanalyse, pakt het heel verschillend uit. Bij Claus functioneren de verwijzingen naar de Oedipusmythe in een bepaald literair procédé. Door in een moderne tekst naar de Oedipusmythe (en zijn psychoanalytische interpretatie) te verwijzen gaat deze mythe functioneren als een metafoor voor de actuele tekst, en wordt deze uitgebreid met betekenissen die er niet feitelijk in beschreven staan.

Bij Mulisch is het gebruik van de Oedipusmythe meer op filosofische leest geschoeid. Het overheersende thema in Mulisch' werk is 'tijd'. Volgens Mulisch drukt de Oedipusmythe het verlangen van de mens uit de tijd in de macht te hebben. Oedipus doodt zijn vaderen huwt zijn moeder. De kinderen die hij verwekt zijn ook zijn broers en zusters. Zo raakt het lineaire tijdsverloop in de knoop. In de visie van Mulisch is een kind bij je moeder verwekken hetzelfde als jezelf verwekken, jezelf overdoen. Door op deze wijze het lineaire tijdsverloop te doorbreken kan de tijdloosheid, de eeuwigheid (in herhaling) worden bereikt. Deze ongebruikelijke interpretatie van de Oedipusmythe is vermoedelijk tot stand gekomenm via de tussenstap van het door Freud beschreven Oedipuscomplex, omdat eerst daarin aan Oedipus het vervullen van een onbewust verlangen wordt toegeschreven. De antieken zagen de mythe (in zijn algemeenheid) al als uitdrukking van de kringloop van de eeuwigheid.

Veel Mulisch-personages verlangen de tijd te kunnen beheersen en willen terugkeren naar een primitieve staat van tijdloosheid (in psychoanalytische terminologie: de baarmoeder). Vaak speelt de kunst, het schrijven, daarbij een rol. Alleen in de kunst is de eeuwigheid nog te bereiken: na de dood van de kunstenaar leeft het oeuvre als een tweede lichaam door.

Bij Mulisch is daarom - in tegenstelling tot bij Claus - de Orpheusmythe aan de Oedipusmythe verwant: ook Orpheus, de kunstenaar, probeert de tijd te manipuleren als hij, met behulp van zijn zang en dichtkunst, zijn dode geliefde Eurydice uit het dodenrijk probeert te halen.

Mulisch-personages proberen vaak - al dan niet bewust - in een mythische werkelijkheid te leven: ze treden op als een moderne Oedipus of Orpheus, of scheppen een privémythologie om iets te krijgen wat in het dagelijks leven onbereikbaar is. Meestal falen zij, en Mulisch' boodschap lijkt dan ook te zijn dat

men niet moet proberen in de mythe te leven, omdat dit fatale consequenties kan hebben. Het mythologisch ideaal wordt daarmee failliet verklaard, net als in het werk van Claus. Ook bij Mulisch zit de mot in de mythe.

Eindnoten:

1. Paul Claes, *De mot zit in de mythe*, De Bezige Bij, f49,50

Peter de Boer
Voor en tegen 7
Ongebreidelde heftigheid en natuurlijk evenwicht
Nieuwe poëzie van Marcel Koopmans en Ad Zuiderent

Vergelijken we de nieuwe gedichtenbundel *Drijfveren* van Marcel Koopman met zijn debuutbundel *Binnenzee buitengaats* (1981) dan valt op dat Koopman zijn poëzie zowel naar de vorm als naar de inhoud heeft verhevigd. Nu zijn de gedichten uit die eerste bundel ook al niet zo geserreerd als mijns inziens wenselijk ware. Het grootste deel ervan bestaat uit overdadig geornamenteerde en tegelijkertijd nogal dartele schilderingen van Koopmans woelige gemoedsleven (de 'binnenzee' waarvan de titel spreekt). Daarnaast echter valt ook een aantal korte(re), meer serene gedichten op die redelijk aansluiten bij de nuchter-bevlogen poëzie die doorgaans in De Revisor verschijnt, het tijdschrift waarin Koopman dan ook regelmatig publiceert. Juist vanwege deze meer beheerste gedichten werd Koopmans' debuut indertijd gematigd positief ontvangen. In *Drijfveren* echter komen zulke rustpunten nauwelijks meer voor. Deze bundel is een en al puberale commotie, een hol vat vol zwoele stampei, een aaneenschakeling van opzwepende woordreeksen waar de hogepriesterlijke allures van afspetteren als het zonlicht van een zojuist geasfalteerde weg in de woestijn. Kom, ik laat de Koopman zelf aan het woord in zijn programmatische gedicht 'Drift'. De eerste drie strofen:

> Soms word ik wonderlijk gegrepen:
> een kolkend ritme stuwt me voort,
> meedogenloos valt ieder woord
> bevelend om de lettergrepen.
>
> Iets oers spreekt in de rangschikking
> dat veel meer zegt dan ik
> ooit in de inhoud onderschik.
>
> Het lijkt te drijven op mijn bloed
> en windt me op tot ik in gloed
> en woedend elk woord dat moet
> mijn hoorn uit wurg van overvloed.

Oef! wat een juweel dit is van kromtaal! Hier staat zoveel als: ik weet soms zelf niet wat ik schrijf - de woorden komen niet uit het brein, noch uit het hart, maar uit het bloed. Het bloed, dit met hartstocht, leven, dood en onbewustheid geassocieerde levenssap, vloeit in deze bundel inderdaad overdadig. Koopman voelt 'een schaamteloos door bloed en botten tollen', schreit 'bloedtranen' en stelt dit alles in 'zware bloedletters' te boek.

Feitelijk hadden alle gedichten in *Drijfveren* 'Drift' mogen heten. Koopman wordt altijd wel 'wonderlijk gegrepen' door 'iets oers' en dan is er geen houden meer aan. Zijn woorden zingen zich los, niet van de betekenis zozeer, als bij Nijhoff, maar van hun eigen woordlichaam en versmelten op de gekste manieren met het woordmateriaal in hun omgeving. De verbale promiscuïteit viert hier hoogtij. Ik kwam 'teerheidskluwens' en 'oudemannenkwat' tegen, blesseerde mijn tong op 'ijsdoorzigzagd', mijn taalgevoel op 'lotten te zwaar om te zijn' (wat een raar meervoud!) en mijn zonnige humeur op 'brakend gedierte', 'wilde zuignappen' en 'typheuze groeisels'. Wie deze bundel wil lezen wapene zich tegen onmogelijke metaforen:

Gehurkt strompelt mijn arm

klankongein:

Heden mokert mij de twijfel/(...)
heden jokert mij de weifel

woordspelletjes:

Hier wordt de eerste de melaatse,
zijn ratel een verheven raadsel,
de laatste de vereerdste

en tegen een werkelijk eindeloos herhaald klingklang-procédé van gemakzuchtig gealliteer en gebinnenrijm zoals: ‘Wenend waait het licht en schikt’, of:

Nu gluren somber wolkentrossen
laten zwijgend wind en weer
en nevelveren over bladerplaggen
en veenmossen vlaggen.

Als een zondvloed golven ze over de lezer heen, de burleske beelden en woordspelingen, de kwakkelrijmen en topzware composita, de gewrongen zinswendingen, het retorische vulsel en talrijke woordenroffels waarvoor ik zo gauw geen verzamelnamen weet maar die te zamen een oceaan van gezwollen taalgebruik vormen. Waar je ook gaat, overal klinkt een apocalyptisch geronk van grote woorden. Ik citeer nog maar eens omdat deze poëzie zo voortreffelijk voor zichzelf spreekt. Een fragment uit ‘Ontmoeting’;

De ziekten stegen op in walmen,
de aarde was een zweer, een fijt
purper als rodekoolzwam
wrattig wond, gemaledijd.

(...)

De catacomben van het zuiden:
doorwormde steden, dito velden
ruftende bloemen die verwelkten
wegvegeterend op het puin.

Ruftende bloemen: het staat er! Welke Koopmans drijfveren ook mogen zijn, zijn verknochtheid aan de woordroes is er een van.

Koopmans overige drijfveren dienen we zonder uitzondering terug te voeren op zijn religieuze bewogenheid. In zijn eerste bundel was daarvan al iets voelbaar en thans is zij uitgegroeid tot een unverfroren geloofsijver met een bijbehorende passie voor het bekeringswerk. Ongetwijfeld wordt zijn religieuze habitus geheel en al bepaald door de antroposofie; de flapteksten van alle twee zijn bundels vermelden tenminste dat de dichter ‘woont en werkt in Dornach, Zwitserland’, en Dornach is het centrum van de antroposofische beweging. De lezer zal het weten! De evangelist in Koopman is al even onmatig als de literaire vormgever. Plechtstatig trekt hij van leer: ‘Broeders, zusters, hoort mij aan,/gij die met één poot in de klem/vrij over wegen denkt te gaan’. Aan wie doet dit denken? Aan Jacob van Maerlant, heel juist. Koopman, kersten man, wats di geschiet?

Wat Koopman is ‘geschiet’ is dit: hij heeft God - het licht - gezien. Zijn bundel opent met de regel: ‘Geen aarde nog geen zee’ en staat daarmee van meet af aan in een mythisch kader. Er ontwikkelt zich een strijd tussen goede en kwade machten,

door Koopman in een obligaat licht-duisterniscontrast uitgewerkt. De dichter is de man die ‘van licht spreekt’ en hij richt zich vermanend tot degenen die rondgaan in ‘een archipel van schaduw’. Steevast luidt zijn boodschap: de wereld is een hel. Ter illustratie voert hij nu eens mythische monsters op, zoals

etter sproeiende draken, onreine wrattenzwijnen en gifbijtende vampiers, en dan weer monsters in een eigentijds jasje: 'Er bestaat nu al/onnodig leven/plastic vagina's/electrische stoelen.' Koopman ziet dit allemaal wel, maar de mensen, o wee, 'Zij zien niet zij zien niet'. Volgt dus een donderpreek met daarop aansluitend de vermaning: bekeert u. Het kan nog, want 'God glimlacht door zijn toorn heen'.

Men kan respect hebben voor Koopmans religieuze overtuiging en toch de neerslag ervan in zijn poëzie betreuren. In de eerste plaats zit niemand op zijn geëxalteerde exclamaties te wachten en voorts zijn zijn geloofszekerheden zo sterk en boven alle twijfel verheven dat zijn gedichten, alle verbale ophef ten spijt, er geheimnisloos door worden. Er is bij Koopman geen moment sprake van een innerlijke strijd. Zijn werk doet dan ook anachronistisch aan. Er zullen in deze tijd niet veel christelijke dichters zijn die hun overtuiging zo uitputtend en eenzijdig belijden als Marcel Koopman. Integendeel, voor velen van hen is de voornaamste creatieve impuls juist de geloofs*twijftel*. Een goed voorbeeld is Anton Ent, wiens bundel *De hoed van Kierkegaard* in *Voor en tegen 4* besproken werd. Ent bevindt zich ergens tussen de oude zekerheden des geloofs en de ontkerstende, noem het voor mijn part 'existentialistische' denkwereld in: aan die tussenpositie ontleent zijn poëzie haar inhoudelijke spankracht. Koopman echter meent de wijsheid in pacht te hebben nog voor hij een letter op papier heeft gezet. Geen spanning dus, geen conflict. En geen enkele andere intentie ook dan de wens een leger ongelovige Thomassen te bekeren. Hij zal er tot in lengte van dagen mee doorgaan, vrees ik, want de slotregel van de bundel luidt: 'Ik zoek: wat kan ik voor mijn broeder doen?' Het beste wat Koopman kan doen is: stoppen met evangelisatie en zich richten op wat hem innerlijk wérkelijk beweegt. Een enkele keer doet hij dat ook en dat levert prompt aardige gedichten op. 'Tijdelijk gesloten' bijvoorbeeld is een goed en bij uitzondering ook eens stemmig gedicht over het verstrijken van de tijd. De eerste twee strofen bevallen mij het best:

Tussen de wijzers groeit de wond.
Ik voel met iedere minuut
de snede meer acuut.
De zeis gaat langzaam rond.

Ik weet dat na de wijdste stand
de opening zich sluiten zal
aan de verkeerde kant.

Zonder meer fraai, op de bloedtranen na, is het anekdotische 'Verjaardagsspel':

Geblinddoekt tast ik naar de ezel
die op de wand is aangebracht.
Met bibberende hand prik ik
de staart recht in zijn oog. Gelach.

Ik trek de doek van mijn gezicht;
iedereen glimt verwachtingsvol
mij aan - ik lach verplicht.

Maar diep van binnen draait zich iets
met scherpe hoeven om zijn as,
een om zich heen maaiend verdriet,
al wat ik ben, zal zijn en was
klapt balkend op zijn stramme rug.
Bloedtranen spatten weg, mijn onderkant

hapt wit en weerloos in de lucht.

De gewone wereld suist terug.
Ik geef de volgende de staart
en blinddoek en ik confisqueer
een dubbel stuk kweeperentaart.

Kijk, zo'n gedicht gaat er bij mij nu in als gods woord in een EO-omroeper. Wat jammer toch dat Koopmans diepere drijfveren negen op de tien keer uitmonden in oppervlakkige winderigheid.

Godzijdank betoont Ad Zuiderent zich in zijn laatste, heel overtuigende bundel *Natuurlijk evenwicht* de tegenpool van Marcel Koopman. Koopman kan het zich met zijn rotsvaste geloofsvertrouwen permitteren om in zijn poëzie chaotisch uit te pakken. Zuiderent, die zo'n spiritueel houvast niet bezit, probeert in de poëzie de zaken juist op orde te brengen en de emoties te beteugelen. Koopmans gedichten zijn geagiteerd en mythisch, die van Zuiderent evenwichtig en aards.

Overigens was Zuiderent in het verleden ook nogal in voor grootse en mythische concepten, wat alleen al blijkt uit de volumineuze titel van zijn debuutbundel *Met de apocalyptische mocassins van Michel de Nostredame op reis door Nederland* (1968). Maar die tijd lijkt voorgoed voorbij. In *Geheugen voor landschap*, zijn derde, in 1979 gepubliceerde bundel, hebben de breed uitgesponnen cycli met hun mythische inslag plaatsgemaakt voor heldere concieze gedichten over alledaagse onderwerpen. In *Natuurlijk evenwicht* trekt Zuiderent deze lijn door en ontpopt hij zich tot de kampioen van de nuchtere bevlogenheid.

Compositorisch heeft Zuiderent alles in het werk gesteld om het gewenste evenwicht te bereiken. De 7 afdelingen bevatten respectievelijk 1, 7, 8, 3, 8, 7, 1 gedichten en analoog hieraan hebben de gedichten afzonderlijk een volmaakt regelmatige strofenbouw (‘Noodtoestand’ bijvoorbeeld bestaat uit 5 strofen van achtereenvolgens 3, 2, 1, 2, 3 regels, ‘Pleister op de wonde’ 3 strofen van 2, 5, 2 regels, enzovoort). De hang naar symmetrie komt verder tot uiting in het spiegelbeeldige karakter van een aantal gedichten, zodat het begin en slot min of meer gelijk zijn. Eén voorbeeld: ‘René Magritte, Le château des Pyrenées’ begint met de regel: ‘Wat rommelt daar in het granieten ei?’ en eindigt met: ‘verbergt in graniet 't hele eieren eten’. Als om zijn eigen evenwichtsoefeningen een beetje te ironiseren komt Zuiderent ook nog aan met een retrograde, ‘Bijna balans’, dat van achter naar voren gelezen dezelfde lezing oplevert als vice versa. Op macroniveau zijn begin en einde eveneens verstrengeld. Het tweede gedicht van de bundel (het eerste, een kwatrijn, gaat als een soort motto aan de rest vooraf) is getiteld ‘Besluit’ en het slotgedicht heet ‘Terugreis naar het *begin* van de dag’ (cursivering van mij, PdB).

De gekunstelde bouw van de bundel laat zich op het eerste gezicht niet goed rijmen met de titel. Zo ‘natuurlijk’ is het door Zuiderent tot stand gebrachte evenwicht niet. We moeten de titel echter niet interpreteren als ‘niet kunstmatig evenwicht’ (al kan die interpretatie als een ironische verwijzing naar een tegenstrijdigheid in Zuiderents intenties, op het tweede plan wél meespelen), maar als: in evenwicht (zijn) met de natuur. Dat evenwicht wordt in het geval van Zuiderent pas bereikt wanneer de natuur aan banden is gelegd, is ingeperkt en verkaveld tot overzichtelijke stroken landschap, parken, tuinen, et cetera. Al in *Geheugen voor landschap* typeerde de dichter zichzelf en de zijnen als ‘gelovigen van de natuur, mits goed verzorgd’. Maar waren daar de gedichten voor het merendeel nog in ‘landschapstijl’, in *Natuurlijk evenwicht* heeft Zuiderent gekozen voor een procédé dat reminiscenties oproept aan de kunstmatige, symmetrische parken van de Franse tuinarchitect Lenôtre. De ‘nature pure’ heeft hij geweerd. Daar gaat voor hem iets bedreigends van uit, iets dat te associëren valt met natuurrampen zoals de watersnoodramp van 1953, die in zijn eerste bundel een belangrijke rol speelt. Je zou in aansluiting hierop

zijn hele oeuvre kunnen omschrijven als een poëtisch Deltaplan. Regel voor regel, gedicht voor gedicht damt hij binnenzeeën in en bekijkt het land om het voor overstroming te behoeden. En dit natuurlijk vooral in overdrachtelijke zin: het gemoed dient tegen de springvloeden van het sentiment te worden beschermd. In evenwicht zijn met de natuur betekent voor Zuiderent: in evenwicht zijn met zichzelf en zijn directe omgeving.

Wat mij in Zuiderents poëzie zo bevalt is dat zij de grootse en meeslepende gevoelens tempert en opoffert aan een zeer bewust gezochte kleinschaligheid, terwijl die gevoelens tegelijkertijd tegen de stroom van relativeringen in de sfeer van zijn gedichten in belangrijke mate mede bepalen. Neem 'Tuinpad', het exact middelste gedicht van de bundel en als zodanig de spil waarom alles draait. Het begint zo: 'De paden op! Welja, dat ene pad/dat heel de tuin bestrijkt: het rondje/binnendoor. Diagonale bielzen/hogen hier en daar wat op. En dat is dat.' De romantische opmaat - 'De paden op!' - wordt onmiddellijk met

een schimpscheut tot bescheidener proporties teruggebracht: ‘Welja, dat ene pad’: ‘En dat is dat’. In hun achtertuin van zes bij acht gaan de dichter en zijn vrouw ‘minder dan een blokje om’. Pietepeuteriger kan het niet, zou je zo zeggen. Toch blijken in deze Madurodamachtige ambiance universele gevoelens heel goed te kunnen bestaan - verliefdheid bijvoorbeeld:

Eens ging de ondergang met paard en kar
de wereld rond; dat hebben we gehad.
Nu blijf ik vlak bij huis, en noem je schat.

Dit is het. Naar bielzen draait het pad
licht omhoog. Daar blijft de zon wat langer
voor hij ondergaat. Ik heb je lief, zo lief.
In 't groen draagt dit de waarde van een daad.

Zuiderent is er op uit het sentiment zowel openhartig uit te stallen als te bezweren. Zijn bundel loopt misschien het gevaar op één kant van de zaak - de relativerende pool - vastgepind te worden. Dat ligt wel een beetje voor de hand wanneer je nuchtere regels leest als: ‘Hou het maar droog’, of: ‘Meer ben ik niet: een manshand en gepraat./De eerste regendruppels brengen ons/in huis, waar nog een grote afwas staat.’ Bovendien doen ook de onderwerpen - het omspitten van de tuin, een fietstochtje met vrouw en kinderen, enzovoort - weinig bevlogen aan. Maar die bevlogenheid is er wel degelijk, zij het dan in de vorm van een transcendentie waarbij de dichter met beide benen op de grond blijft staan. (Of met beide wielen, als in ‘Lied van de blinde fietsers’: ‘Het spoor van onze wieldruk/hield ons vast op aarde;/het spoor van onze wieldruk/was ons regelrecht geluk.’ Heel anders dus dan Nijhoffs bijen in ‘Het lied der dwaze bijen’, die zich roekeloos in hogere regionen begeven en daar sterven.) Nuchter-bevlogen vind ik bijvoorbeeld het gedicht ‘Completa’, waarin de gedachte aan de dood wordt ingesponnen in een huiselijk tafereel:

Sneeuw van jasmijn en hagel van de lucht.
Mijn schuld dat de tuin wit lijkt, is het niet. Verdriet
was een groot woord, de zomer zou beginnen.

‘Ben je niet goed?’ Ik sta te plechtig voor het raam.
Niets laat ik binnen dat gevlucht is in een
doodskleed. Wat knop was, wordt na weken al weer kaal.

Je vraagt het met de koffie in je hand.
Ik ruik het en draai bij, breng hagel
van suiker, sneeuw van droge melk tot stand.

In ‘Laatste tuin’ gebeurt iets dergelijks. Hier wordt de doodsgedachte gekoppeld aan een voorval in de tuin. Let op de slotregels, zij vormen een poëtisch stilleven waar Hans Faverey nog een puntje aan kan zuigen.

‘De kat legt de planten plat!’ Dat klinkt wel
anders dan het bang gepiep van merels,
maar mooi is het niet. Geen mus valt van 't dak
geen mees uit de boom, als hij merels pakt.

En jij bent er ook nog: de keuken uit,
sissend, nu hij campanula's zwijgen
oplegt. Je wilde een bel om zijn nek

dat de dood niet in onze tuin rond ging
springen, meer een nar in een plantenbak.

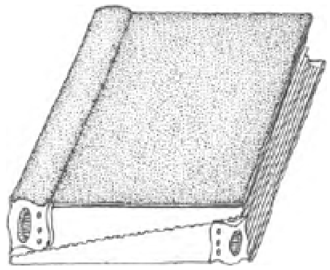
Onze vorige poes onder varens
in molton, dat was voorlopig genoeg;
maar koud is het zomer of je roept weer:

'De klokjes liggen plat!' Het klinkt minder
verwijtend, maar net zo half zacht. Laat ze
liggen, verhaspeld, de bloem naast de kat,
naast de merel. Doe het zwijgen ertoe.

De dood wordt in de laatste strofe niet gerelativeerd, maar grimlachend aanvaard, wat iets wezenlijk anders is. Het boeiende van deze gedichten (die maatgevend zijn voor de hele bundel) is dat er onder het oppervlak van de poëtische huis-tuin-en-keukenpraat een suggestieve meerwaarde schuilt. Zuiderent haalt het wezenlijke onnadrukkelijk naderbij, zonder het irritante gegalm à la Koopman, maar ook zonder het voortdurend ironiseren van zijn streven zoals bij sommige neoromantische dichters gebruikelijk is. Het enige nadeel is dat zijn gedichten hierdoor soms iets gemaniëreerds krijgen waardoor ze ook allemaal wat op elkaar gaan lijken. Steeds is de achtertuin de symbolische maat aller dingen en steeds houden het absolute en relatieve elkaar in evenwicht. Die evenwichtigheid, die hij toch zo doelbewust nastreeft, is Zuiderent zelf zo nu en dan ook gaan tegenstaan. In dezin: 'Het weer wisselt meer dan gedichten' klinkt toch de nodige zelfspot door. Eén keer, in 'Verstopt en niet gezocht', keert Zuiderent zich fel tegen zijn eigen tuinoptiek, die hem opeens te braaf voorkomt: 'Je bent in de ruimte getuind van een tuin in de stad:/met ballonnen en spenen van snoep, en een kind/dat pesterig zuigt of verstoppertje speelt.' Even verder heet het: 'O zo gauw staat er een schuur met scheppen en schoffels voor je kop,//zodat je stijf en hees "doe niet zo moeilijk" afspreekt,/en met dikdoend gegraaf aan de maden laat zien wie je bent.' Er is schijnbaar een keerzijde aan een al te uitgebalanceerde levens- en dichtstijl. Een soortgelijke opvatting komt in 'Besluit' tot uiting. Weliswaar zegt Zuiderent daarin heel optimistisch: 'Elk voorjaar brengt een sterker evenwicht', maar aan de verlieskant noteert hij: 'Al zesendertig winters vries ik dicht;/ik moest de knoppen maar eens na gaan lopen.'

Zuiderents gedichten hebben een heel eigen onverwisselbare emotionele signatuur. Men hoeft niet blind te zijn voor hun verstechnische perfectie, de subtiele taalbehandeling en de altijd doordachte structuur om ze toch in de eerste plaats te waarderen om hun sfeer. Ze zijn eigenlijk altijd wel weemoedig, al gaat die weemoed zelden over in gelatenheid. Maar er is meer. Zuiderents hele aanpak is erg 'sfeergericht'. Hij heeft een Proustiaanse voorkeur voor het naast elkaar plaatsen van uiteenlopende objecten, werkelijkheidsgebieden en gebeurtenissen waaruit heel specifieke, alleen voor dat ene gedicht in die ene constellatie geldende sensaties voortspruiten. Dat levert prachtige regels op als: 'De goudreinetten op de schaal waren al grijs,/overdag, op een dag tussen zomer en dood', of: 'Zo gauw de massa zweeg, verscheen voorbij/Abcou, in oude buigingsvormen, de zon//op gladgetrokken water. Orpheus gestemd?' Vraag me nu even niet wat ze betekenen, ook al is daar allerlei zinnigs over te zeggen. Maar dit zijn toch flarden poëzie die zich onmiddellijk in je geheugen vastzetten en het verdienen om keer op keer geciteerd te worden! *Natuurlijk evenwicht* staat vol met dergelijke fragmenten en het gemak waarmee ze in je brein bezinken bewijst misschien meer dan welk zogenaamd bezonken oordeel ook dat hier weer eens een bundel is verschenen met voorbeeldige poëzie.

Marcel Koopman, *Drijfveren*. De Harmonie, 53 p., f19,90
Ad Zuiderent, *Natuurlijk evenwicht*. De Arbeiderspers, 54 p., f26,50


Tekening Peter Yvon de Vries

Jolanta Jastrzębska

Hongaars proza in Nederlandse vertaling

Het is zo langzamerhand mogelijk de Hongaarse literatuurgeschiedenis - althans een belangrijk deel ervan - te bespreken aan de hand van in het Nederlands vertaalde romans, novellen en gedichten. Reeds in de vorige eeuw is er heel wat vertaald en bij nadere beschouwing blijkt de keuze van hen die zich toen bezighielden met het uitgeven van Hongaarse literatuur in Nederland zelfs uit literair-historisch oogpunt verantwoord te zijn geweest. Zo is het mogelijk met de Hongaarse Romantiek te beginnen en het betoog te illustreren met citaten uit werken van de meest representatieve en bekendste auteurs, zoals Sándor Petöfi, Mór Jókai en Imre Madách.

In de eerste helft van deze eeuw liet men zich bij het kiezen van te vertalen belletrie kennelijk leiden door toen heersende literaire modes: er werden veelal boeken van tweede- of zelfs derderangs auteurs vertaald, bijvoorbeeld de vijf bestsellers van Ferenc Körmendi, zeven romans van Zsolt Harsányi of het werk van Kosáryné Réz Lola, een schrijfster die niet eens genoemd wordt in de Hongaarse handboeken.

Na de Tweede Wereldoorlog hebben met name twee vertalers, Antal Sivirsky en Erika Dedinszky, op deskundige wijze werk geselecteerd dat in aanmerking kwam om te worden vertaald. Behalve deze toegewijde en bekwame vertalers heeft ook de bekende auteur Jan Cremer zich ingespannen voor de verbreiding van de Hongaarse literatuur in Nederland. Menig lezer zal zich nog herinneren hoe de schrijver in het eerste deel van zijn roman *Ik, Jan Cremer* koketteerde met zijn Hongaarse afkomst (zijn moeder is in Hongarije geboren).

Waarschijnlijk heeft men hem toen niet helemaal serieus genomen, want wie zou al zijn scandaleuze verhalen geloven, al worden ze ons als ‘waar gebeurd’ voorgeschoteld: Voor een ontwikkeld lezer, die het verschil kent tussen auteur en narrateur, is dit een bekend literair procedé.

Jaren later, in 1981, verscheen bij uitgever Loeb in Amsterdam onder redactie van Jan Cremer een serie getiteld *Hongaars Archief*, bestaande uiteen viertal Hongaarse romans. Het ontstaan van deze serie werd als volgt toegelicht: ‘Jan Cremer koesterde altijd de wens om een uitgeverij te beginnen die zou starten met Hongaarse boeken. De nauwe verbondenheid van Jan Cremer met Hongarije is voor zijn trouwe lezers zeker niet nieuw: opgevoed door een Hongaarse moeder, sprak en las Jan Cremer tot zijn zesde jaar hoofdzakelijk Hongaars’. In 1982 werden nog twee titels aan deze serie toegevoegd.

Deze uitgave is een opmerkelijk en serieus initiatief. In de meeste boeken, jammer genoeg niet consequent, worden vóór de titelpagina biografische gegevens vermeld betreffende de schrijver en wordt zijn werk kort toegelicht. Al is de Hongaarse literatuur in Nederland rijker vertegenwoordigd dan de tekst van de omslagen suggereert, toch vormt het Archief een waardevolle aanvulling op reeds vertaalde werken.

Romantische tendensen

De Hongaarse Romantiek vangt aan in de jaren twintig van de negentiende eeuw en staat in het teken van hervormingen van politieke en economische aard die tot doel hadden Hongarije onafhankelijk te maken van de Oostenrijkse monarchie. Spoedig liepen de meningen uiteen over de in te voeren hervormingen. In 1848 kwam het tot een opstand, die traditioneel de Hongaarse Vrijheidsstrijd wordt

genoemd. Ondanks deze schone benaming werd en wordt deze revolutie door velen als zinloos en zelfs onaanvaardbaar beschouwd. In 1849 sloegen Oostenrijkse en Russische legers de opstand neer.

Het einde van de Vrijheidsstrijd betekende tevens het einde van de eerste, door hoopvolle verwachtingen gekenmerkte fase van de Hongaarse Romantiek. Er volgde een periode van neerslachtigheid en pessimisme. In *De man van goud* (1872) (Ned. vert. I. Daan, 1983) van Mór Jókai (1825-1904) wordt bijvoorbeeld duidelijk afstand genomen van de idealen van de Vrijheidsstrijd. Niettemin kwamen ook in de tweede periode van de Hongaarse Romantiek werken tot stand die onverminderd vasthielden aan de oude idealen, doch wegens de censuur in gecamoufleerde vorm. Ook Mór Jókai heeft een dergelijke roman geschreven, getiteld *De zonen van de man met het stenen hart*. Deze roman was en is zeer populair in Hongarije. De Franse vertaling ervan (1880) werd in De portefeuille van 1880-81 gerecenseerd, maar niet lovend. Het is de vraag of men zonder kennis van de historische achtergronden dit werk naar waarde kan schatten. Daarom is het misschien goed dat Jan Cremer voor een andere roman heeft gekozen, waarin de problematiek niet zo typisch Hongaars is. De keuze was niet gemakkelijk, want Jókai heeft talloze romans geschreven. Vier ervan zijn al in de vorige eeuw vertaald, maar slechts één, *De arme rijken*, is toegankelijk voor hen die geen Hongaars kennen. Een exemplaar bevindt zich in de Koninklijke Bibliotheek in Den Haag. *De man van goud* behoort eveneens tot de bekendste romans van Jókai.

Deze roman vertoont alle kenmerken van de Romantiek: de gebeurtenissen volgen elkaar op dramatische wijze op en nemen vaak een onverwachte wending, het noodlot en hartstochten spelen een grote rol, het ontbreekt niet aan gruwelijkheden, de verteltrant is nogal hoogdravend, talrijke natuurbeschrijvingen zorgen voor de gewenste stemming en de karaktereigenschappen van de meeste personen zijn zwartwit aan elkaar tegengesteld.

De hoofdpersoon echter, Mihály Timár, ‘de man van goud’, vormt hierop een interessante uitzondering: ondanks zijn bekwaamheden, intelligentie en nobelheid kan hij noch tot de ‘witte’ noch tot de ‘zwarte’ karakters worden gerekend. Het lot wil dat hij ondanks zijn rijkdom en het huwelijk met de door hem geadoreerde vrouw, Timea, geen geluk kan vinden. Hij leeft verscheurd en gekweld door gewetenswroeging tussen twee vrouwen, tevens twee werelden: zijn wettige echtgenote, voor wie hij een grote liefde, eerbied en bewondering voelt, maar die niet van hem houdt, en zijn geliefde, Noemi, die hem liefde en genegenheid geeft en ook de moeder is van zijn kinderen. Jarenlang kan hij zich van geen van beiden losmaken. Het leven met Timea betekent o.a. luxe en maatschappelijk aanzien, kiezen voor Noemi houdt in leven in een utopische wereld, in de natuur, letterlijk en figuurlijk buiten de maatschappij. Het is uiteraard een ouderwets verhaal, maar het stamt uit een goede traditie, en wel die van Victor Hugo en Walter Scott. Het is Jókai gelukt de lotgevallen, de daden en de overpeinzingen van Timár aannemelijk te maken, hoewel de meeste vrouwenfiguren met wie Timár te maken heeft nogal schetsmatig zijn, nl. óf engelachtig óf diabolisch. Een niet geringe rol speelt in de roman de weergave van de Hongaarse werkelijkheid van de eerste helft van de negentiende eeuw; er wordt veel aandacht besteed aan de couleur locale, die blijkt o.a. uit de beschrijvingen van het zakenleven van Timár, de scheepsreis over de Donau en het vissen in de winter op het Balatonmeer.

De roman *De sterren van Eger* (1901) (Ned. vert. J.H.A. Kramer, 1981) van Géza Gárdonyi (1863-1922) stamt eveneens uit een romantische traditie, die het verleden van het vaderland verheerlijkt en als één van de dwingendste ethische geboden het strijden voor de vrijheid van dit vaderland predikt. *De sterren van Eger* is een ouderwets historische roman over de strijd tegen de Turken in de tweede helft van de zestiende eeuw. Het ouderwetse karakter blijkt vooral uit een soort patriottisme dat in onze ogen onvoldoende kritisch is. Ook de karakters zijn psychologisch niet

al te gecompliceerd: kenmerkend is de zwart-wit oppositie, waarbij Gárdonyi aan de Hongaren de rol van nobele vrijheidsstrijders heeft toebedeeld. Deze opzet is in zekere zin begrijpelijk: toen het boek verscheen behoorde Hongarije tot de Oostenrijks-Hongaarse Monarchie, was dus niet onafhankelijk.

Beschrijvingen van zulke heldhaftige daden, die weliswaar op korte termijn geen effect hadden gehad, maar wel hadden bijgedragen tot het ontstaan van de mythe der ‘dappere Hongaren’, wekten hoopvolle verwachtingen in de eerste decennia van de twintigste eeuw, zeker daar de lezers wisten dat er ten slotte doch maar een einde was gekomen aan de Turkse overheersing. Deze roman wordt ook thans nog door elke Hongaarse scholier gelezen. Men vindt erin een reeks spannende avonturen, een liefdesverhaal en veel gevechten, die nauwkeurig en met veel kennis van de toenmalige wijze van oorlog voeren zijn beschreven. De talrijke in het boek genoemde Hongaarse, respectievelijk Turkse kledingstukken, militaire termen en wapens hebben ongetwijfeld een probleem opgeleverd voor de vertaler (J.H.A. Kammer). Meestal is gekozen voor een (min of meer) equivalente Nederlandse term, desnoods voor een omschrijving of letterlijke vertaling, met andere woorden vermeden is het onvertaald laten van woorden waar dit niet strikt noodzakelijk was. Zo werd ‘gatya’, een specifiek Hongaars kledingstuk uit die tijd: ‘wijde Hongaarse broek’; ‘bocskor’ een leren zool die met riemen aan de voet werd bevestigd: ‘bandschoen’: ‘süveg’, een hoog hoofddeksel zonder rand: ‘kolbak’ en ‘szakállas ágyú’, een kanon waarvan de loop was voorzien van een uitsteeksel dat op een vestingmuur werd geplaatst: ‘baardkanon’. Voor vele, vooral Turkse termen bestaat echter geen Nederlands equivalent en was de vertaler genoodzaakt genoegen te nemen met een transciptie uit het Hongaars, bijvoorbeeld ‘dzjebedzji's’, ‘tufenktsji's’, ‘jasaoelen’ (verschillende soorten Turkse militairen). Ook waar Gárdonyi om der wille van de ‘coleur locale’ hele Turkse zinnen door de tekst vlecht, werden deze consequent getransscribeerd uit het Hongaars. De blijvende populariteit van deze roman laat zich ook verklaren als men bedenkt dat de Hongaren met graagte het nationale verleden betrekken in hun veelvuldige overpeinzingen over het lot van hun land. Bij de schrijversgeneratie na Gárdonyi zou de kritische toon ten opzichte van dit verleden steeds duidelijker worden.

Realistische tendensen

Kálmán Mikszáth (1847-1910) is geen onbekende voor het Nederlandse lezerspubliek. Behalve een moeilijk vindbare, in een literair tijdschrift van de vorige eeuw verschenen novelle, is o.a. zijn roman *De wonderparaplu* (1895) (Ned. vert. H.A.C. Beets-Damsté, 1956) vertaald. In de serie Hongaars Archief is nu ook *Een vreemd huwelijk* (1900) verschenen (Ned. vert. A. Sivirsky, 1981).

Mikszáth vertegenwoordigt het soort realisme dat zich nog niet helemaal heeft losgemaakt van de Romantiek. Beide romans dragen dan ook sporen van de romantische voorkeur voor het ideale, het schone, het bijzondere en het avontuurlijke. Toch vervult het romantische element slechts een decorfunctie, die duidelijk ondergeschikt is aan het de maatschappelijke werkelijkheid onthullende verhaal, dat in beide boeken een min of meer antiklerikale strekking heeft. Mikszáth beschrijft in zijn romans de lotgevallen van personen wier karakters zorgen voor de nodige verwikkelingen. Deze karakters veranderen zelf nooit: iemand is óf een nobele figuur òf een schurk vanaf het begin tot het einde, Mikszáth schenkt ons dus geen indringende psychologische portretten. Hij houdt van behaviouristische beschrijvingen, maar is tevens een bijzonder scherp waarnemer van menselijke tekorten. Mikszáth is vooral geïnteresseerd in mensen, al hekelt hij ook bepaalde sociale toestanden, o.a. de leefwijze van de Hongaarse adel, in het bijzonder die van de zogenaamde gentry: meestal hun tijd verbeuzelende jongelui, profiteurs en

jagers op rijke bruidschatten. In deze zin is hij echt kritisch ten opzichte van de eigen maatschappij, al klinkt dit een beetje anachronistisch. De tweesporigheid van de kritiek van Mikszáth wordt duidelijk als men de twee romans van hem vergelijkt die in het Nederlands zijn vertaald. *De wonderparaplu* stelt de 'gewone' menselijke tekorten aan de kaak, terwijl *Een vreemd huwelijk* de hoge adel, de geestelijkheid en de kerkelijke rechtspraak scherp bekritiseert.

De wonderparaplu bevat ook elementen die aan een sprookje doen denken. Zo komt er een knap weesmeisje in voor, Veronka, en een jongeman die op zoek is naar een verborgen schat. Ook het voor dit genre karakteristieke happy end ontbreekt niet. Weliswaar is Veronka niet zo mooi als Sneeuwwitje en buit ze bovendien het bijgeloof van de plattelandsbevolking uit om in het levensonderhoud van haar broer, een pastoor, en haar zelf te kunnen voorzien, maar deed ze dit niet, dan moesten ze een even armoedig bestaan lijden als haar straatarm gestorven ouders. De jongeman is ook geen prins, zelfs een buitenechtelijk kind, maar hij is een ontwikkeld man die veel geld heeft geërfd van zijn vader, al moet hij dit eerst zien te vinden. Hoewel het verhaal grotendeels uit bekende motieven is opgebouwd, is het zeer boeiend door de opvallend humoristische verteltrant. De verteller - een van het alwetende soort - drijft niet alleen de spot met de omstandigheden en de personen die hij beschrijft, maar ook met zijn eigen schrijftrant. Sommige personen in deze roman zijn bijna karikaturen. Mikszáth wordt echter nooit cynisch. Het is of hij met een milde glimlach de dwaasheden van het mensdom beziet.

Het boek *Een vreemd huwelijk*, dat in de serie Hongaars Archief verscheen, bevat een scherpere kritiek op de Hongaarse werkelijkheid van het begin van de negentiende eeuw. Het verhaal, dat naar men zegt op feiten is gebaseerd, handelt over de ontbinding door echtscheiding van een onder dwang en dus onwettig gesloten huwelijk. Ook hier ontbreekt het romantische decor niet: de toevallige ontmoeting van de beelschone Maria Döry met de schatrijke aristocraat János Buttler heeft voor beiden noodlottige gevolgen. Er zijn tekens die wijzen op liefde op het eerste gezicht, zoals het gesprek over de dromen en de flauwte van het meisje, maar zij blijken misleidend te zijn.

Terwijl iedereen - ook de lezer - denkt dat Maria ten gevolge van haar emoties onwel is geworden, blijkt ze sedert enkele maanden zwanger te zijn. Het komt wel tot een huwelijk, dat letterlijk en figuurlijk op ingenieuze wijze wordt gesloten, maar de eeuwige liefde is elders te zoeken. De strijd die János Buttler voert om zijn huwelijk te laten ontbinden en te kunnen trouwen met zijn geliefde, Piroska Horváth, stelt Mikszáth in de gelegenheid een breed panorama te schilderen van de toenmalige Hongaarse samenleving, waarin hij met veel realisme zeer uiteenlopende personages van alle mogelijke rangen en standen tot leven roept. Dit maakt zijn roman zo interessant en ook goed leesbaar. Het (betrekkelijke) happy end waarmee Mikszáth zijn roman afsluit, stamt echter uit de romantische traditie.

Literatuur na de Eerste Wereldoorlog

De keuze van de roman *De gelukkige mens* (1936) (Ned. vert. I. Daan, 1982) van Zsigmond Móricz (1879-1942) roept de meeste vraagtekens op. Deze roman, geschreven door een van de grootste Hongaarse realisten, bestaat uit 31 gesprekken van een Hongaarse boer, György Joó, met de schrijver. De mooie reproduktie op de omslag heeft overigens niets te maken met de inhoud van het boek, die eigenlijk niet meer omvat dan de verhalen van de boer, zoals ze zijn opgetekend uit zijn mond door de schrijver. Het boek is welhaast een documentaire en geeft een minutieuze beschrijving van het dagelijkse leven van een Hongaarse boer in de jaren twintig, waarbij de schrijver zelfs nauwkeurig vermeldt hoeveel belasting een

dergelijk iemand betaalde en hoeveel pacht en wat de kosten van levensonderhoud bedroegen. Wil men werkelijk iets hebben aan deze gegevens, dan dient men zich te verdiepen in de prijzen van toen, hetgeen wil zeggen dat het werk zeer gedateerd is. Bovendien is het in een dialect geschreven, zodat het beoogde 'echtheidseffect' in de vertaling noodzakelijkerwijs verloren gaat. De vertaler heeft zich echter wel de moeite getroost elke ongrammaticale Hongaarse zin (bijvoorbeeld uitlatingen van mensen van niet-Hongaarse afkomst) in even gebroken Nederlands om te zetten.

Vanuit literair-historisch oogpunt bezien neemt het boek een belangrijke plaats in in een reeks werken die ontstond in de jaren twintig en dertig en gewijd was aan de problematiek van het Hongaarse platteland en de boerenbevolking. Een aantal schrijvers, thans wel 'populisten' genoemd, trachtte in die tijd de publieke opinie wakker te schudden door met onthullende gegevens te komen over het boerenleven. Deze schrijvers, een heterogene groep mensen die als beweging van volksschrijvers werd aangeduid, zijn te beschouwen als één van de belangrijkste politiek-literaire bewegingen in het Hongarije van de twintigste eeuw. De schrijvers zagen de boerenbevolking als dragers van de 'echte' Hongaarse cultuur, die evenwel

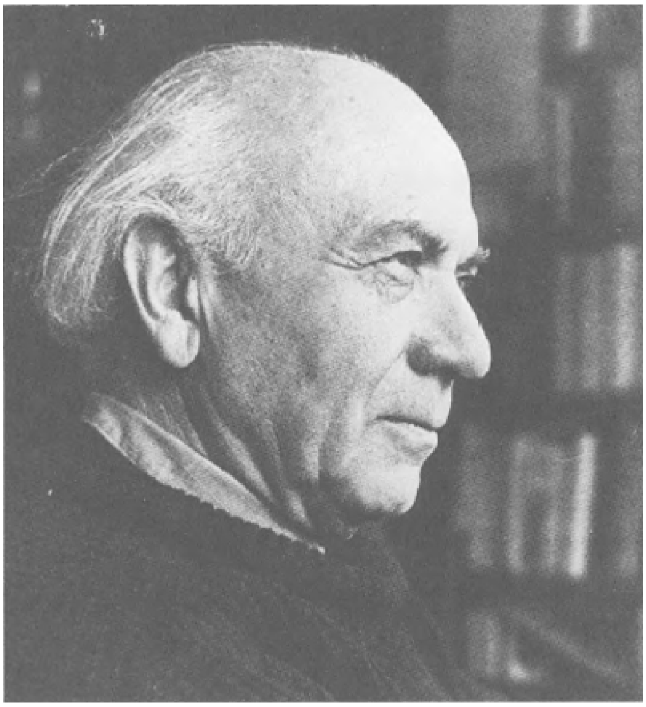
werd bedreigd door maatschappelijke wantoestanden. De nog zeer recente ervaring van de val van de Hongaarse Radenrepubliek (1919), die een uiterst rigoreuze, maar niet bij de gevoelens van het volk aansluitende oplossing van het boerenprobleem had getracht te verwezenlijken (nationalisatie en verplichte collectivisatie), vormde voor hen een stimulans om in de gegeven omstandigheden - een kapitalistische maatschappij met sterk feodale trekken - een eigen weg te zoeken; deze werd de 'Derde Weg' genoemd en hield in dat niet moest worden berust in de kapitalistische vooruitgang of gestreefd naar het Sovjetmodel, maar dat men door middel van hervormingen en bewustmaking van het volk een eigen, specifiek Hongaarse weg diende te bewandelen. Hoe noodzakelijk de hervormingen waren, blijkt uit enkele cijfers: 43,1% van de bewerkte grond was in handen van grote en zeer grote grondbezitters. Van 4,5 miljoen plattelandsbewoners (50% van de bevolking) bezat 1,2 miljoen geen grond, 600.000 arbeiders werkten op het land en 1,2 miljoen keuterboeren beschikten over een klein stukje grond (ca. 5 morgen). De machthebbers in Hongarije voelden echter heel weinig voor hervormingen, velen van hen hadden immers al veel van hun bezittingen verloren toen bij de Vrede van Trianon Hongarije meer dan 60% van zijn bevolking en van zijn grondgebied had moeten afstaan.

Zsigmond Móricz in gesprek met een pelgrim.

Het heeft weinig zin hier de namen te vermelden van de volksschrijvers: voor het merendeel zijn ze (en blijven ze wellicht ook) onbekend bij het Nederlandse lezerspubliek. Behalve van Móricz zijn echter van één van hen toch reeds twee werken in het Nederlands vertaald. Zijn naam is Gyula Illyés (1902-1983). Illyés' *Het volk van mijn poesta* (1934) (Ned. vert. A. Sivirsky), is een soort sociologische verhandeling en kan als handleiding dienen bij het lezen van *De gelukkige mens*.

Móricz heeft voor een ik-roman gekozen en zeer consequent het perspectief van de hoofdpersoon aangehouden. Deze enigszins naïeve verteller beschouwt zijn leven van 1888 tot 1914 als gelukkig. De charme van het boek is gelegen in het feit dat het geen theoretische beschouwingen bevat, maar met een anekdotische

verteltrant de harde werkelijkheid weergeeft. De lotgevallen van György Joó maken duidelijk hoe feodaal de Hongaarse samenleving in die tijd nog was, in ieder geval op het platteland. Dit blijkt o.a. uit het feit dat de rechterlijke macht de boer niet kon beschermen tegen de willekeur of wraak van een landheer. Zo wordt bijvoorbeeld de vader van György zonder reden voor zes jaar onder de wapenen geroepen, eigenlijk alleen omdat hij niet onderdanig genoeg is geweest. De jongen zelf wordt bedreigd met executoriale verkoop van zijn huis en grond omdat een landheer, die György van repliek heeft gediend, zich op hem wil wreken.



Gyula Illyés, 1902-1983.

György vertelt dit alles zonder wrok, immers in die tijd wist hij zijn blijmoedigheid te bewaren. Ook uit de verhalen over zijn vriendjes en vriendinnetjes straalt een jeugdig optimisme, dat pas in de jaren dertig zal verdwijnen als hij, tevergeefs in Boedapest naar werk zoekend, teleurgesteld en teneergeslagen bij de schrijver aankomt.

Hoe de situatie in Boedapest was in de jaren hieraan voorafgaand toen de boerenmeisjes nog wel werk konden vinden, toont ons Deszö Kosztolányi (1885-1936) in zijn roman *Anna* (1926) (Ned. vert. J.H.A. Kammer, 1982). Het is jammer dat de naam van de schrijver foutief is gespeld: op de omslag en op de titelpagina, in beide gevallen trouwens verschillend. Laten we dit echter als een schoonheidsfoutje beschouwen, want verder is de keuze van deze roman zeer prijzenswaardig en de vertaling werd door J.H.A. Kammer op voortreffelijke wijze verzorgd en van de nodige voetnoten voorzien. De verhelderende inleiding stelt de lezer in staat deze roman in een historisch kader te plaatsen. Het verhaal speelt zich af na de val van de Radenpubliek, in Boedapest. Bij de referendaris Vizy en zijn vrouw komt een nieuw meisje in dienst: Anna Édes. De beschrijving van haar leven in dit gezin, een bestaan vol vernederingen waarvan ze zich niet eens bewust is, is de inhoud van deze roman, die een scherpe aanval is op mensen zoals het gezin Vizy, welke moeten worden beschouwd als representanten van een bepaalde sociale laag. Alhoewel Anna in de roman centraal staat, is deze geenszins psychologisch. De schrijver heeft gekozen voor een behaviouristische beschrijving, een zakelijke weergave van feiten. Ironische opmerkingen over de gedragingen van sommige personages of hun uiterlijk laten echter doorschemeren naar wie zijn sympathie uitgaat. Anna wordt voorgesteld als een onbewust, braaf en plichtsgetrouw

dienstmeisje, dat geen inzicht heeft in haar sociale situatie. Haar daad, de moord op haar mevrouw en meneer, blijft voor haar omgeving en ook enigszins voor haarzelf onverklaarbaar, doch niet voor de lezer.

Modern Hongaars proza

De Hongaarse literatuur van na de Tweede Wereldoorlog kent reeds twee mijlpalen: 1948, het Jaar van de Omwenteling

genoemd, en 1956, het Jaar waarin de Hongaarse Opstand een eind maakte aan de stalinistische periode in Hongarije. Zoals vaker het geval is: de geschiedenis bepaalt de periodisering van de literatuur.

Kaft van de roman 'Anna' van Dezsó Kosztolányi.

De eerste periode, 1945-1948, kenmerkte zich door een opbloeiend cultureel leven: er werden veel zeer verschillende tijdschriften en onafhankelijke drukkerijen opgericht en bekende, om politieke redenen gevluchte emigranten keerden terug, bijvoorbeeld de filosoof Georg Lukács en de schrijver Tibor Déry. Men was hoopvol gestemd, enthousiast over de tot stand gebrachte landbouwhervormingen, en discussieerde openlijk over de wijze waarop inhoud moest worden gegeven aan de jonge Hongaarse democratie.

Een van de grootste nog levende essayisten Lászlo Cs. Szabo, die Hongarije al in 1948 heeft verlaten en die in september 1984 is overleden, noemt dit tijdperk de tijd van 'grote verwachtingen en nog grotere teleurstellingen'. Vanuit een perspectief van bijna veertig jaar schreef hij het volgende:

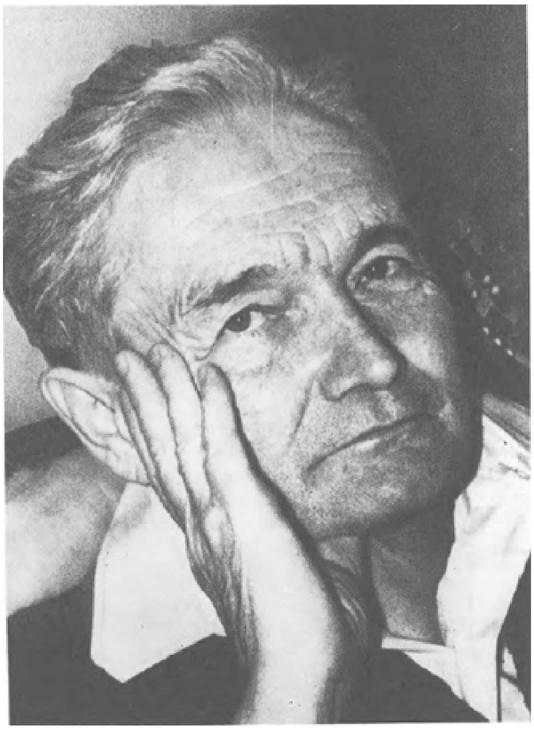
> Beklemmend grote verwachtingen en geen optimistische gevoelens van hoop of illusies. Per slot van rekening hadden de Hongaren zich niet zelf bevrijd in de mondiale krachtmeting, zoals de besten van ons hadden gewild - een betrekkelijk kleine groep mensen, van wie enkele met hun leven betaald hebben voor een vergeefse poging hiertoe. Een reusachtig, bandeloos, vreemd leger trok kris-kras door het land, en we hadden geen idee hoe lang het zou blijven. In die tijd ontstond de volgende wrange mop: 'Weet je wat ik vannacht heb gedroomd? De Duitsers hoepelden op en er kwam niemand voor hen in de plaats'. (László Cs. Szabó: 'Grote verwachtingen, nog grotere teleurstellingen'. In: Új Látóhatár 1981, nr. 1, p. 1; vert. J.H.A. Kammer).

Toen de Communistische Partij in 1948 de verkiezingen had gewonnen - zij het niet alleen, maar in coalitie met andere politieke partijen - kon het communisme naar

Sovjetmodel zegevieren. Dit communisme betekende echter stalinisme. De Hongaarse communistische leiders trokken de gehele macht naar zich toe door op geraffineerde wijze hun politieke tegenstanders één voor één uit te schakelen. Het was immers altijd mogelijk iemand te beschuldigen van samenzwering tegen de staat, om een proces in scène te zetten, zodat de betrokkene hopeloos gecompromiteerd werd.

Dankzij deze 'salami-tactiek' werd de Communistische Partij van Hongarije al spoedig de enige partij van het land, welk politiek feit verregaande consequenties zou hebben voor het gehele culturele leven. Vanaf dat moment werd de literatuur aan strakke ideologische normen onderworpen en gold het 'socialistisch realisme' als enige waardevolle stroming. Invloeden uit het Westen verwierp men als 'decadent' en 'schadelijk' en vele avantgardistische of religieus getinte tijdschriften hielden op te bestaan.

Herhaaldelijk heeft men zich afgevraagd hoe het te verklaren is dat de intellectuelen deze gebeurtenissen niet hebben zien aankomen. Nogmaals een citaat uit het essay van László Cs. Szabó '...ik zelf heb tot eind 1947 gedacht - en dit ondanks de ontstellende deportatie van de leider van de Partij van de Kleine Boeren, Béla Kovács, naar de Sovjetunie - dat ik kon blijven wie ik was, zonder concessies, en dat de sympathie van de politieke partijen geen zaak was van leven of dood. Dat was ook wel waar, maar gold niet voor dé partij, nadat deze met de salami-tactiek haar rivalen had vernietigd (...). Met nadruk herhaal ik dat de literatuur aanvankelijk schijnbaar onafhankelijk was van de partijen. Nu eens vreedzaam, dan weer niet-vreedzaam coëxisteren was de heersende, nogal zelfvergeten toestand'. (vert. J.H.A. Kammer).



László Németh, 1901-1975

Deze periode was te kort en eindigde abrupt om werken op te leveren die als typisch zouden kunnen worden beschouwd. Nog aan het einde ervan, in 1947, verscheen van de hand van een der grootste Hongaarse prozaïsten, László Németh (1901-1975), de roman *De afschuw*. Dit werk was in 1964 in een uitstekende vertaling van M. Bakker in Nederland uitgebracht onder de titel *Verdorde poesta. De afschuw* is een der indrukwekkendste psychologische romans van de wereldliteratuur. Dat het werk niet even bekend is als *Anna Karenina* of *Madame Bovary*, behoort tot de

raadselen van de receptie van literaire werken. Ligt het wellicht aan de hoofdpersoon, Nelli Kárász, wie de hartstochten van Anna Karenina en de zwakhe-

den van Emma Bovary geheel vreemd zijn? Nelli's literaire verwante is veeleer Thérèse Desqueyroux.

De ik-roman *De afschuw* is het relaas van een vrouw die poogt haar lot en haar daden te analyseren en te begrijpen, de nauwkeurige en openhartige zelfwaarneming van een mens met - Németh heeft het zelf beaamd - de karaktereigenschappen van de Griekse godin Artemis. Nelli's hoogmoed en voorkeur voor eenzaamheid vernietigen geleidelijk haar mariage de raison met een man die in alles het tegenovergestelde is van haar - niet eens bewuste - verwachtingen.

De afschuw die allengs groeit in haar onderbewustzijn en zich steeds duidelijker openbaart in haar negatieve kijk op haar omgeving en haar malicieuze opmerkingen aan het adres van alles en iedereen, brengt Nelli er ten slotte toe haar man te doden. Deze daad, instinctief gepleegd, zonder voorbedachte rade, meer uit zelfbehoud dan uit wanhoop, heeft een bevrijdende uitwerking op de jonge vrouw; het reconstrueren en vervolgens te boek stellen van haar leven krijgt voor haar de betekenis van een catharsis. Nelli is in zekere zin een - in de Griekse betekenis des woords - tragische figuur, immers zij kan er niets aan doen dat haar geaardheid in de gegeven omstandigheden vernietigende krachten in haar ontketent. Németh, niet alleen een groot psycholoog, maar ook een realist, heeft Nelli's beweegredenen om te trouwen met de boerenzoon sociaal zeer aannemelijk gemaakt. Het verhaal speelt zich af op het platteland van Hongarije in de jaren twintig. In die tijd hadden jonge, niet-werkende vrouwen als Nelli, wier vader bovendien overleden was, weinig mogelijkheden. De welgestelde Sanyi werd door de buitenwereld daarom gezien als een nobele ridder die uit liefde een arm meisje huwde. Evenmin als Nelli kan men het Sanyi aanrekenen dat hij is zoals hij is: niet al te fijnzinnig, ietwat oppervlakkig en indolent en verzot op alles wat zijn vrouw juist verafschuwt. Sedert het verschijnen van deze roman wordt Németh dan ook wel zien als iemand met een zeer pessimistische visie op het individu, een aanhanger van de theorie dat de mens voor wat zijn gedrag betreft, vooral bepaald zou zijn door fysieke en psychische factoren.

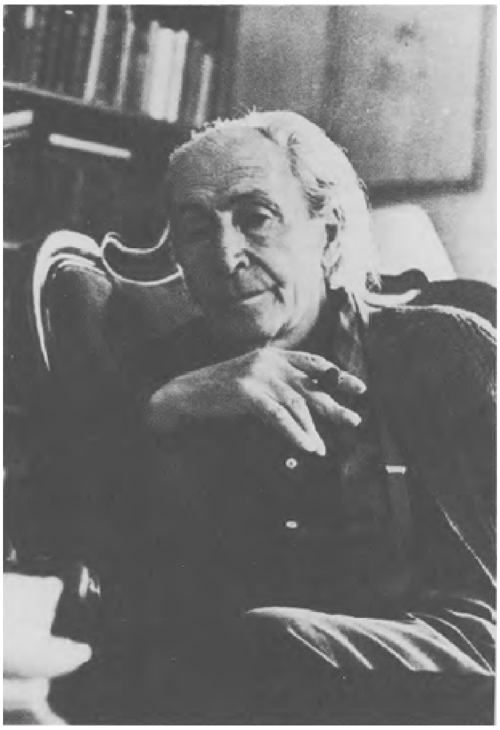
In hetzelfde jaar verscheen ook de omvangrijke roman *De onvoltooide zin* van Tibor Déry (1894-1976). Déry, die lid is geweest van de communistische partij, heeft het boek, waaraan hij reeds in 1933 was begonnen, grotendeels tijdens zijn gedwongen verblijf in het buitenland geschreven. Het beeld dat hij gaf van het proletariaat, de illegale communistische beweging en bepaalde kringen van het grootkapitaal, was te genuanceerd om in de Horthy- of Rákosi-periode te worden aanvaard. Indien men zich beperkt tot het aangeven van de problematiek die dit werk behandelt, hoe zinvol deze bezigheid ook moge zijn, doet men het zeker tekort en wordt een gecompliceerde artistieke uiting gereduceerd tot haar inhoud. Het is spijtig dat het niet mogelijk is een proeve te geven van de fascinerende impressionistische stijl die kenmerkend is voor zekere gedeelten van deze roman. Geen van de grote werken van Déry is vertaald in het Nederlands.

Het zou overdreven zijn te beweren dat de jaren 1948-1956 verloren jaren zijn geweest voor de Hongaarse literatuur. Enkele belangrijke schrijvers emigreerden naar het westen (András Domahidy, Sándor Márai, László Cs. Szabó, Zoltán Szabó, Lajos Zilahy e.a.), waar ze hun literaire activiteiten voortzetten. Dankzij deze groep, aangevuld met een tweede golf van emigranten na 1956, is er een ‘westerse’ Hongaarse literatuur ontstaan, met eigen tijdschriften (Új látóhatár (Nieuwe horizon) in München, Irodalmi újság (Literaire krant) en Mühely (Atelier te Parijs), uitgeverijen en literaire genootschappen, waarvan er één, de Mikes Kelemen Kör, in Nederland is gevestigd. Gelukkig wordt de zeer gevarieerde literatuur van deze groep de laatste jaren niet meer doodgezwegen in Hongarije: onlangs verscheen er een bloemlezing

van dichters in ballingschap en een omvangrijk literair-historisch naslagwerk, waarin ook de prozaïsten van de diaspora worden behandeld. Helaas echter zijn hun werken voor het lezerspubliek in Hongarije nog steeds ontoegankelijk.

De schrijvers die in deze periode niet het land ontvluchtten, trokken zich meestal terug. Zo wijdde Lészló Németh zijn krachten aan de vertaling van Tolstój en Shakespeare. Ook zijn historische drama's zijn in deze tijd ontstaan.

In het begin van de jaren vijftig publiceerde Tibor Déry zijn tweede grote roman onder de titel *Het antwoord*. In deze roman schetst hij het leven van een uit een proletarisch milieu stammende jongeman en dat van een tot de burgerij behorende, excentrieke hoogleraar. Het werk werd in Hongarije met gemengde gevoelens ontvangen. Déry werd vooral verweten dat zijn personages en de door hem beschreven situaties niet voldoende typerend zouden zijn voor de maatschappelijke groeperingen die zij vertegenwoordigden. Het begrip 'typerend' of 'kenmerkend' stamt uit de literatuurtheorie van Georg Lukács en wordt beschouwd als een belangrijk criterium bij het beoordelen van literair werk. Lucács' zeer normatieve, marxistische theorie bepaalt ook thans nog de literatuurgeschiedschrijving in Hongarije, al heeft men de stalinistische kritiek op *Het antwoord* inmiddels herzien.



Tibor Déry, 1894-1976.

De literatuur van de jaren zestig werd als het ware ingeleid door de korte roman *Niki of een hondeleven achter het ijzeren gordijn* van Tibor Déry. (1955) (Ned. vert. Jan van Rheenen, 1969), waarin de schrijver op magistrale wijze laat zien hoe onvoorspelbaar en onbegrijpelijk wreed het regime zich gedroeg tegenover mensen die in wezen niets hadden uit te staan met politiek. Het gehele werk ademt een sfeer van dreiging, beklemming en machteloosheid.

In de onlangs uitgekomen bundel *Oppositie 0,1%. Dissidenten in Hongarije* (red. Miklós Haraszti) (1983) wordt de culturele situatie na de Opstand van 1956 door een schrijver-dissident als volgt gekarakteriseerd:

> Het literaire leven werd tijdens de consolidatie na 1956 door twee ervaringen beïnvloed: enerzijds de praktijk van de jaren vijftig inzake de literaire politiek, anderzijds het feit dat tijdens de politieke crisis de oppositie van de schrijvers bijna algemeen was geworden. De eerste

ervaring spoorde de nieuwe leiders in de cultuurpolitiek aan tot minder gestrengheid: men eiste niet langer loyaliteitsverklaringen van de schrijvers en verlangde geen algehele aanpassing meer van hen. De tweede ervaring daarentegen spoorde de overheid aan geen afstand te doen van de administratieve beperkingen in de cultuurpolitiek. Zodoende voldeed de pers- en uitgeverswet, die aan het

> eind van de jaren vijftig werd uitgewerkt, op nogal dubbelzinnige wijze aan deze twee tegenstrijdige vereisten: men maakte van de structuren van de massamedia een politiek-cultureel instrument ter regeling van de literaire activiteiten. (p. 51).

Niettemin maakte de literatuur in de jaren zestig een geweldige bloei door. Een nieuwe generatie schrijvers leverde openlijk kritiek op de wantoestanden van de stalinistische periode en wees tegelijkertijd op eigentijdse maatschappelijke problemen. In deze tijd zouden werken tot stand komen die een blijvende plaats innemen in de geschiedenis van de Hongaarse letterkunde. De nieuwe literatuur werd nauwlettend gevolgd door de literatuurcritici. Thans werden er heuse discussies gevoerd, waarbij de meningen dikwijls zeer uiteenliepen. Een - mijns inziens minder geslaagd - werk van de reeds genoemde Gyula Illyés, *Noenmaal op het kasteel* (Ned. vert. A. Sivirsky, 1978), werd door de kritiek met veel lof ontvangen. De autobiografische roman handelt over de ontmoeting van een zoon van een boerenknecht, inmiddels een beroemd schrijver geworden, met de voormalige landheer van zijn geboortestreek, een graaf. De graaf wordt afgeschilderd als een niet al te snugger heerschap dat zijn talen slecht kent (de schrijver moet zijn Frans verbeteren) en zich onwellevend gedraagt in het bijzijn van vrouwen (hij vloekt). Kennelijk wilde Illyés het prototype van de Hongaarse aristocraat ten tonele voeren. Hij is echter een te groot en te realistisch schrijver om hierbij overdreven consequent te werk te gaan. Al belichaamt de graaf ook alle negatieve eigenschappen van de Hongaarse aristocratie, toch zijn er aan zijn gedrag en woorden positieve kanten te ontdekken. Dit is alleen voor de niet-ingewijde, de niet-marxist tegenstrijdig, immers het feit dat er ook nobele aristocraten (hebben) bestaan - de Hongaarse geschiedenis heeft ze stellig gekend - vermag niet het negatieve oordeel van de marxist over deze klasse te wijzigen. Men kan dit werk zien als een in romanvorm gegoten marxistische verhandeling over de onontkoombare ondergang van deze klasse. Toen er ook kritische stemmen opgingen naar aanleiding van dit boek, heeft de schrijver deze als volgt beantwoord: ‘Nog een slotwoord na zeven jaar. Iemand die ter aarde gezegen is te verwonden is stijlloos, niet alleen door een ridder maar ook door een schrijver. Ik meende het te hebben vermeden. Mijn discussiepartner heb ik naar mijn beste weten in dit boek ridderlijk geschetst met de waardering die zijn persoon toekwam, ja zelfs met sympathie, bijna als een slachtoffer van zijn klasse door de vroegere tegenstander. Nochthans ben ik getroffen door kritiek als zou mijn pen, ja mijn gang naar het kasteel, door wraaklust geleid zijn’, (p. 126).

De maatschappelijke rol en verantwoordelijkheid der intellectuelen werden aan de orde gesteld in *De lafaard* (1961) van Imre Sarkadi (1921-1961) en in *Je was een profeet, liefste* (1964) van Sándor Tóth Somogyi (1923).

In eerstgenoemde roman, waarvan de handeling zich afspeelt in een kunstenaarsmilieu, komt de hoofdpersoon, Eva, tot de ontdekking dat zij ondanks haar liefde voor István Szabó niet in staat is haar man te verlaten, die, hoewel een gevierd beeldhouwer, in wezen een kunstenaar is met weinig talent en haar bovendien noch lichamelijk noch geestelijk aantrekt. István daarentegen is een knappe, sportieve en veelbelovende ingenieur die vol enthousiasme tracht een baan te krijgen bij een landbouwcoöperatie in een afgelegen dorp. Het contrast tussen Eva en haar minnaar is groot, want in de tijd dat István in de avonduren zwoegde voor zijn ingenieursdiploma en overdag werkte, leidde zij een luxueus leventje in een comfortabele villa, voorzien van alle gemakken zoals een werkster en een dure automobiel. Ze voelt zich gefrustreerd omdat ze haar studie niet heeft afgemaakt en mist, ondanks haar intelligentie, die haar dwingt zich zelf kritisch onder de loep

te nemen, de kracht om haar weelderige leven op te geven. Het interessante van deze roman is dat Sarkadi de werkelijkheid van twee kanten belicht. Tijdens een bezoek aan de provincie, waar István solliciteert, bekijkt Eva, af en toe de veilige beschutting van haar Mercedes opzoekend, de streek waar ze wellicht zou komen te wonen als ze haar leven met István zou delen. Haar ontsteltenis is niet geheel onverklaarbaar: de coöperatie is gelegen in een naargeestig gebied, ver van de grote stad, en het enige gezelschap dat men er vindt zijn de gezinnen die er werken. Later zal ze spottend opmerken dat de gesprekken die ze er zou hebben gevoerd waarschijnlijk uitsluitend het inmaken van groente en fruit en de opvoeding van kinderen tot onderwerp zouden hebben gehad - kinderen die zij niet eens heeft. En dan te bedenken dat zij en haar man het zich financieel kunnen veroorloven een reis naar Italië te maken...

De lafaard laat zien dat in het socialistische Hongarije een deel van de bevolking snel rijk is geworden, een groep van nieuwe rijken die zich werkelijk alles kan permitteren. Het is het materialisme van deze groep dat door de schrijver aan de kaak wordt gesteld, zozeer dat er naar aanleiding van o.a. dit boek zelfs een speciale benaming ontstond voor het nieuwe sociale verschijnsel: ‘het socialisme van de volle koelkast’.

Vele Hongaarse intellectuelen tonen zich bezorgd over de groeiende tegenstellingen in de Hongaarse maatschappij. Deze bezorgdheid heeft niets gekunstelds, doch komt voort uit intense, kritische reflectie en is vermengd met een gevoel van verbazing omdat er blijkbaar grote economische verschillen mogelijk zijn in een maatschappij die - althans in theorie - zo rechtvaardig mogelijk is ingericht. Vooral het volledig gespeend zijn van idealen maakt deze nieuwe ‘klasse’ in de klassenloze maatschappij zo verachtelijk.

De tweede genoemde roman handelt eveneens over een intellectueel milieu. De hoofdpersoon, de journalist Gábor Szabados, vertelt aan zijn psychiater wat er allemaal vooraf is gegaan aan zijn zenuwinzinking. Zijn verhaal is vol zelfspot en ironie en maakt duidelijk dat de verteller een intelligent en boeiend persoon is. Szabados werd vroeger door zijn vrouw als een ‘profeet’ beschouwd, iemand die altijd de waarheid dorst te zeggen. Of hij werkelijk een profeet was, is achteraf moeilijk te controleren. Szabados zelf laat zich in elk geval nogal kritisch uit over zijn ‘gave’:

Imre Sarkadi, 1921-1961.

> Als u wilt zet ik precies op een rijtje hoe en wanneer de ellende met mij is begonnen. Weet u, ik ben een soort profeet geweest. Een volksprofeet. Morgen keren we de hele wereld binnenste buiten. (...) Wat een beweging was dat, mijn waarde, wat een beweging! Maar laten we het niet

> over politiek hebben, ik wil mijn fouten niet op de politiek afschuiven. Ik was trouwens niet de enige profeet. We profeteerden, we vochten, dat het zweet ons over de rug liep. Tot ik op een goede dag eens om me heen keek - nu even goed luisteren, dottore! Ik lach me nog steeds een stuip als ik denk aan wat ik toen zag. Stel je voor, de profeten om me heen waren vet geworden! Heeft u wel eens een dikke profeet gezien? Dat is een afschuwelijk gezicht. Ze drilden van het vet en hun ogen waren leeg als grafkuilen. Ik was toen een naïeve knaap, dat geef ik graag toe, ik wist niet wat ik zag. Maar ik ben van nature leergierig, dokter. Ik begreep dat ik het zo populaire idee dat de wereld veranderd moet worden, van me af moest zetten. Een paar keer ben ik nog met mijn kop tegen de muur gelopen en toen was het over. Ik heb tegen mezelf gezegd: stoppen met die onzin, Szabados, als je zo doorgaat, ga je de mist in. Je bent niet geboren om de held uit te hangen. Het leven is machtig interessant, als je maar elke dag je vrijheid weet te veroveren, op een verstandige manier. Als de dag van vandaag maar goed is (...). Duizenden mensen leven zo, in goede gezondheid, en wat meer is: met een volle buik, in het reine met zichzelf. Een poosje ging het heel goed. Nee, je vergist je, vader, toen dronk ik nog niet, mijn hart tikte nog als een Zwitsers horloge. Er was maar één probleem: mijn vrouw zeurde me voortdurend aan mijn kop over vroeger: 'Je was een profeet, liefste, je was geweldig in die tijd'. U moet Kriszta niet veroordelen. (...) En nu komt het, dokkie, let goed op: Ik kon niet tegen mijn eigen filosofie. Wat zegt u daarvan? Toen Kriszta met het kind ergens anders ging wonen, zei ik tegen mezelf: Dat wordt een mooi leventje: getrouwd en toch vrij. Dokter, geloof me nou, het is niet belangrijk wanneer ik ben begonnen te drinken. Het belangrijkste is... weet u wat het belangrijkste is? Dat ik hield van mijn vrouw. Zij ook van mij trouwens, althans van degene voor wie ze mij hield. (...) Hebt u soms een glaasje cognac voor me? Ook geen gin? Wijn hoef ik niet. (vert. J.H.A. Kammer).

Ten slotte verlaat Kriszta teleurgesteld haar man om een nieuw leven op te bouwen. Zij was van hen beiden degeen die geen twijfels koesterde ten aanzien van het leven. Dankzij haar werkkracht en intelligentie is zij in staat carrière te maken als koordirigente. Gábor zoekt intussen troost in de alcohol en in vluchtige liefdesavonturen, totdat hij als een wrak wordt opgenomen in een zenuwinrichting.

Een steeds terugkerend thema in de moderne Hongaarse literatuur is de Opstand van 1956. De literatuur heeft de oorzaken en het verloop van de Opstand op eigen wijze geanalyseerd en komt dikwijls tot een slotsom die niet in overeenstemming is met het standpunt van de officiële geschiedschrijving. Waardevolle en openhartige boeken verschenen o.a. van de hand van István Csurka (1937), Endre Vészi (1916), Mihály Sükösd (1933), Endre Fejes (1923) en Erzsébet Galgóczi (1930). Het indrukwekkendst is misschien wel de reportage-roman *Twintig uur* (1964) van Ferenc Sánta. Door het voeren van gesprekken met de bewoners van een dorp probeert de verslaggever - die in de roman de functie van verteller heeft - het raadsel van de moord op een boer te ontsluieren. De kernvraag van het boek is echter van algemener strekking: hoe was het mogelijk dat geëngageerde communisten, die na de oorlog eendrachtig begonnen waren aan de opbouw van het land en het tot stand brengen van landbouwhervormingen, in 1956 tegenover elkaar kwamen te staan? Op sobere wijze schetst het boek de lotgevallen van mensen van alle rangen en standen. Zo wordt het verhaal verteld van een leraar die vroeger aan de universiteit

is vebonden geweest, maar in 1953 en 1956 in de gevangenis belandt. Na zijn vrijlating, in 1959, houdt hij de politiek en het partijlidmaatschap voor gezien en trekt zich terug op het platteland, waar hij een sober bestaan leidt. De plaatselijke notabelen worden vertegenwoordigd door de dorpsdokter, die, om de eentonigheid van het leven in de provincie te doorbreken, zich af en toe terugtrekt in zijn tot nachtclub verbouwde en van in West-Europa gefabriceerde alcoholica ruimschoots voorziene kelder. Bizarre figuren zijn de depressieve generaal en de graaf, die zich onledig houdt met het uitvoeren van bizarre experimenten op mieren en verzorgd wordt door zijn oude, getrouwe dienstbode, een relict uit precommunistische tijden. Voor zover aan te wijzen zijn de belangrijkste personages van het boek Sándor Varga, voormalig partijsecretaris, Jóska en Anti Balogh. Varga was in de jaren vijftig een plichtgetrouw, om niet te zeggen overijverig, stalinistisch gezind functionaris. Balogh heeft in 1952, toen de communisten hem van zijn laatste voorraad meel beroofden en hem voor imperialist uitmaakten, zijn partijlidmaatschapskaart weggegooid. (In die tijd namen de communisten strenge maatregelen om de economische malaise, die bijna op een hongersnood uitdraaide, te beteugelen: de boeren moesten bijna alles wat ze produceerden inleveren. Balogh had het meel echter nodig voor zijn zieke kleinkind, dat voor hem belangrijker was dan het collectieve heil van de bevolking.)

Balogh heeft in 1956 meegevochten aan de kant van de opstandelingen. Van de drie mannen is alleen Jóska de partij trouw gebleven. Ook is hij niet, zoals Varga beducht voor de wraak van de dorpsbewoners heeft gedaan, het dorp ontvlucht in de roerige dagen van de Opstand. Bijna kost deze houding hem het leven, als zijn boezemvriend Anti een kogel op hem afvuurt. Ook krijgt hij heel wat te verduren van de kant van diegenen die hem, als partijlid, verantwoordelijk achten voor de fouten van de partij. Na het neerslaan van de Opstand poogt Varga op de oude wijze het dorp te terroriseren en schiet daarbij een boer neer. Jóska jaagt hem daarop persoonlijk het dorp uit. Jóska is te beschouwen als de positieve held van dit boek, begiftigd als hij is met de levenswijsheid van de eenvoudige Hongaarse boer. De schrijver slaagt erin hem oprecht en overtuigend, zonder een zweem van schematisme, gestalte te geven. In wezen beschrijft Sánta's ‘reportage’ de moderne geschiedenis van Hongarije in een notedop.

De problematiek van de Tweede Wereldoorlog is in het Hongaarse proza niet zo rijk vertegenwoordigd als bijvoorbeeld in de Russische literatuur, en het motief van de onvoorwaardelijk goede, heldhaftige soldaat die dapper voor zijn vaderland strijdt en daarbij sneuvelt, ontbreekt bijna geheel. Toch zijn er talloze Hongaarse soldaten gevallen in de oorlog, zo werd bijvoorbeeld bij de slag bij Voronezj, in de Oekraïne, een geheel leger door de Russen vernietigd en belandden de overlevenden in krijgsgevangenkampen. In het werk van bijvoorbeeld de dramaturg en novellist István Örkény (1912-1979) vindt men derhalve wel het motief van de uit krijgsgevangenschap terugkerende soldaat. Dat de Hongaarse literatuur moeilijk positief kan zijn over de rol die 's lands militairen hebben gespeeld in de Tweede Wereldoorlog, is begrijpelijk: Hongarije had zich bij de As-mogendheden aangesloten en werd pas in 1944 bezet door het Duitse leger.

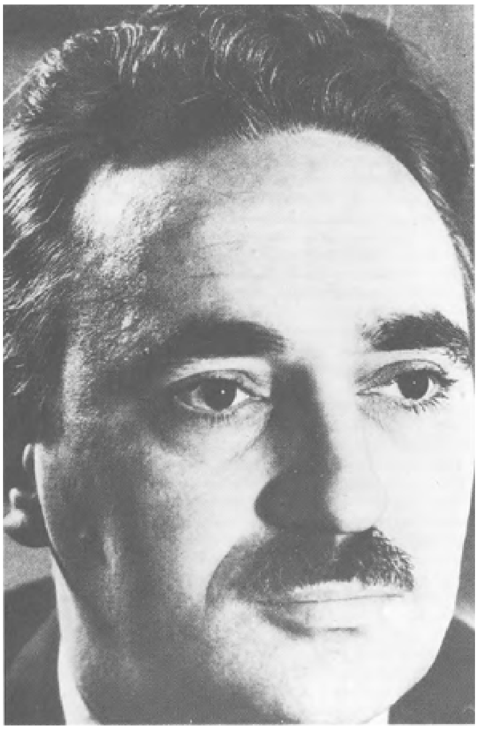
De roman *Koude dagen* (1964) van Tibor Cseres (1915) is geïnspireerd door de gedachte dat het de plicht is van de literatuur pijnlijke historische feiten te beschrijven. Deze roman handelt over de vergeldingsacties die het Hongaarse leger in januari 1942 in Servië uitvoerde, bij welke gelegenheid meer dan drieduizend mensen, overwegend vrouwen, kinderen en bejaarden, werden vermoord. Hun lijken werden in de Donau gegooid. Vier gedetineerde militairen vertellen elkaar in een cel hun herinneringen aan ‘die koude dagen’ en stellen de lezer voor de vraag waar de grens ligt tussen ‘Befehl ist Befehl’ en persoonlijke verantwoordelijkheid. Een der romanfiguren is van mening dat ‘de mens gelijk een dier is: door de zweep aangedreven gaat hij daarheen waarheen de slagen van de zweep hem voeren’,

(vert. J.H.A. Kammer) De verhalen van de mannen vullen elkaar aan, zodat eerste luitenant Büky ten slotte duidelijk wordt hoe zijn vrouw tengevolge van een gruwelijke vergissing om het leven is gekomen. Omdat hij deze waarheid niet kan verdragen, vermoordt hij korporaal Szabó, die getuige is geweest van de vernedering en de dood van zijn vrouw.

In. tegenstelling tot deze sobere en sombere roman staat *Het vijfde zegel* (1963) van Ferenc Sánta (1927) (Ned. vert. 1981 door L. Marácz en N. Heijbroek), waarin de Tweede Wereldoorlog een rol speelt, al heeft de oorlog in het boek meer een symbolische, dan concrete betekenis. Waar het in wezen om gaat is de keuze die een mens maakt in een uiterst bedreigende situatie, en wel of men kiest voor het leven ten koste van de menselijke waardigheid, dan wel bereid is de dood te aanvaarden met behoud van deze waardigheid. Een probleemstelling een Griekse tragedie waardig!

De roman vangt aan met gesprekken in een café, waar enkele

stamgasten 'filosoferen' over het leven. Eén van hen, de horlogemaker Gyurica, vertelt een gelijkenis handelend over een tiran en zijn slaaf. Gyurica stelt zijn vrienden voor de keus in welke gedaante zij hun tweede leven, het leven na de dood, zouden willen doormaken. Een dergelijke directe probleemstelling doet, zeker aan het begin van een roman, nogal pathetisch aan. Dit wordt echter afgezwakt doordat er enerzijds sprake is van 'gewone' mensen, die allerminst verheven woorden gebruiken, anderzijds doordat de dramatische gebeurtenissen volgende op het gesprek in het café de schokkende gebeurtenissen zijn van de Tweede Wereldoorlog.



Ferenc Sánta, 1927.

Hierdoor rappelleert de schrijver aan de ervaring van de lezers of in ieder geval aan hun kennis van een niet ver achter ons liggend verleden. De kleine, gewone burgermensen kiezen voor de menselijke waardigheid en groeien uit tot echte helden. Zij zijn de morele overwinnaars, al moeten ze, op één na, sterven. Dankzij dit uiteindelijk zegevieren straalt de roman van Sánta een (soort) optimisme uit dat berust op het geloof in de goede eigenschappen van de mens. Sánta's werk is daardoor representatief voor de optimistische Hongaarse literatuur die in de jaren zestig een geweldige bloei doormaakte en volgens de marxistische literatuur-kritiek een richtsnoer zou moeten zijn voor de daarop volgende generatie: de vertwijfelde, pessimistische schrijvers van de jaren zeventig.

De literatuur van de jaren zestig straalde, ondanks haar kritische toon, een zeker optimisme uit doordat zij zich van duidelijke tegenstellingen tussen positieve en negatieve figuren bediende of oordelen velde. Hierdoor leverde deze literatuur, om in marxistische termen te spreken, opbouwende kritiek. Zelfs het niet zo verheffende beeld van het proletarische milieu dat gegeven wordt in de roman *De schroothoop* (1962) van Endre Fejes (1923), paste in dit kader, al heeft de kritiek enige moeite gehad met de wijze waarop in dit boek arbeiders werden afgeschilderd. Bij de lezers had het boek daarentegen veel succes. Deze qua omvang bescheiden familieroman heeft meer dankzij zijn inhoud dan zijn vorm - Fejes is een groot prozaïst en zeker geen stilist - veel bekendheid gekregen en zelfs een nieuwe literaire en sociologische

term opgeleverd: het 'hábetlerisme', afgeleid van de naam van de familie die erin beschreven wordt. Hiermee bedoelt men het leiden van een bijna dierlijk bestaan zonder levensdoel of belangstelling voor wat dan ook. Critici hebben de figuren van deze roman 'mensen die aan de rand van de geschiedenis leven' genoemd en zich afgevraagd in hoeverre zij typerend zijn voor de Hongaarse arbeider. Het gezin Hábetler, waarvan de geschiedenis vanaf de Eerste Wereldoorlog wordt geschetst, gaat het materieel steeds beter, maar in geestelijke zin is er geen enkele vooruitgang te bespeuren. De Hábetlers zijn zich volstrekt niet bewust van wat er om hen heen gebeurt, zelfs aan de jonge generatie, die na de Tweede Wereldoorlog de middelbare school doorloopt, gaan de stalinistische periode en de Opstand van 1956 geheel voorbij.

Op een keer krijgt János Hábetler junior van zijn zwager te horen wat deze denkt van de leefwijze van het gezin: '...en jüllie durven tegen mij te preken, jullie die ik ook in dit systeem voorbijstreef? Mijn leven is honderd maal beter dan dat van jullie. Ik ben tenminste hoofdreferendaris bij de arbeidersraad en ik zal nóg meer bereiken. Ik ga studeren, al moet ik knokken met elke functionaris afzonderlijk. Júllie durven tegen mij te preken? Met welk recht? Dit systeem legt jullie in de watten, het smeekt jullie alsjeblieft te gaan studeren, arts te worden, ingenieur, rechter, bedrijfsleider, inspecteur van politie, officier, noem maar op.

Jullie hebben eindelijk een behoorlijke woning gekregen, maar jullie leven nog steeds als hamsters. Jazz, dansen, hup Fradi! (Een populaire Hongaarse voetbalclub) Jullie vreten alleen maar, jullie stoppen je vol met kwarktaart, met gebakken vis, laten een boeren gaan onder zeil, waarde kameraad Hábetler! (...) Waaruit bestaat jouw leven! Je verdient meer dan tweeduizend forint, je klust wat bij als schilder, je doet de was, kookt, ruimt de rommel op en geeft je zoontje een zoen. Heb je wel eens een schouwburg van binnen gezien? Heb je ooit een boek gelezen? En toch heb jij het in dit systeem voor het zeggen, behoor je tot de elite van de bankwerkers, van de oorlogsslachtoffers zelfs. Je vriendin en je dochtertje zijn immers tengevolge van een kleine nalatigheid in Auschwitz verbrand'. (Ned. vert. J.H.A. Kammer)

Op deze kritiek reageert János geheel voorspelbaar, gezien zijn opvliegend karakter en gebrek aan verbale vaardigheden. In blinde woede geeft hij zijn zwager een doodklap.

De kritiek op mensen als Hábetler is des te bitterder als men zich realiseert dat de Oosteuropese politici de hoop koesterden dat de verandering van het politieke systeem de arbeidersklasse de kans zou geven haar latente krachten te ontplooien, zodat zij zelfstandig richting zou kunnen geven aan de loop van de geschiedenis. Dit was een als serieus te beschouwen veronderstelling die ook in vele opzichten gerechtvaardigd bleek te zijn, ondanks het bestaan van mensen als de Hábetlers. Per slot van rekening vertegenwoordigen zij niet de gehele Hongaarse arbeidersklasse, maar vormen zij een randverschijnsel, hoewel voor de schrijver belangrijk genoeg om telkens op terug te komen. In een andere korte roman, getiteld *Goedenavond, zomer, goedenavond, liefde* (1969) beschrijft hij een arbeidersjongen die, om de gunsten van meisjes te winnen, zich uitgeeft voor Grieks diplomaat. Om zijn gefingeerde identiteit echt te doen lijken, spreekt hij in restaurants gebroken Hongaars met de meisjes en de obers en laat zich ostentatief vervoeren in een van CD-plaat voorziene auto, waarvan de chauffeur een vriend is. Deze hang naar luxe stamt rechtstreeks uit de burgerlijke traditie en vervult niet alleen de autoriteiten met zorg, maar ook de linkse oppositie. Klagend over haar isolement merkt deze oppositie het volgende op:

> In de naaste toekomst blijkt evenmin van de laagste klasse der bevolking een grootscheepse beweging te verwachten te zijn. De werkende massa's stellen begrijpelijkerwijze de groei van hun consumptie op het eerste plan. Op dit gebied voelen ze zich thuis, hier kunnen ze een eigen strategie

uitwerken. Recent Hongaars onderzoek op het gebied van de bedrijfssociologie heeft het succes aangetoond van verschillende geheime, uiterst efficiënte middelen die nog niet zijn verijdeld, om de produktie en het werktempo te ontregelen.
Samenvattend kunnen we vaststellen dat links momen-

teel in Hongarije, indien het zich aan zijn idealen vastklampt, zijn isolement zal moeten aanvaarden. (Oppositie 0,1%, p. 34).

Wie meer wil weten over het produktieproces in Hongaarse fabrieken en de daar gehanteerde opgeschroefde arbeidsnormen, moet *Stukloon* (Berlijn 1975, Ned. vert. E. Kisjókai, 1976) van Miklós Haraszti lezen. *Stukloon* is geen roman, de schrijver zelf heeft het een 'fabrieksreportage' genoemd. Men zou het kunnen beschouwen als een sociologische en bedrijfskundige studie, met name interessant voor degenen die zich interesseren voor de Oosteuropese economie. Haraszti is sedert het verschijnen van dit boek, dat in Hongarije niet mocht worden uitgegeven, een der bekendste Hongaarse dissidenten. Er zijn er echter meer, wier geschriften, meestal sociologische verhandelingen, illegaal worden gedrukt en verspreid. Een officieel forum voor kritische geluiden was tot voor kort het avantgardistische, maatschappijkritische maandblad Wereld in beweging, doch in de zomer van 1983 werd de hoofdredacteur, Ferenc Kulin, ontslagen door de Minister van Culturele Zaken omdat het blad onvoldoende de marxistische lijn zou volgen. Uit protest nam de redactie collectief ontslag en ook studenten en schrijvers reageerden woedend. Sedertdien wordt het blad door een andere staf geredigeerd, onder dezelfde titel, maar met een dusdanig gewijzigd profiel dat het alleen nog formeel is te beschouwen als hetzelfde tijdschrift. De verhouding tussen de staat en de schrijvers is dus niet geheel vrij van spanning. Weliswaar zijn er geen echte verboden onderwerpen, maar er bestaan nog steeds een aantal gevoelige kwesties, die slechts binnen de door het regime opgestelde grenzen aan de orde kunnen worden gesteld. Zo rust er bijvoorbeeld een taboe op de terechtstelling van Minister-President Imre Nagy en zijn medewerkers en ook over het weinig benijdenswaardig lot van de Hongaarse minderheden in enkele buurlanden, met name Roemenié, kan nauwelijks geschreven worden. Toen de dichter/schrijver Sándor Csoóri dit verbod negeerde en een voorwoord schreef voor het in New York uitgegeven boek *In de klem* (1983) van Miklós Duray, dat handelt over de positie van de Hongaarse minderheid in Tsjechoslowakije, kreeg hij een publikatieverbod opgelegd van één jaar. Desondanks treft men nu en dan een gedicht van hem aan in een der literaire tijdschriften.

Een roman met meer epische kracht is *Dr. Fausts gelukzalige hellevaart* (1978) van László Gyurkó (1930), waarin men een outline vindt van de politieke en sociale geschiedenis van Hongarije vanaf de jaren dertig. Deze Hongaarse Dr. Faust - zijn ware naam is György Szabados junior -, is een min of meer passieve figuur, te onbeduidend om gestalte te geven aan de geschiedenis, die hij vaak niet eens begrijpt. Het aardige van het boek is de ironische toon waarop de alwetende Mefisto vertelt wat er gebeurt met zijn 'beschermeling'. Opmerkelijk is dat de verteller zich tot niet-ingewijden in Hongaarse aangelegenheden richt, zodat het boek zou kunnen worden vertaald zonder het plaatsen van ook maar één enkele voetnoot. De bekende Hongaarse regiseur Miklós Jancsó heeft de roman gebruikt voor het maken van een televisieserie, die door de VPRO in de zomer van 1984 werd uitgezonden. Jancsó heeft de ironische toon gehandhaafd en zich zorgvuldig aan de tekst van het boek gehouden door zijn narrator passages uit het boek voor te laten lezen. In wezen heeft zijn werk zich dus beperkt tot het begeleiden van het verhaal met schitterende beelden. Een even verstandige als noodzakelijke werkwijze, daar aan de roman niet alleen de discussies ontbreken die men gezien de uiteenlopende houdingen, standpunten en overtuigingen van romanpersonages mag verwachten, maar zelfs dialogen in het algemeen. Meestal wordt namelijk de inhoud daarvan in de indirecte rede weergegeven.

Voor de pessimistische toon van de literatuur in de jaren zeventig zijn bij uitstek drie romans representatief, waarvan er twee in het Nederlands zijn vertaald. Het gemeenschappelijke van deze boeken is, dat de hoofdpersonen een totale nederlaag lijden zonder dat er in welke vorm dan ook een mogelijk alternatief, een positieve tegenspeler, bespeurbaar is. De schrijvers onthouden zich van het geven van een negatief oordeel over deze overgevoelige, moreel hoogstaande mensen: hun nederlaag is eerder een aanklacht tegen de hen omringende wereld, die verantwoordelijk wordt gesteld voor hun ondergang.

De eerste van genoemde romans is *De bezoeker* (1969) van György Konrád (Ned. vert. uit het Duits door Hans Hom, 1976, met een voortreffelijk nawoord van Walter Jens). Deze ik-roman is een der universeelste werken die de moderne Hongaarse literatuur heeft opgeleverd. Hij vertolkt de angsten en twijfels van een modern denkend, tot bespiegelen geneigd man in de geïndustrialiseerde maatschappij, de verzorgingsstaat, die noodzakelijkerwijze tekort schiet in het bestrijden van de ellende onder de allerarmsten en asociaalsten van de samenleving. De verteller, een ambtenaar van de sociale dienst, wordt in zijn praktijk geconfronteerd met menselijke problemen - we krijgen in het boek een summier overzicht ervan - die even ernstig als onoplosbaar zijn. Hij kan zich hier niet bij neerleggen en stelt zichzelf de vraag in hoeverre hij persoonlijk verantwoordelijk is, met name als hij het geval te behandelen krijgt van een achterlijk kind dat na de zelfmoord van zijn ouders onverzorgd is achtergebleven in een vervuilde woning. Er is op korte termijn geen verzorger te vinden, en als de ambtenaar een middag op bezoek is bij het kind, vraagt hij zich af hoe zijn leven zou worden als hij de verzorging op zich zou nemen. In een droomachtige toestand trekt een reeks snel wisselende beelden, die in een naturalistische en impressionistische stijl worden beschreven, als een film aan zijn geestesoog voorbij. Een meesterlijk stuk proza, met sterk lyrische trekken en een opvallende aandacht voor het lelijke. Een kort citaat ter illustratie: ‘Mijn ogen volgen de scheuren van het afschilferende plafond, onder de metalen draagbalken is de witkalk sterker vergeeld dan elders, bij de rondingen van de gevelmuur is het bijna zwart, het netwerk van scheuren doorsnijdt deze versleten vlakken met puntige wolvetanden in flauw gebogen lijnen, die doen denken aan de kartelige lijnen van een elektrocardiogram, aan het handschrift van een oude man die op zijn sterfbed een afscheidsbrief schrijft, aan de in elkaar passende schedelnaden van een kind.’ (p. 62-63).

De filosofische vraag waarmee de verteller worstelt is: hoe moet de mens leven in een zo onvolmaakte wereld en in hoeverre is hij verantwoordelijk voor anderen. Noch het aanvaarden noch het verwerpen van deze verantwoordelijkheid is mogelijk: ‘Andermans misère stijgt me de laatste tijd naar het hoofd, de voorbeelden daarvan bevolken mijn dromen, geen twee zijn er gelijk, maar toch lijken ze, allemaal op elkaar; ik verdenk mijn collega's, die hun dagen opgeruimd vol maken, van illusionisme. (...) De protagonisten van mijn dossiers komen soms wel weer op de been of verdwijnen voorgoed van het toneel, maar in hun plaats zijn er weer anderen die me kopzorg geven. Wat kan ik tegen deze bewogen onbeweeglijkheid van die tot mislukking gedoemde existentie doen? Niets, bijna niets. Ik kijk hun in de ogen, ik leid uit hun pleidooi exempels af, ik verbaliseer de ontsporingen. (...) Ik weet dat ze ook schuldig zijn en niet alleen maar slachtoffers. Maar wat stond er aan het begin? (p. 65-66) Wie ben ik, vraag ik me zelf soms af, dat ik hen uithoor, dat ze hun gerafelde levensgeschiedenis voor me opbiechten, voor wie zien ze mij aan dat ze al die gebeurtenissen mijn kantoor binnenbrengen waarover zelfs de vakman uit Galilea spijtig zijn hoofd zou hebben geschud?’ (p. 92)

Konrád heeft nog een roman op zijn naam staan, *De stichter van de stad*, en hij is medeauteur van een sociologisch essay: *De weg van de intellectuelen naar de klassemacht*, dat in het westen werd uitgegeven (Barn, Parijs 1978). Eveneens te Parijs verscheen zijn bundel essays getiteld: *De verleiding van de autonomie* (1980),

volgens de auteur zelf de neerslag van overpeinzingen tijdens zijn reizen door Oost-en West-Europa. De hoofdfiguur van de roman *Makra* (1971) van Ákos Kertész (1932), Ferenc Makra, behoort tot de tragische personages in de moderne Hongaarse literatuur. Makra is afkomstig uit het 'lumpenproletariaat', maar door zijn intelligentie, artistiek talent en aangeboren gevoel voor rechtvaardigheid, is het hem onmogelijk te leven als zijn omgeving. Als zijn vrienden tijdens een avondje stappen een meisje willen aanranden, gaat hij met hen op de vuist, zodat het meisje er vandoor kan gaan. Hierna ontvlucht hij zijn milieu en komt in aanraking met het meisje Vali, dat eveneens het ouderlijk huis ontvlucht is. Vali, die in tegenstelling tot Makra uit de gegoede middenstand afkomstig is, is een vrouw met intellectuele belangstelling, een beeldhouwster met een non-conformistische leefwijze. Makra kan haar slechts gedeeltelijk begrijpen, want hijzelf koestert toch min of meer burgerlijke idealen. Terwijl Vali van hem ver-

wacht dat hij zijn verborgen beeldhouwerstalent zal ontwikkelen, wil Makra gewoon arbeider blijven en door hard te werken het stichten van een gezin mogelijk maken. Hij kan het moeilijk aanvaarden dat Vali niet bereid is met hem te trouwen als ze ten slotte zwanger van hem wordt. Vali laat zich aborteren om haar persoonlijke vrijheid te behouden, zich verder te kunnen ontplooien en niet in armoede te hoeven leven - de economische situatie was in de jaren vijftig voor mensen als zij verre van rooskleurig.

Tot een definitieve breuk tussen de gelieven zal het komen als Makra met ontsteltenis merkt, dat Vali een kennis die zijn vrouw bedriegt, hierbij behulpzaam is. Marka, die zonder dat hij het zelf beseft een moreel hoogstaand mens is, treedt niet met Vali en haar artistieke vrienden in discussie over deze morele vraag. Hij vlucht opnieuw, deze keer in een huwelijk met een kleinburgerlijke vrouw. In 1956 zoekt Vali hem op en tracht hem over te halen om samen met haar Hongarije te verlaten. Makra, die op dat moment in een sanatorium is opgenomen en van die plaats af vermoeid en ziek de revolutionaire gebeurtenissen heeft gevolgd - ‘het circus’ zoals hij het noemt - weigert. Vali vertrekt zonder hem. Als hij jaren later aan haar terugdenkt, vermoedt hij dat ze ergens in Zuid-Amerika voor de vrijheid van het volk vecht, fanatiek en idealistisch als ze altijd is geweest. De jaren verstrijken, jaren van een eentonig en vreugdeloos bestaan samen met vrouw en dochter, een bestaan kwalitatief te vergelijken met dat van de familie Hábetler. In een moedeloos ogenblik ten slotte pleegt hij zelfmoord. Het tragische van Makra's leven is, dat hij zijn leven zinloos vindt zonder dat hij in staat is een alternatief te scheppen. De tragiek is van maatschappelijke aard: noch een proletarisch noch een intellectueel milieu biedt hem een plaats waar hij zich thuis voelt.

Ook het leven van Éva Szalánczky, de hoofdpersoon van de roman *Met andere ogen* (1980) van Erzsébet Galgóczi (Ned. vert. E. Dedinszky, 1983) eindigt met zelfmoord, al lijkt haar dood - ze wordt in september 1959 bij de Joegoslavische grens doodgeschoten - een ongeluk.

De roman, die veel van een detective heeft, voert ons mee op een lange speurtocht naar het waarom van Eva's poging illegaal de grens te overschrijden. De constructie van het boek doet wat gekunsteld aan: het ‘toeval’ wil dat de commandant van de grenspolitie, luitenant Marosi, een schoolvriend is van Eva. Marosi is zijn leven lang verliefd op haar geweest. Pas na haar dood, als hij het geheim van haar leven ontrafelt, zal hij begrijpen waarom deze liefde onbeantwoord is gebleven: Eva was lesbisch. *Met andere ogen* heeft de Hongaarse literatuur stellig met een taboe-doorbrekende roman verrijkt, maar voor de Nederlandse lezer, gewend aan de openhartigheid van Van het Reve en de fijnzinnige analyses van Anna Blaman, is de waarde van het boek niet hierin gelegen. Het is voor hen veeleer een document waaruit zij kunnen vernemen hoe men elders tegen de dingen aankijkt. Eva's bijzondere geaardheid en nonconformistisch politiek en maatschappelijk engagement maken dat zij geen plaats kan vinden in de maatschappij waarin zij leeft. Haar geliefde, Livia, haat haar vanaf het moment dat zij verlamd is geworden door een noodlottige kogel, door haar man in een vlaag van jaloezie op haar afgevuurd. Ook op haar werk - ze is journaliste - lijdt zij nederlaag op nederlaag, want ondanks de waardering die haar chef voor haar heeft, kunnen haar artikelen niet worden gepubliceerd in de vorm waarin ze geschreven zijn. Opportunisme is haar nu eenmaal geheel vreemd. De vlucht die zij ten slotte onderneemt, schijnbaar slechts een poging het land te verlaten, is in feite een vlucht uit het leven. Deze roman is als vele andere genoemde, bijvoorbeeld *Het vijfde zegel* en *Twintig uur*, verfilmd en in de Nederlandse bioscopen te zijn geweest onder de titel ‘Another way’.

In één van haar essays schreef Annie Romein-Verschoor het volgende:

De historie kan uit de literatuur geweldig veel leren, mits de goede literatuur gekozen wordt en met grote voorzichtigheid geïnterpreteerd. Goede literatuur is in dit geval niet gelijk aan grote literatuur, de tweede- en derderangs literatuur van een periode kan soms onthullender zijn over de geest van die periode en van bepaalde sociale groepen dan de eerste rangs'. (Uit *Drielandenpunt*, Synopsis, Laren, 1975, p. 120).

In dit artikel heb ik bewust de nadruk gelegd op werken waarin de geschiedenis van Hongarije een belangrijke rol speelde, waarbij het al dan niet voorhanden zijn van een Nederlandse vertaling mij noodzakelijkerwijs enige beperking oplegde. Ik hoop dat de Nederlandse lezer uit dit overzicht een inzicht kan krijgen in zowel de specifieke als de universele eigenschappen van het Hongaarse proza.

Tot nu toe zijn er twee bibliografieën verschenen waarin in het Nederlands gepubliceerde Hongaarse literatuur is opgenomen:

A.D. Kylstra: 'Bibliographisches Verzeichnis der in den Jahren 1945 bis 1965 in den Niederlanden erschienenen Literatur auf dem Gebiete der Finnougristik.' In: Journal de la Société Finno-Ougrienne[68], 1967, p. 1-31;

A.H. van der Hoeven: 'Bibliografie van in het Nederlands verschenen literatuur op het gebied van de Finoegrische volken. 1800-1900.' In: Tien jaar Finoegristiek in Groningen 1966-1976, Groningen 1978.

Gezien het feit dat deze bibliografieën moeilijk toegankelijk zijn en niet meer geheel up to date, lijkt het mij zinvol een minder uitgebreide, maar actuelere en bij dit overzicht aansluitende bibliografie samen te stellen.

Tibor Déry: *Niki of een hondeleven achter het ijzeren gordijn*. Verhalen. Vert. Jan van Rheenen. Laren, 1958.

Tibor Déry: *Lieve schoonpapa*. Vert. A. Sivirsky. Naarden, 1977.

Milán Füst: *Het geheim van mijn vrouw*. Vert. László Sluimers. Lochem, 1963.

Erzsébet Galgóczi: *Met andere ogen*. Vert. E. Dedinszky. Amsterdam, 1983.

Géza Gárdonyi: *De sterren van Eger*. Vert. J.H.A. Kammer. Amsterdam, 1982.

Géza Gárdonyi: *Slaven van Attila*. Vert. Margit Leiker-Kozelka, Sjoerd Kozelka. Amsterdam, 1964.

Gyula Hernádi: *Ik verloor*. Vert. A.L.I. Sivirsky. Lochem, 1963. Béla Illés: *Karpaten rhapsodie*. Vert. H.I. ter Laan. Amsterdam, 1956.

Gyula Illyés: *Het volk van mijn poesta*. Vert. A. Sivirsky. Amsterdam, 1976.

Gyula Illyés: *Noenmaal op het kasteel*. Vert. A. Sivirsky. Amsterdam, 1978.

Mór Jókai: *De man van goud*. Vert. I. Daan. Amsterdam, 1983. Gÿorgy Kardos: *De 7 dagen van Abraham Bogatir*. Vert. W. Friedl-Wennink. Amsterdam-Antwerpen 1972.

Gÿorgy Konrád: *De bezoeker*. Vert. Hans Hom. Amsterdam, 1976.

Dezsö Kosztolányi: *Anna*. Vert. J.H.A. Kammer. Amsterdam, 1982.

Menyhért Lakatos: *Brookte beelden*. Vert. E. Dedinszky. Amsterdam, 1982.

Kálmán Mikszáth: *De dolle graaf Pongrácz of het Beleg van Besztercze*. Verf. U. de Wael en Dirk Wolters. Amsterdam, 1952.

Kálmán Mikszáth: *De wonderparaplu*. Vert. H.A.C. Beets-Damsté. Amsterdam-Antwerpen, 1956.

Kálmán Mikszáth: *Een vreemd huwelijk*. Vert. A. Sivirsky. Amsterdam, 1981.

Kálmán Mikszáth: *Szelisztje, het dorp zonder mannen*. Vert. Urb. de Wael. Amsterdam, 1952.

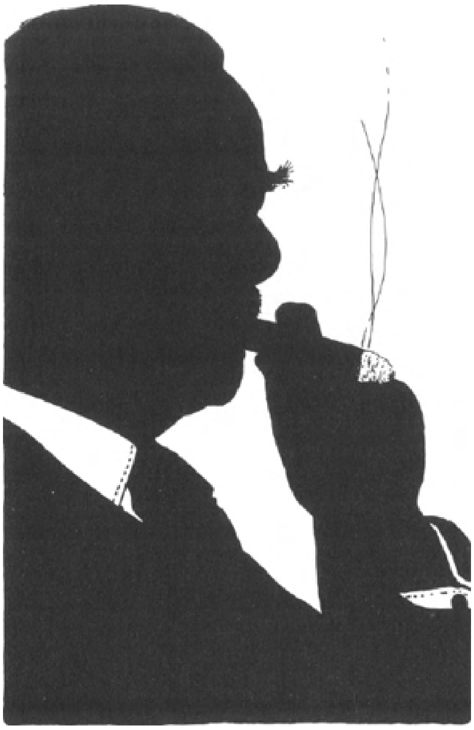
Zsigmond Móricz: *De gelukkige mens*. Vert. I. Daan. Amsterdam, 1982.

Lászlo Németh: *Verdorde poesta*. Vert. Margot Bakker. Utrecht-Antwerpen, 1964.

István Örkény: *Rozententoonstelling*. Vert. E. Dedinszky. Amsterdam, 1979.

Ferenc Sánta: *Het vijfde zegel*. Vert. L. Maráczen N. Heijbroek. Amsterdam, 1981.
Magda Szabó: *Andere Esther*. Vert. P. van Antwerpen. Bilthoven, 1962.
Meesters der Hongaarse vertelkunst. Red. A. Sivirsky. Amsterdam, 1964.

Léon Hanssen
Het geweten van Duitsland
Een bloemlezing van interviews met Thomas Mann



In het universum van de rijzende en vallende sterren der wereldliteratuur, moet de Duitse schrijver Thomas Mann (1875-1955) sinds enige tijd genoegen nemen met een nederiger plaatsje aan het firmament dan tijdens zijn leven. In weerwil van het succes van de vele recente Mann-verfilmingen, waarvan de bekendste nog steeds *Death in Venice* is uit 1971 van de regisseur Visconti, is Thomas Mann bij de huidige generatie lezers en critici enigszins uit de gratie geraakt.

Hij zou, om het grof samen te vatten, een romantische, versluierende visie op de werkelijkheid hebben gehad, al te breedvoerig zijn geweest in zijn lederen fauteuil-proza en zijn 'Kultur-Quatscherei' en bovenal zou hij zijn eigen burgerlijke privé-malaise tot vermeend objectieve cultuurprobiematiek hebben opgeblazen. Wat dit laatste aspect betreft is men er schijnbaar nog niet achtergekomen dat nagenoeg alle grote auteurs zich daaraan bezondigen, terwijl dit door hen gecultiveerde menselijke trekje juist ook voor een belangrijk deel hun interessantheid uitmaakt.

Ook al is de waardering voor zijn werk getaand, de belangstelling voor Thomas Mann, die weleer met Marcel Proust en James Joyce het literaire triumviraat bekleedde, is nauwelijks verminderd. Sedert 1977 worden zijn dagboeken gepubliceerd en al zijn ontelbare brieven komen, zij het in peperdure regesten, ter beschikking van de lezer. Voorts wordt thans zijn verzameld werk voor de zoveelste keer op de markt gebracht en er verschijnen nog steeds talloze studies over 's mans persoon en werk. Ten slotte zijn onlangs de interviews met Mann, voor zover achterhaalbaar, gebundeld in een representatieve bloemlezing.

Ofschoon de lezer met deze vraaggesprekken de gemaniëreerde taalscheppingen van Mann goeddeels moet missen - zijn mondelinge uitlatingen lieten zich, bij gebrek aan de handzame taperecorders van tegenwoordig, via het geheugen van de interviewer en met behulp van een notitiebloc maar gebrekkig reconstrueren -, biedt

deze bundel een verrassend breed panorama op de mens en de schrijver Thomas Mann en zijn wereldbeschouwing. Laat het daarbij nu ook niet eens louter een cliché zijn om te stellen dat dit boek, wat zo vaak bij documentaire geschriften als de onderhavige als reclameleus wordt gelanceerd, een belangwekkend beeld geeft van niet alleen Thomas Mann, maar ook van de tijd waarin hij leefde.

In 'mijn tijd' zoals Mann dat tijdperk ironisch-onomwonden betitelde, worden enkele gitzwarte bladzijden van het toch al duistere boek van de Duitse geschiedenis omgeslagen. Thomas Mann is een verpersoonlijking bij uitstek geweest van Duitse culturele en politieke besognes, met dien verstande dat hij zich van conservatieve apologeet van het autocratische keizerrijk onder Wilhelm II ontwikkelde tot democratisch pleitbezorger van de republiek van Weimar en vurig bestrijder van de fascistische machthebbers na 1933.

De befaamde aan Thomas Mann toegeschreven frase uit zijn zelfgekozen ballingschap ten tijde van het Hitler-bewind, namelijk 'waar ik ben, daar is de Duitse cultuur', mag dan misschien wel apocrief zijn daar zij (bij mijn weten) niet in Manns geschriften nawijsbaar is, niettemin is het geenszins overdreven om te stellen dat Thomas Mann zich als de schutspatroon van die cultuur en als het geweten van Duitsland beschouwd heeft en zich ook bewust als dusdanig manifesteerde. Welk beeld koesterde Thomas Mann van Duitsland?

De interviewbundel bevat daartoe een essentieel antwoord uit 1925 - de desbetreffende problematiek hield Mann overigens al veel langer bezig -: 'Duitsland staat tussen oost en west (de twee overige windstreken kunnen hier aan worden toegevoegd, LH) als het land van het midden. Deze eeuwige situatie heeft een voortdurend laveren tot gevolg. De mogelijkheid van een hogere synthese moet gewaarborgd blijven'.

Het conservatisme van Thomas Mann vloeide als het ware vanzelfsprekend voort uit deze karakteristieke positie van kiezen zonder kiezen te kunnen. De ironische houding van het voorbehoud zag hij, de antipoliticus, als de enige garantie om zich niet vast te leggen op één standpunt, wat verdoemenis tot de vermaledijde politiek zou impliceren. Als we deze voor-behoudende houding politiek vertalen - een contradictio in terminis volgens Mann want het boven de partijen staan betekende naar zijn mening ook verheven zijn boven de politiek - dan dient de term conservatisme zich aan. Nogmaals, Thomas Mann verdedigde in zijn langademige *Betrachtungen eines Unpolitischen* uit 1918 het conservatisme, althans zijn versie ervan, als een puuur onpolitieke geesteshouding.

Conservatisme was voor Mann niet louter een abstract begrip, waarvoor hij Westeuropese, quasi-verlichte kreten als vrijheid en democratie wel versleet. Integendeel, het stond volgens hem voor een complete metafysische levensleer. Niets anders dan het - burgerlijke - verleden is richtinggevend voor heden en toekomst; de conservatieve queste is bovenal regressief georiënteerd. Een cruciale passage in dit verband duikt onverwacht op in een vraaggesprek uit 1928 naar aanleiding van de roman *Joseph und seine Brüder*. Waar Josef staat kan men gevoeglijk Thomas Mann lezen:

'Klaarblijkelijk streeft Josef er in zijn ontwikkeling naar, om zijn leven naar het voorbeeld van zijn vader en zijn voorouders te vormen,... om op deze wijze een door God gewild schema te herhalen en te bevestigen, de voeding direct uit de oorspronkelijke wortelen van het zijn te onttrekken, in zijn vergankelijke persoon het verleden en de toekomst te verenigen en nog als levende in de eeuwigheid toe te treden: precies dat is mythisch leven'.

Op literair niveau heeft deze mythische identificatie-en herhalingszucht Thomas Mann danig in de kaart gespeeld, want zij verschafte hem een oneindige hoeveelheid stof en thematiek, alhoewel de *kern* van het verhaal toch wel steeds hetzelfde bleef. Op persoonlijk en politiek vlak daarentegen moest Mann zich in allerlei bochten wringen om het 'door God gewild(e) schema te herhalen en te bevestigen'.

Zo moest Thomas Mann zijn meer dan latente homoseksualiteit afzweren omdat het binnen de sterk patriarchale traditie van zijn familie ondenkbaar was dat een zoon op zijn beurt niet ook een huisvader zou worden. Waar hij, zwelgend in ondergangsfantasieën, de familie Buddenbrook in de gelijknamige roman aan de geestelijke en lichamelijke decadentie ten prooi had laten vallen, daar werd hijzelf in het dagelijkse leven een 'blije patriarch' van een 'nette familie', zoals het in een interview uit 1931 heet.

Zei Goethe ook niet graag dat het mannenplicht is om een huis te bouwen, een boom te planten en een kind te verwekken? Thomas Mann deed alles watje moet doen om gelukkig te zijn. Maar was hij het wel?

Homoseksualiteit noemde uitgerekend hij die in 1927 op 52-jarige leeftijd een affaire had met Klaus Heuser, een mooie jongen van zeventien, het jaar daarop in een vraaggesprek een 'pathologische zaak'. Gustav von Aschenbach, de hooggeroemde schrijver uit de novelle *Der Tod in Venedig* stort als resultaat van zijn ziekelijke homo-erotische liefde voor een efebe, van de top in de bodemloze diepte. Over deze Aschenbach merkte Mann in 1913, een jaar na publikatie van het verhaal, toch heel frank op - maar menigeen mag er destijds overheen gelezen hebben -: 'een schrijver, zoals ik er een zou willen zijn, zoals ik er een zou kunnen zijnen misschien nog eens zal worden'.

Uit de Eerste Wereldoorlog zijn helaas geen interviews bekend, maar na 1918 wierp Thomas Mann zijn conservatieve kleed heus niet in allerijl af, alsof hij zich in zijn onverholen Duitsland-manie nu van de weeromstuit ook aan de nieuwe, republikeinse bewindvoerders zou willen conformeren. In 1920 gaf hij te kennen dat hij de politieke houding uit het 'diklijvige lor' zoals hij zijn oorlogsessay, de *Betrachtungen eines Unpolitischen* dan noemt, nog geheel onderstreepte. Toch voegde hij aan zijn conservatisme nu het adjectief liberaal toe en hij wenste rekening te houden met de rechtvaardige eisen van álle sociale klassen.

De nederlaag van het keizerrijk, dat hij als een heroïsche uitdrukking van de romantische Duitse ziel had verstaan, kon hij nochtans maar moeilijk verkroppen en dit dieptepunt van zijn eigen leven ervoer hij in 1922 nog als een 'metafysisch onrecht'. Thomas Mann zal in die eerste wilde jaren van de republiek van Weimar door een hel zijn gegaan. Het was toen zaak om zich met de nieuwe omstandigheden te verzoenen. Wanneer en waardoor precies de definitieve ommezwaai tot stand is gekomen - de dagboeken na december 1922 zijn door Thomas Mann vernietigd - is zijn biografen nog steeds onduidelijk; in het openbaar bekende hij zich tot Weimar in de roemruchte rede *Von Deutscher Republik* uit oktober 1922.

Mann zelf ontkende overigens dat er sprake van was dat hij een nieuwe koers had gekozen en welbeschouwd had hij ook niets anders gedaan dan dat hij zijn oude ideeën, kameleontisch als ze kennelijk waren, in een nieuw jasje had gestoken.

Wel zag hij van nu af aan in, zoals bijvoorbeeld blijkt uit een uitlating van 1923, dat het 'de plicht (is) van ieder geestelijk hoogstaand mens om zich met politiek bezig te houden'. Maar in 1953, ten tijde van de door hem verfoeide koude oorlog, kenschetste hij de politiek denigrerend als 'Lausbübereien': hij kon er zelfs geen haat-liefde verhouding mee ontwikkelen. De Duitser mag dan wel, zoals Mann in 1931 stelde, tot de politiek geroepen zijn, hij is er niet voor geboren - dat is nu eenmaal zijn lot.

In de jaren twintig meende Mann dat de koers van het midden voor de Duitse burgerij, waar hij zelf een representant van was, het best gegarandeerd werd door de democratische republiek. Hij was zich er evenwel terdege van bewust dat deze eerste Duitse republiek bij lange na niet de synthese van Pruisische macht en befaamde Duitse cultuur voorstelde, waar de intellectuelen al eeuwenlang reikhalzend naar hadden uitgezien.

Achteraf realiseerde Thomas Mann zich eens te meer dat het keizerrijk een pure manifestatie van macht was geweest. In een van de interessantste vraaggesprekken uit de bundel, met Bernard Guillemin uit 1925, spreekt hij ook zijn kommer uit over de Duitse neiging tot krachtsverspilling, waarbij hij met name naar de Dertigjarige Oorlog en de Eerste Wereldoorlog verwijst. Ik zou graag hebben willen weten hoe hij destijds in dat verband dacht over 1871, het jaar van de Duitse eenwording, en over de oorlogen die de eenheid bewerkstelligden. Nochtans is het bekend dat het paradijselijke Duitsland voor Thomas Mann gesitueerd was in de zogenaamde Goethe-Zeit, toen het land een losse federatie van talloze staatjes was en de cultuur groeide en bloeide omdat de intelligentsia in een voortdurende politieke windstilte verkeerde.

Vreemd genoeg blijkt Mann, zoals hij in het genoemde vraaggesprek prijsgeeft, de typisch Duitse tendens tot krachtsverspilling te hebben belichaamd in de Hollander Mynheer Pieter Peeperkorn uit de roman *Der Zauberberg* uit 1924. Om een halt toe te roepen aan de Duitse entropie was naar Manns stellige overtuiging niets meer van node dan een gematigde politiek van de 'rustige middenlijn'. Hardnekkig Duits nationalisme schatte hij in de eerste helft van de jaren twintig als een groot gevaar en hij waarschuwde de Duitse jeugd met klem voor het trekken van de verkeerde historische parallel met 1806: de reorganisatie van Pruisen onder Napoleon.

Desondanks klaagde ook Thomas Mann voortdurend steen en been over de 'dictaatvrede' van Versailles en de 'volledige insluiting en afsnoering van het Duitse staatslichaam'. Hij kreeg de indruk dat het Duitse nationalisme alleen maar opgewekt werd door het 'Ruhrimperialisme' van de Fransen onder het 'bloc national' van de uitermate gehate Poincaré. Duits nationalisme, zo verzekerde Mann in 1928 en '29 nog herhaaldelijk, is politiek onschuldig want gebaseerd op de 'stromen van het bloed', op moederlijke 'Heimatliebe' en vloeit niet voort uit politiek-intellectuele vooroordelen zoals in Frankrijk. 'Der Deutsche soll deutscher sein!' In 1927 pleitte Mann zowaar voor een pangermaanse eenheidsstaat van Duitsland en Oostenrijk. Onderkende hij dan uitgerekend nu niet meer het historische gevaar dat het geïdealiseerde verlangen naar een groot Duits rijk op een tragische krachtsverkwisting moest uitlopen?

In de jaren twintig werd Mann eens te meer een wereldtegenstelling gewaar tussen oost en west die de oudere antithese tussen noord en zuid, het Faust-Helena-probleem, zou hebben afgelost. Aan Duitsland was naar Manns stellige overtuiging de bemiddelende rol toebedeeld - hoeveel Duitsers denken er tegenwoordig niet eender over! - en de leus van Mann luidde nu niet meer conservatisme maar humanisme. Dit codewoord toverde hij voortaan, tot de tirannie van het fascisme, te pas en te onpas te voorschijn als het erom ging de 'wereldburgerlijke' openheid en verzoeningsgeziendheid van Duitsland te midden van de Europese en internationale tegenstellingen aan te duiden.

Zich op Goethe en George, op Hölderlin en Nietzsche en diens Amerikaanse pendant Walt Whitman beroepend, zong Mann nu lof over eros en logos - het in elkaar opgaan van romantiek en verlichting -, over universaliteit en over een synthese van socialisme en christendom. Ook hier valt bij Thomas Mann een neiging tot het zuiver-menselijke en het eeuwige in plaats van het historisch-politieke te constateren, een neiging tot welke hij de Duitser in het algemeen gedestineerd zag. Het werd thans evenwel tijd voor de Duitsers, aldus een uitspraak van Mann in 1925, om het muzikale, het 'vage' in hun wezen te overwinnen. In zijn grote lofzang op de romantiek, de 'Betrachtungen' uit de grote oorlog, had hij dat nog volstrekt onmogelijk geacht! Thomas Mann, die in 1922 het expressionisme had geprezen om zijn opstand tegen de cultuur van het verstand, nam al spoedig daarna datzelfde verstand in bescherming tegen de moederlijk-chtonische verheerlijking

van de irrationaliteit in het Duitsland van die dagen.

Het fascisme diende zich aan. Ondefinieerbaar en ondefinitief als het Duitse wezen nu eenmaal was en voortdurend balancerend tussen twee of meer problematische polen, had er altijd al het gevaar bestaan van ontsporing in een uiterste, een extreem. Dit noodlot had zich met het fascisme voltrokken, zo kwam Thomas Mann gaandeweg tot de overtuiging. Vooralsnog wenste hij de 'Franzosenfresser' Hitler en het fascisme nauwelijks serieus te nemen. Zelfs in 1930 en '32 schreef hij de omineuze verkiezingsresultaten van de nazi's toe aan 'agitatorisch succes' bij 'toevalsaanhangers'. De Duitsers waren toch immers een gematigd volk, ofschoon Mann hen elders weer vergelijkt met scholieren die nooit hun eindexamen afleggen. Zulke leerlingen zijn veelal querulanten, waarom Thomas Mann het fascisme blijkens een uitlating uit 1930 ook scherpzinnig kon analyseren als een opstand van het ressentiment. Met deze Nietzscheaanse interpretatie anticipeerde hij enige jaren op de overeenkomstige uitleg van Menno ter Braak (onder andere 'Het nationaal-socialisme als rancuneleer', 1937).

Het na 1918 'onderdrukte' Duitsland beging volgens Mann de fout om zelf te willen gaan onderdrukken. Ook doorzag hij dat het nazisme hoofdzakelijk een revolte van wraakzuchtige kleinburgers was. We zien Thomas Mann in deze jaren, vanaf zeg 1928 - uit dat jaar stamt het essay 'Kultur und Sozialismus', - dan ook herhaaldelijk koketteren met de arbeidersklasse. De burgerij had hem in de steek gelaten, zij was immers uitgegleden naar extremistische kampen: bolsjewisme of fascisme. Wie anders zouden de republiek nog kunnen redden dan de socialistische arbeiders?

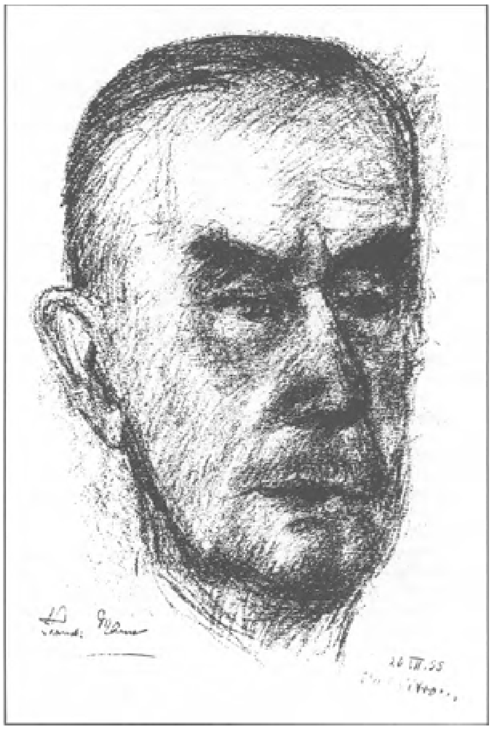
De tegenvoeters fascisme en bolsjewisme gaan nu in de vraaggesprekken de voornaamste aandacht krijgen. Als Mann tussen beide had moeten kiezen, dan had hij voor het communisme gekozen, een opmerking die hem in 1935, toen hij in de Verenigde Staten vertoefde, in nazi-Duitsland bepaald niet in dank werd afgenomen. Het communisme, zo meende Mann, koestert tenminste nog de utopie van het sociale en het humanisme, fascisme daarentegen is een pure revolutie van het 'lege geweld', van het 'geestelijke niets', 'een revolutie van het aboslute cynisme'. Maar zowel het fascisme als het bolsjewisme kenmerkten zich volgens Mann door een 'dictatoriale ontkenning van de vrijheid'.

Het succes van beide totalitaire uitwassen weet Thomas Mann aan een crisis van de democratisch-revolutionaire ontwikkeling in Europa, vervolgens aan de teloorgang van het burgerlijke tijdperk en de dito waarden en ten slotte aan het verval van het christendom. Thomas Mann, de Nietzscheaan met een burgerlijke ziel, had het christelijke bankroet in eerste instantie niet zonder genoegen aanschouwd, maar kwam na de opkomst van de totalitaire geestesrichtingen tot een duidelijke herwaardering van het christendom.

Het katholicisme, dat hij voorheen vanuit de piëtistische 'Innerlichkeit' van zijn protestantisme laatdunkend als 'kinds-zinnelijke uiterlijkheid' had bestempeld, ontpopte zich nu, in de jaren dertig, voor hem tot drager van geestelijkheid en universalisme. Doch in een vraaggesprek met de Figaro Littéraire in 1950, na de compromitterende houding van de clerus ten opzichte van het fascisme en in een periode van naoorlogse katholieke reactie, fulmineert hij tegen de katholieke kerk en het stalinisme als 'havens van de zwakte' met 'aantrekkingskracht voor zielen, die de vrijheid moe zijn'.

Thomas Mann was wars van elke vorm van collectivisme. Toen hij in 1933 tijdens Hitlers machtsovername met vakantie in Zwitserland verbleef, is hij daar dan ook wijselijk gebleven. Nochtans brak hij niet helemaal met zijn geboorteland en hij hield zich in bij directe, openbare uitlatingen over Duitsland. Hij had daar, zoals Volkmar Hansen en Gert Heine, de uitgevers van de interviews, recapituleren, drie redenen

voor. Allereerst hoopte hij zijn vermogen te kunnen redden: huis, geldelijk bezit, bibliotheek en manuscripten waren namelijk geconfisceerd. Ten tweede wilde hij een dreigend publikatieverbod in Duitsland, hetgeen verlies van inkomsten en van een groot lezerspubliek zou betekenen, als het maar even mogelijk was voorkomen. Ten slotte intendeerde hij kritiek uit te oefenen met zijn geschriften door het verbeelden van de historische humaniteit, de hoogste norm die hij kende, en trachtte hij het onrechtmatige karakter van het toenmalig regime te openbaren ten overstaan van de wereldopinie.



Portret van Thomas Mann door Paul Citroen, 1955.

Het 'goede' restant van Duitsland moest volgens Mann zoveel mogelijk het 'goede' voorbeeld blijven geven aan de 'kwade' meerderheid, die, zo stelde hij later min of meer symbolisch voor in de roman *Doktor Faustus* uit 1946, een verbond met de duivel had gesloten. De duivel in de Duitse ziel! Thomas Mann kwam steeds meer tot de overtuiging dat Mefisto er altijd al in gehuisd had. Zijn lankmoedige bejegening van Hitler-Duitsland werd hem door mede-emigranten die minder te verliezen hadden, nogal kwalijk genomen, vooral omdat hij zich zo graag als engelbewaarder van Duitsland afficheerde. De schrijver van *Lotte in Weimar* werd in deze jaren steeds weer in een moeilijk parket gemanoeuvreerd. Van Duitse zijde trachtte men hem pro-nazi uitspraken in de mond te leggen, van westerse, vooral Amerikaanse kant vooral anti-nazistische. In deze periode zien we Mann zich dan ook herhaaldelijk distantiëren van eerder gedane uitlatingen in interviews. De mogelijkheid om Thomas Manns onvoorzichtige uitspraken en de respectievelijke herroepingen met elkaar te kunnen vergelijken, is niet een van de geringste aantrekkelijkheden van deze bundel met vraaggesprekken.

Na de ontneming van het staatsburgerschap en na het publikatieverbod in Duitsland in december 1936, 'is er geen reden meer voor compromissen'. Thomas Mann kreeg eerst de Tsjechische, later de Amerikaanse nationaliteit. Een nieuw thema dat de pessimistische Mann nu ging opperen was dat van het 'militante humanisme' (bijvoorbeeld in de rede 'Achtung, Europa!' uit 1935) en van de 'militante demokratie'. Deze laatste kreet, die in de interviews overigens niet woordelijk figureert, is in de Westduitse bondsrepubliek van na de oorlog meer dan eens

geslaakt bij discussies over de houding die van staatswege moest worden aangenomen tegenover vermeend anti-democratische groepen en machten.

De democratie moet, zo stelde Mann, zich moreel en militair wapenen tegen extremisme in eigen en buitenlandse gelederen. Hij waarschuwde bijvoorbeeld dat Amerika op zijn hoede diende te zijn voor een fatale fascistische machtsdominantie

van ‘gangsters, lynchers en ku klux klan’. In buitenlands opzicht zouden de ‘militante democratieën’ moeten durven optomen tegen list en geweld van fascistisch Duitsland. Chamberlain, de Britse premier die tijdens de conferentie van München in 1938 in de trucs van ‘afperser’ Hitler was getrapt, betitelde Mann als een ‘zeer domme man’. Thomas Mann had de Duitse invallen in Oostenrijk, Tsjechoslowakije en Polen ruimschoots van tevoren voorspeld, evenals het Hitler-Stalinpact van 1939. Hij die zich voor een ‘politieke freelancer’ uitgaf, gaf blijk van een scherp observatievermogen van het wereld-politieke gebeuren, ofschoon bij hem ook talrijke ongerijmdheden en witte plekken aan te treffen zijn.

Rusland en Amerika - hij gebruikte nooit de termen Sovjet Unie en Verenigde Staten - beschouwde hij, hoewel beide landen geen militante democratieën waren, als de twee grote polen van effectief anti-fascisme. Over de Russische dictator Stalin valt bij Mann geen enkele positieve opmerking te bespeuren, maar Roosevelt, die het Amerikaans isolationisme doorbrak, was voor Thomas Mann naast Bismarck een halve eeuw eerder, de grootste staatsman die hij ooit had meegemaakt. Voor Groot-Brittanië, hoe dapper het zich ook verzette tegen de Duitse luchtaanvallen, maar vooral voor Frankrijk had Mann nagenoeg geen goed woord over. Deze ‘moreel ondermijnde’ naties hadden immers met zich laten sollen door de ‘Tapezierer’ Adolf Hitler. Wat hemzelf betrof had Thomas Mann zowat de ‘mystieke overtuiging’ aan de val van het Derde Rijk bij te dragen met zijn redevoeringen en radiolezingen.

Met het eind van de oorlog in zicht, gaan Manns politieke bespiegelingen in de vraaggesprekken vooral over het probleem hoe de militante democratieën het beste gestalte kunnen krijgen in de naoorlogse wereld. Het oude internationale statensysteem moest volgens hem op de helling, want het werkte alleen maar nationalisme in de hand. Churchills plan van een anti-Sovjet-blok stuitte bij Mann - die tijdens de oorlog er al met klem tegen had geprotesteerd dat het fascisme door de geallieerden werd gebruikt als schild tegen het bolsjewisme - op felle weerstand. Het hoeft dan ook niette verbazen dat hij in april 1949 een open brief aan het Amerikaanse congres mede ondertekende tegen de oprichting van de Navo, omdat ‘het pact de wederopbouw van Europa zou vertragen en onvermijdelijk tot een fatale “twee-werelden-politiek” moet voeren’.

Thomas Mann was van lieverlee een internationalist geworden. Zijn panacee voor de spanningen tussen de grote mogendheden luidde dat Rusland maar democratischer moest worden en de democratische landen, met name Amerika, maar wat socialistischer. Men zou elkaar halfweg moeten ontmoeten. Weer zo'n midden-oplossing van Thomas Mann, die men tot een ware genius van het midden zou kunnen proclameren en die dat voor zichzelf ook deed. Mann zou Mann niet zijn als hij zich, ondanks zijn bekering tot de gemeenschap der volkeren, niet boven alles over het zorgenkind Duitsland had ontfermd. Voor dit land, waarmee hij tijdens de oorlog ondanks zijn emigratie naar de Verenigde Staten, toch het weinige lief en het vele bittere leed was blijven delen, zag hij geen gecentraliseerd rijk meer in 't verschiet liggen. Hij pleitte in navolging van de late Nietzsche voor zowel wat betreft Duitsland als de gehele wereldorde, voor een los, federatief statensysteem zoals in Zwitserland.

Gecentraliseerde Duitse rijken, zo kwam Thomas Mann tot de historische slotsom, waren altijd agressief en nimmer een natuurlijke oplossing. Welk voorbeeldloos krachtsverlies had het in de Tweede Wereldoorlog culminerende, duistere droombeeld van een duizendjarig rijk Duitsland niet gekost! Voor de oorlog had Mann al de vrees uitgesproken dat het ‘eeuwen’ (sic!) zou duren voordat de Duitse

cultuur zich zou herstellen van de fascistische barbarij. Na 1945 bleef hij uiterst zwartgallig over de situatie in zijn geboorteland.

De Duitsers leden naar zijn mening aan onterecht zelfmedelijden; niet de westerse bezetters maar zijzelf waren schuld aan hun malaise. Zij moesten de hand maar in eigen boezem steken. Niettemin kon Mann er begrip voor opbrengen dat de Duitsers het allesbehalve gemakkelijk hadden onder de bezettingsmachten en hun aanvankelijk starre zônesysteem. Dat de geallieerden de denazificatie niet grondig genoeg doorvoerden omdat ze, steeds meer bevangen door de geest van de koude oorlog, alle energie besteden om zich tegen het Sovjetcommunisme te pantseren, stemde Mann tot grote vertwijfeling.

Thomas Mann toonde zich in deze tijd nogal lankmoedig jegens Rusland. Over Amerika na de dood van Roosevelt was hij, zeker toen de communisten-pogroms onder McCarthy hadden ingezet, minder te spreken. De ideologische leiding van de wereld ging nu, zo meende hij, over in de handen van Engeland en de zending die Mann aan deze natie toevertrouwde was een synthese van vrijheid en gelijkheid, van individualisme en socialisme, kortom het verzoende midden tussen Amerika en Rusland.

Als geestelijk mens geplaatst tussen diverse, wervende alternatieven, vergeleek Mann zich in de naoorlogse periode graag met Erasmus, die ruim vier eeuwen eerder had moeten laveren tussen katholieke kerk en reformatie. Zoals Erasmus destijds met zieledwang had gezocht naar een derde weg, zo deed Mann dat nu ook, zelfs wat betreft de keuze van zijn nieuwe woonoord. Hoewel hij zich niet ondankbaar wilde tonen tegenover Amerika, dat hem als beroemde Duitser zo gastvrij had opgenomen, dreef de xenofobie in dat land tijdens het begin van de jaren vijftig hem terug naar de ‘oude aarde’, naar Europa, waar hij ook wenste te sterven. Reeds lang van tevoren had hij gezworen nooit meer in Duitsland te gaan wonen. In 1952 vestigde Mann zich metterwoon in Zwitserland, bij Zürich.

Elk bezoek aan Duitsland bracht strubbelingen met zich mee aangezien er nu twee Duitse helften waren die beide de wereldberoemde schrijver voor zich wilden opeisen. Eens te meer was Duitsland, het ‘neuralgische punt van het grote conflict tussen oost en west’, verdeeld tot aan aperte vijandschap toe. Een verzoening, een synthese leek en lijkt verder buiten bereik dan ooit. Bij herhaling stelde Thomas Mann resoluut dat de Duitse splitsing ‘onnatuurlijk’ is en ‘overwonnen’ moet worden. Vreesde hij dan geen nationalisme in een grote Duitse natie meer, of veronderstelde hij dat het principe van de bondsstaat de ‘Deutschland über alles’-bezetenheid zou kunnen beteugelen? Voor zulke neteligheden hield de politieke pragmaticus, die Thomas Mann steeds meer was geworden, zich aan de oppervlakte.

Hij zag zich tegenover de twee Duitse helften weer voor de typische situatie geplaatst om te moeten kiezen zonder kiezen te kunnen. Hij bekende zich genereus tot beide Duitse staten, ofschoon hij steeds de utopie van een vereniging bleef uitspreken. Met de journalisten - de ‘uitvragers’ zoals Mann ze denigrerend etiketteerde - die hem eenzijdige verklaringen ten gunste of juist ten detrimente van hetzij Oost- of West-Duitsland, of van Amerika of Rusland wilden afdwingen, lag Mann destijds, net als tijdens de jaren 1933-'36, herhaaldelijk overhoop. Hij moest ieder woordje op een weegschaal leggen, want men lag van alle kanten op de loer om hem op zijn uitspraken vast te prikken.

In 1949, toen hem tijdens het Goethe-jaar de Goethe-prijs van zowel Frankfurt als Weimar verleend werd, deed zich voor Thomas Mann de gunstige gelegenheid voor om beide Duitslanden te bezoeken en en public een Erasmiaanse, verzoenende rol te spelen. Hij had daarbij evenwel een lijfwacht van vier Kriminalbeamten nodig en stromen van kritiek daalden over hem neer, vooral van de zijde der Westduitse democraten, die Manns officiële visite aan Weimar als puur verraad ervoeren. Maar Mann, vervreemd van zijn vaderland, wilde ook geen vriendjes meer worden. De

westelijke helft kwalificeerde hij in 1950 onomwonden als ‘reactionair-fascistisch’ en de oostelijke als ‘totalitair’. En de critici mochten dan wel schelden, zijn boeken bleven toch wel verkopen.

Eigenlijk was Thomas Mann een Erasmiaanse held, of zo men wil anti-held, tegen wil en dank. Het angstvallige moeten schipperen tussen de partijen was hem een gruwel. Wat Mann, wiens voorliefde wezenlijk uitging naar sterke, ja demonische persoonlijkheden als Luther, Goethe en Bismarck, voor ogen stond was, zoals gezegd, staan bóven de partijen. Het beeld van de auteur van *Felix Krull* gedurende de laatste jaren van zijn leven, is dat van iemand die bijna onwillig is om het nieuwe te bespeuren en te begrijpen en het beoordeelt naar maatstaven van het verleden. De negentiende eeuw, de epoque van de

grote epische stijl à la Balzac en Tolstoj, de era van giganten als Goethe, Schopenhauer, Wagner en Nietzsche, dáár lag de historische hof van Eden voor Thomas Mann. In 1926 had Mann, die van zichzelf vertelde dat hij zich 'er maar een beetje doorheen sloeg', zich al afgevraagd of we niet allen 'kwijnend' zijn geworden.

Thomas Mann.

Na 1945 wist hij het zeker. De moderne literatuur - zijn eigen werk heus niet uitgezonderd - taxeerde hij als slechts een parodiërend resumé van de mythen van het avond land. Niettemin begreep hij de 'Heiterkeit' van de kunst als tegenpool bij uitstek van het nihilisme van het atoom- en H-bommen-tijdperk.

Het preken met een dreigende vinger, wat zoveel titanen kenmerkt, stuitte Mann in weerwil van zijn sympathie voor dit slag mensen, tegen de borst. In een interview uit 1952 luidt het: 'Ik kan alleen maar 'da sein', ikzelf zijn, mijn leven ten einde voeren. Ik ben geen politicus en kan geen propaganda maken. Maar ik kan misschien door mijn voorbeeld, door mijn 'Dasein' iets bewerkstelligen en de atmosfeer om me heen beïnvloeden.

Bijna exact dezelfde woorden had hij zesentwintig jaar eerder, in 1926, gebruikt toen het erom ging zich tegenover de 'vrije' jeugd van die dagen, onder wie zijn nu eindelijk befaamd geworden zoon Klaus, te distantiëren van de fictie van het tirannieke vaderschap. Ook daar zegt hij niets meer te kunnen en te willen zijn dan louter een stemmingsinvloed. In zoverre heeft hij toch altijd iets zachts, iets Erasmiaans behouden in, zoals hij het formuleerde, tijden van grote 'wanorde' en 'ongemanierdheid'.

Wat de interviewbundel, waarvan we hier een en ander geparafraseerd hebben, zo boeiend maakt en wat Thomas Mann zo intrigerend maakt, zijn niet zozeer zijn ietwat ouderwetse opvattingen over de werkende vrouw, of over milieubescherming en de voor- en nadelen van de technische vooruitgang, hoe aardig deze uitlatingen voor de Thomas Mann-dweper ook mogen zijn. De aantrekkingskracht van Thomas Mann, die zich zo graag als de consciëntie van het problematische 'Deutschtum' opwierp, en van zijn enorme oeuvre is er wellicht voor alles in gelegen dat hij een

‘tweeslachtig wezen’ was dat, naarstig zoekend naar de synthese van het midden, voortdurend ‘met zichzelf afrekende’. Zijn conservatisme was nooit conformisme of bekrompenheid en hij durfde zichzelf voor een goed deel op 't spel te zetten.

Frage und Antwort. Interviews mit Thomas Mann 1909-1955. Hg. von Volkmar Hansen und Gert Heine. Hamburg (Albrecht Knaus Verlag), 1983. 440blz. F 64,30.

Jan van der Vegt
Coll in oktober

> After having listened for some days to the tempest, and wandered about the Island till our curiosity was satisfied, we began to think about our departure. To leave *Coll* in October was not very easy.
> Samuel Johnson: *A Journey to the Western Islands of Scotland*

De eilanden Coll en Tiree zag ik voor het eerst vanaf een hoog punt in de weg die langs de westkust van Mull loopt. Het was een zonnige oktoberdag en ze lagen er als de sprookjeseilanden bij in een lege, stille zee. Een schijn van onbereikbaarheid maakt eilanden nog aanlokkelijker dan ze al zijn. Tiree lag blinkend in het licht, vol witte huisjes die door water en afstand een eindje boven het eiland schenen te zweven. Leek het daardoor op een oord voor de gelukzaligen, dan was Coll misschien voor de verdoemden bestemd, met zijn ontoegankelijk ogende rotskust, in tinten grijs en bruin. De verschijning van de veerboot die van Coll op weg was naar Tiree, de rode schoorsteen scherp afstekend tegen de rotsen van het noordelijke eiland, verstoorde de illusie. Van onbereikbaarheid was dus geen sprake, maar dat nam van de aanlokkelijkheid niets weg en ik besloot naar Coll en Tiree te gaan. In de archipel van de Hebriden komt aan reizen nooit een eind.

Het kwam er pas een jaar later van, opnieuw in oktober. De dienstregeling van de veerboot maakt het mogelijk ruim twee dagen op elk van de eilanden te blijven.

De *Columba* vertrekt vroeg uit de haven van Oban, als de stad in het donker nog bezig is wakker te worden. De sterke geur van pas aangestoken turfvuren is daar het duidelijkste teken van. De tocht van Oban naar Coll duurt enkele uren, maar is geen moment vervelend, zeker niet als een zonsopgang wordt vertoond met een hemel die van diep oranje langzaam verkleurt tot blauw, met rafelige zwarte wolken. De donkere contouren van de Schotse bergen en van de eilanden Lismore en Kerrera. De zeeëngte tussen het eiland Mulle en het land Morvern, dat er even grimmig uitziet als zijn naam is. Dan Tobermory, de hoofdplaats van Mull, waarde veerboot even aanlegt. De zon staat nog zo laag dat hij recht op de kleurige huizen langs de baai schijnt. Op de heuvel daarachter is het groen van de bomen doorschoten met herfstkleuren en het wit van de nieuwbouwwijken.

Tijdens het laatste stuk van de oversteek naar Coll komt achter het schiereiland Ardnamurchan een rij kleine eilanden tevoorschijn, waarvan Rhum en Eigg door hun steile heuvels de opvallendste contouren hebben. Dat zijn reisdoelen voor de toekomst.

Als de veerboot in Loch Eatharna, een diepe inham in de oostkust van Coll, honderdtachtig graden draait om aan de pier aan te leggen, ziet het eiland er in de zon heel anders uit dan toen ik het een jaar eerder vanaf Mull zag liggen. Het is stil en vriendelijk en de overheersende kleuren, bruin en grijs, maken het niet somber. Er zijn wat witgekalkte huisjes en op een heuveltje staat een kerk met vierkante toren. Een rode trekker komt naar de boot om een kar vol postzakken en pakketten op te halen. Ik ben de enige die met een auto van boord gaat. Men groet niet onvriendelijk.

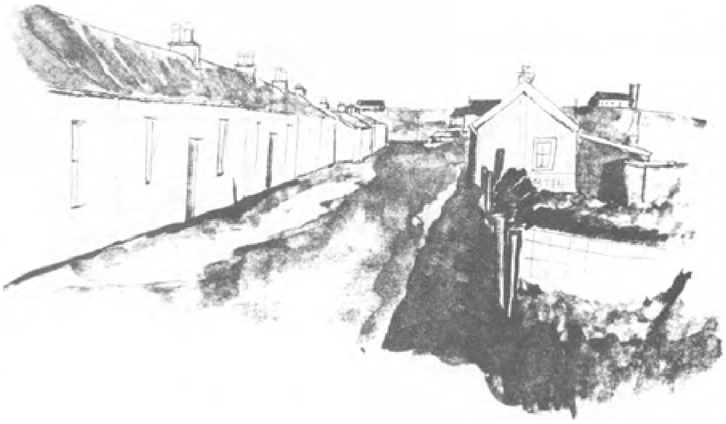
Naar het hotel rijdend - het enige op het eiland - kom ik door Arinagour, een rij lage huisjes links die rechts, aan de baai, tuintjes hebben waarin nog van alles bloeit. In mijn hotelkamer schijnt de zon naar binnen en in het grasveld dat naar het water toe glooit, staan nog rode en gele dahlia's.

Het eiland Coll.

Samuel Johnson in reiskostuum op de Hebriden.

Ruim tweehonderd jaar geleden kwamen twee reizigers onder veel beroerder omstandigheden op Coll aan. Op zondag 3 oktober 1773 waren Johnson en Boswell in een klein schip van het eiland Skye vertrokken naar Mull, in het gezelschap van Donald Maclean, de jonge laird van Coll, die ook de landheer van grote delen van Mull was. Er stak die dag een storm

op die het onmogelijk maakte Mull te bereiken. De schipper moest uitwijken naar Coll en pas laat in de avond kon men voor anker gaan in Loch Eathama.



Arinagour.

Het noodgedwongen bezoek aan Coll was een episode uit de grote reis die de twee literaire vrienden in het najaar van 1773 maakten door de Schotse Hooglanden en over enkele van de Hebriden. Samuel Johnson - aan wiens tweehonderdste sterfdag dit jaar in Engeland veel aandacht wordt besteed - was toen 64 jaar en op het hoogtepunt van zijn roem als geleerd literator (woordenboekschrijver, Shakespeare-uitgever, moralistisch dichter en essayist). Door zijn leeftijd liet hij zich niet weerhouden van de ruige tocht, die hij al had willen maken sinds hij in zijn jongensjaren het boek *Description of the Western Islands of Scotland* van Martin Martin had gelezen. Toen hij in 1763 in Londen James Boswell ontmoette, legde hij deze het plan voor. Boswell, die toen 23 was, vond het maar een wilde fantasie. De Hebriden, zo zou Johnson later zelf in zijn reisverslag schrijven, waren immers even ver als Borneo en Sumatra. Maar tien jaar later voelde Boswell er alles voor om Johnson te vergezellen op zo'n tocht, want niet alleen zou diens roem op hem afstralen, maar bovendien zou hij door maandenlang in het gezelschap van de ‘Doctor’ te verkeren, een schat aan gegevens kunnen verzamelen voor de biografie die hij zich voorgenomen had te schrijven. Hij hield met het oog daarop een gedetailleerd dagboek bij, dat hij pas in 1785 publiceerde als *A Journal of a Tour to the Hebrides with Samuel Johnson, LL.D.*, een voorschot op *The Life of Samuel Johnson*, dat in 1791 uitkwam. Eerdere publicatie van het reis-journaal zou tegen de zin van Johnson zijn geweest, omdat het de aandacht van zijn *Journey to the Western Islands of Scotland* (1775) afgeleid kon hebben. De huidige gecombineerde uitgave van beide reisboeken door de Oxford University Press laat echter zien hoe mooi ze elkaar aanvullen. Boswell schreef een echt dagboek en besteedde veel aandacht aan dagelijkse voorvallen en aan de persoonlijkheid en de conversatie van zijn reisgenoot. Johnson wilde leerzaam zijn en was een goed waarnemer van mensen en hun levensstijl, soms welwillend, soms knorrig en kritisch.

In Boswells aantekeningen lezen we hoe hij die stormachtige zondag zeeziek en bang aan dek doorbracht. Men had hem een stuk touw in handen gegeven om hem in de waan te brengen dat hij zich nuttig maakte. Intussen lag Johnson onverstoorbaar onderin het schip, tegen een greyhound van de laird aan, om warm te blijven. Hij had geen enkel bezwaar tegen het uitwijken naar Coll.

Op maandagmorgen gingen de reizigers van boord en omdat ze niets voelden voor een verblijf in de gore herberg, die op de plaats van het enkele decennia later gebouwde dorpje Arinagour stond, brachten ze de dag door bij het turfvuur in de simpele hut van Captain Laughlan Maclean, een tijdelijk onderkomen van de familie,

waar Johson tot zijn verrassing een plankje boeken aantrof. Ze overnachtten er ook en hoewel op dinsdagmorgen de wind gunstig was om naar Mull over te steken, besloot Johnson nog enkele dagen op Coll te blijven. Zijn nieuwsgierigheid was gewekt en hij wilde zich niet de kans laten ontnemen dit eiland beter te leren kennen.

Ze brachten een bezoek aan de dominee - ook een Maclean - die het op Coll zonder een kerk moest stellen en Johnson begon een theologisch debat dat door zijn nogal onbehouwen reacties wat pijnlijk verliep. Niet voor niets had Boswell's vrouw bij hun vertrek uit Edinburgh schamper opgemerkt dat ze nog nooit eerder een man had gezien die door een beer werd geleid. Een gastvrij onthaal kregen Boswell en Johnson, geïntroduceerd door de laird, op de boerderij van de Mac-Sweyns, in Grishipoll, waar volgens oude traditie whisky werd gedronken uit een schelp. Johnson wilde geen whisky, maar om het meedoen aan zo'n oud gebruik niet te missen, dronk hij water uit de schelp. Donald Maclean nam zijn gasten vervolgens mee naar Breachacha Castle, het in 1750 gebouwde landhuis waar hij woonde.

Ze voelden zich uitstekend op hun gemak in het comfortabele, grote huis en ze besteedden de volgende dag aan het verkennen van het eiland. Ze bekeken de ruïne van het Middeleeuwse kasteel van de Macleans, verbaasden zich over de zandverstuivingen in de duinen en zagen hoe goed de verhouding tussen de laird en zijn pachters was. Johnson noteerde twee zaken waardoor Coll zich van de andere eilanden onderscheidde: er was een winkel en er werd een weg aangelegd, van Brachacha naarde haven.

Maar het voorgenomen vertrek naar Mull ging op donderdag niet door. Er stak weer een storm op en die hield dagenlang aan. Johnson klaagde al gauw: ‘I want to be on the main land, and go on with existence. This is a waste of life.’ Om het nog dramatischer te maken vergeleek hij zich met Seneca in ballingschap op Corsica. Op zondag schreef Boswell in zijn journaal, dat het de ergste storm was die hij ooit had meegemaakt. Het geweld en het lawaai van de wind waren verschrikkelijk op het onbeschutte eiland, waar geen boom hoger kwam dan de muur die de tuin van Breachacha Castle omgaf. Pas op woensdag de 13e konden Boswell en Johnson aan boord van een

schip gaan dat hen naar Tobermory zou brengen, maar de wind dwong de schipper het vertrek nog tot de volgende dag uit te stellen. Het bleek roekeloos om in oktober naar Coll te gaan.

Het is nog ruim voor de middag als ik het hotel verlaat om Coll te bekijken. Het eiland heeft op de kaart de vorm van een wat rafelige vis. Het is ruim twintig kilometer lang en gemiddeld viereneenhalve kilometer breed. Boven Arinagour is een tweesprong en ik kies de linker weg naar het zuidelijk deel van het eiland. Stapvoets rijdend, slenterend met de auto, telkens stilstaand (ander verkeer is er toch niet) volg ik de éénbaansweg. Ergens hoor ik uit het land zachte melodieuze muziek. Iemand speelt trompet, maar hij moet zich goed verborgen hebben, want er is geen mens te zien. Elfenmuziek lijkt mij, hoe Keltisch de omgeving ook is, op deze zonnige oktobermiddag uitgesloten. Een lid van de eiland-harmonie dat zich in de begroeiing van hei en varens verstopt heeft om te oefenen? Een doedelzak zou dan passender zijn. Het duurt een poosje voor ik door heb welke muzikale mogelijkheden schuilgaan in de draden van telefoon-en elektriciteitsieidingen en hun isolatoren.

Er is een zijpad naar een grote boerderij die ‘Friesland’ heet volgens de kaart, wat vreemd staat tussen alle Keltische namen. Maar Betty MacDougall's *Guide to Coll* onthult dat dit een verbastering moet zijn van ‘Freaslan’, wat waarschijnlijk een oude Noorse naam is die ‘Thrasi's land’ betekent. Coll is in oude tijden een steunpunt van de Vikingen geweest. Van een Friese vestiging is geen sprake. Waar de weg ophoudt even boven de kastelen van Breachacha, het oude en het nieuwe uit 1750, laat ik de auto staan en begin een urenlange wandeling door het duinland en over het strand van Feall Bay. De duinen zijn dicht met helm begroeid. Johnson kon zich tweehonderd jaar geleden nog niet voorstellen dat aan het verstuiven van het zand iets te doen zou zijn.

Vanuit zee word ik geobserveerd door tientallen zeehonden, die met me meezwemmen. Het strand is lang, breed en schoon. Ik raap er de grootste noordkromp op die ik ooit gezien heb. In de duinen trek ik evenveel belangstelling als vanuit zee, maar nu van een troep Hooglanders, het bruine langharige vee dat er met zijn brede horens imposant uitziet, maar dat de vriendelijkheid zelve is. Op een rots zit een raaf. Na strand en duinen wil ik de kastelen van dichterbij zien. Dat uit 1750, waar Johnson logeerde, is geen echt kasteel, maar een groot vierkant huis van drie verdiepingen en met grote zijvleugels. Het is in het midden van de vorige eeuw van kantelen en ‘peperbussen’ op de hoeken voorzien, en van een ingang aan de landzijde. Het ademt een sfeer uit als op een schilderij van Willink. De meeste ramen zijn van binnen met blinden afgesloten en de kamers waar ik in kan kijken, staan leeg. Ondanks de lichte frivoliteit van bloemmotieven op de gevel (ook een latere toevoeging), is het een streng huis, strikt symmetrisch gebouwd, bestand tegen de barre stormen. Er omheen lopend, ontdek ik achter een raam aan de achterkant een plank met plastic flessen afwasmiddel. Geheel opgegeven is het huis dus nog niet.

Vriendelijker is het oude kasteeltje, dat niet ver van het 18e-eeuwse huis vlak bij het strand van Loch Breachacha staat. Het heeft een hoge vierkante donjon, een lage ronde toren en een huis met een trapgevel er tussenin. Het is duidelijk dat het nog maar pas geheel is gerestaureerd en hoewel er zich geen mens laat zien, duiden planten, gordijnen en vuilnisemmers (wie haalt die leeg?) op bewoning. De ronde toren wordt bekroond door een puntdak boven ramen rondom; daar moet een benijdenswaardig vertrek zijn. Later hoor ik, dat er een nazaat van de MacLeans van Coll in woont, een Majoor MacLean Bristol, die het geleidelijk, in ruim twintig jaar, gerestaureerd heeft. Hij richtte ‘Project’ op, een stichting die jonge mensen opleidt voor werk in otwikkelingslanden. Een deel van die training vindt op Coll plaats

en op verschillende plaatsen op het eiland staan auto's met het opschrift ‘Project’. Blijkbaar zijn er nu geen activiteiten.

Bezienswaardigheden zijn schaars op Coll, maar er zijn, iets ten noorden nog twee menhirs te bekijken, waarschijnlijk ooit met astronomische bedoelingen op een bepaalde lijn gezette, platte driehoekige stenen. Op de terugweg naar Arinagour beklim ik tenslotte de van één kant toegankelijke rots waarop van het prehistorische fort Dun Achaidh weinig meer over is dan wat verspreide stenen. Als de bouwers ervan niet alleen gevoel voor, veiligheid maar ook voor landschap hebben gehad, dan konden ze hier hun plezier niet op, met het uitzicht over het eiland en de omringende zee, die vol andere eilanden is.

Dan is de middag voorbij en wordt het tijd om de bar van het hotel op te zoeken, ook de enige op het eiland. Eigenaar Alastair Oliphant, een baardig en waardig man, verrast mij met de vraag of ik Jan de Vries niet ken, uit Vinkeveen. Mijn ontkenning verbaast hem en mijn uitleg dat de man een van de meest voorkomende namen in Nederland draagt, wordt niet als verontschuldiging geaccepteerd. De beroemdheid die ik zou moeten kennen, blijkt dan de eigenaar van twee-derde van Coll te zijn, die zijn bezit als jachtterrein gebruikt, waar hij van tijd tot tijd op fazanten komt schieten. Nu was de grondeigenaar die een groot deel van het jaar ver van zijn bezittingen woont, in de vorige eeuw de plaag van de pachters, zowel in Schotland als in Ierland, maar op mijn vraag wat ze vinden van deze herboren ‘absentee landlord’, krijg ik te horen dat hij een gewaardeerde gast in de bar is.

Hoor ik op Coll niets onvriendelijks over Jan de Vries, als ik een jaar later het eiland Colonsay bezoek, zal ik nogal wat kwaads over hem vernemen: klachten van pachters op Coll over de verwaarlozing van hun huizen, plannen voor de aanleg van een oliehaven, waarmee hij de stille sfeer van het eiland de nek om zal draaien als de Schotse autoriteiten het niet verhoeden. Maar pas door de R.S.V.-enquête zal ik er achter komen wie deze De Vries is: de voormalige president-commissaris van Rijn-Schelde-Verolme, door de verdenking van meineed in een kwaad daglicht gebracht. Bovendien was hij president-directeur van het gigantische bouwbedrijf Bredero, de man die de binnenstad van Utrecht versierde met Hoog-Catharijne. Dat laatste geeft aan de geruchten over een oliehaven op Coll een grimmig aspect. En in de parlementaire enquête gaat het eiland een rol spelen als blijkt, dat de hoge kosten voor het heen en weer vliegen tussen Coll en Nederland per gehuurde helikopter aan de ten onder gegane onderneming werden gepresenteerd.

Geen wonder dat men op Coll denkt, dat iemand die zo spectaculair met geld omspringt, een nationale beroemdheid moet zijn. Dat hij dat op zijn manier ook werd, kon Alastair toen nog niet weten.

De volgende morgen om tien uur is Coll bezig te ontwaken. Er is nog niemand buiten als ik langs de huisjes van het dorp loop, maar uit de schoorstenen begint de rook van turfvuren te komen. De straten zijn nat na een regenbui en de ochtend is geurig en helder. Het enige wat ik hoor zijn de meeuwen die azen op wat er in het zeewier op de drooggevallen bodem van de baai zit.

Het blijft een betrokken dag. Ik kies bij de tweesprong nu de weg naar rechts omdat ik naar Sorasdale wil, op de noordelijke punt van het eiland. Van tijd tot tijd moeten hekken in de weg geopend en gesloten worden, die voorkomen dat het vee op het verkeerde land gaat grazen. Het noordelijke deel van Coll is groener, met schraal weiland en duinen. Zelfs is er een verkeersbord geplaatst, waar in een onoverzichtelijke bocht de weg enkele meters lang twee gescheiden rijstroken heeft. Onbelangrijke zaken krijgen op de schaal van zo'n eiland nieuwe proporties. Het is het enige bord op Coll, waar ook wegwijzers ontbreken. De honderdtwintig bewoners redden zich heel goed zonder en de bezoekers kunnen de weg wel vinden. Het valt me op dat ooit iemand een partij aftandse spoor-wagons naar Coll verscheept moet

hebben, want die staan op enkele plaatsen langs de weg of bij boerderijen, in gebruik als berghokken of als wat haveloze vakantiehuisjes.

Sorasdale bestaat uit een paar witgekalkte huisjes, waarvan één nog het traditionele strodak heeft, wat schuurtjes, de ruïne van een oude stal met inzakkend strodak. Het gehucht ligt aan een baai met een breed strand.

De rotsen op het strand zitten vol kegelslakken en zeepokken. Het is er zo stil dat ik een heel zacht gekraak kan waarnemen, dat uit de zeepokken komt, als een haast onmerkbaar ademen of bewegen van wat binnen die kalken huisjes leeft. De kegelslakken lijken sinds de oertijd vergroeid met de steen waarop ze zitten. Sommige zijn zo oud en afgesloten dat ze een uitstulping van de rots zijn geworden. Als de zee terugkomt, begint

hun leven weer: grazen op de steen en zich voortplanten.

Sorisdale.

De terugrit onderbreek ik bij het kerkhof, waar de muren van Cill Ionagh, een middeleeuws kerkje, diep in het zand zitten en waar een viertal graven is van anonieme zeelieden, ‘Known Unto God’, slachtoffers van de tweede wereldoorlog. Achter het kerkhof is een baai vol kleine rotseilanden waarvan de contouren voortdurend in beweging zijn: ze zitten vol grote zeehonden. Die liggen op de dikke lagen wier en krullen zich soms op om naar het water te hobbelen. Overal tussen de eilandjes steken hun ronde koppen uit de zee, ik heb er nog nooit zoveel bij elkaar gezien en kennelijk is dit een van de plaatsen waar ze in het najaar samenkomen om te paren. Als ik heel stil aan de rand van het water ga staan, komen ze dichterbij en er zijn er drie die een spelletje lijken te spelen wie het dichtste bij durft te komen. Om de beurt benaderen ze me tot op enkele meters. Van de rotsen klinkt het hoge ‘oehoe’-geroep.

De weg van Sorasdale loopt langs de rug van de vis die Coll is, en gaat in zuidelijke richting door tot aan de voet van Ben Hogh, een heuvel van 104 meter die het hoogste punt van het eiland vormt. Ik klim naar de top en kijk uit over Coll en het vlakke Tiree, waar ik morgen heen zal gaan. Ik loop een eind landinwaarts over de verende veengrond en kom langs de merkwaardige reuzenkei die als een natuurlijke dolmen op een paar kleinere stenen rust. Volgens een sage wierp een reus het gevaarte naar zijn vrouw toe, die een andere grote steen teruggooide. Hier is ook goed te zien dat Coll vroeger veel dichter bevolkt was: op allerlei plaatsen in de hei zijn de ruïnes van huisjes te zien. Toen Johnson het eiland bezocht, woonden er nog achthonderd mensen.

Gelukkig zit de jagende landheer nu waarschijnlijk in Vinkeveen en keer ik onbedreigd van mijn wandeling over heuvel en heide terug naar de auto. Langs herinneringen aan Johnson en Boswell rijd ik weer naar het hotel: in het gehuchtje Grishipoll staan de muren van het huis waar Johnson water uit een schelp dronk, en even boven Arinagour is langs de weg nog de omtrek te zien van de ongemetselde muren van Captain Maclean's Cottage.

De avond in de bar is geslaagder dan de vorige, toen ik maar vroeg naar bed was gegaan omdat alle aanwezigen gefixeerd waren door de televisie. Nu is er muziek. Michael de schaapherder, een jongen met een rond gezicht en donker krullend haar, speelt viool en gitaar. Er wordt gezongen en Alastair haalt zijn accordeaon van onder de tapkast en speelt ‘Tulpen in Amsterdam’. Daarvoor ga je naar de Hebriden.

Er steekt storm op. Het weerbericht op de tv belooft weinig goeds en 's nachts word ik een paar keer wakker van het geweld van de wind die op de voorkant van het hotel staat.

De volgende morgen blijkt dat ik op Coll moet blijven, want er komt geen veerboot uit Oban. Er woedt een zuidooster storm en geen schip zou bij de pier kunnen

aanleggen. Ik loop door Arinagour, waar een oud vrouwtje me staande houdt. ‘Je zult nog een paar dagen bij ons moeten blijven’ zegt ze opgewekt. Ik doe wat boodschappen en de vriendelijke winkelierster vertelt me, even opgewekt, dat er wel eens weken voorbij gegaan zijn zonder dat er een veerboot kwam. Ze informeert, wat me bezielt om naar Tiree te willen: dat eiland is helemaal vlak, er wonen wel achthonderd mensen en die zijn niet vriendelijk. Het schijnt dat ze op Tiree iets dergelijks over Coll vertellen. I k rijd en loop wat rond, laat me natregenen, lees wat in de auto en luister naar geruchten over een boot die morgen misschien komt. Maar 's avonds zie ik op de tv een weerbericht dat windkrachten tot tien en elf voor het gebied rondom de eilanden voorspelt.

De volgende morgen stormt het nog even hard, maar er is toch een veerboot uit Oban vertrokken. Ik rijd naar de pier waar al een paar mensen staan uit te kijken. Michael heeft een troep schapen in de omheinde ruimte gedreven, die op de pier is vrijghouden om vee in te schepen. De twee andere gasten in het hotel, een jong paar uit Glasgow, kijken met meer onrust uit dan ik, omdat ze door verplichtingen niet langer op Coll kunnen blijven. Dan komt inderdaad de veerboot in zicht, maar hij vaart door naar Tiree, waar hij evenmin kan aanleggen. Onverrichter zake gaat hij later terug naar Oban. De passagiers kunnen acht a negen uur van een zeer ruige zee genieten.

De ochtend in de bar verloopt plezierig. Alastair heeft echte koffie - hij importeert Belgische filters - en Michael vertelt over het eiland. Hij is er niet geboren, hij komt uit Northumberland en is een paar jaar geleden als schaapherder op Coll gaan werken. Hij is muzikaal, leerde zichzelf viool spelen, en is zeer in Coll geïnteresseerd. Het eiland trok hem omdat hij er dicht bij de natuur kon zijn. Hij verzekert me dat het ‘tweede gezicht’ nog voorkomt onder de mensen op Coll en hij verklaart het uit dat nauwe contact met de natuur. Die voorspellende gave is ook een van de dingen die in oude reisverhalen over de Hebriden nadrukkelijk vermeld worden. Michael is niet de enige die vanuit Engeland of Schotland op het eiland is gaan wonen, want ongeveer 40% van de bevolking komt van elders, bijvoorbeeld door huwelijken. Maar veel jongeren die er geboren zijn, keren als ze in Oban naar school zijn geweest, niet terug, en zo wisselt de eilandbevolking steeds van samenstelling. Mede hierdoor is op Coll het Gaelic in onbruik geraakt. Politie is er op Coll niet en alleen de rechtzinnige dominee maakt zich druk over de sluitingstijd van de bar. De gemeenschap wordt bestuurd door een raad met een gekozen voorzitter en veel zaken worden door middel van een petitie beslist. Vroeger was er een dokter die deze graag organiseerde, en die veel handtekeningen kreeg, omdat de mensen zich realiseerden dat ze hem nog nodig konden hebben en hem daarom maar zijn zin

gaven. De dominee van de ‘Free Church’, die een petitie hield om de bar op zondag gesloten te krijgen, lukte dat echter niet. Het hiernamaals is geen urgente aangelegenheid meer. De twee kerken op Coll worden niet druk meer bezocht. Een begrafenis is voor de dominee van hoogtijdag, want dan ziet hij meer mensen in de kerk dan ooit - het kan tot zestig oplopen - en kan hij fulmineren tegen drankgebruik en andere zonden. Ik hoor nog een verhaal over de dominee die bij een begrafenis boos werd omdat hij als nieuweling het oude gebruik niet kende de kist naar de vier hoeken van de kerk te dragen.

De storm raast over Coll. De pier is, als ik er ga kijken, bijna onder de golven verdwenen. Weer vertelt iemand me over de veerboot die wekenlang uitbleef, maar telkens langsvoer. Dan komt er geen post en raken veel goederen schaars. Ik rijd naar een plek bij de noordkust en probeer me in de storm en de ijskoude regen staande te houden. Vanaf een hoge rots zie ik een zee die overal wit is van de wind.

De volgende dag is de wind gaan liggen, maar er komt geen boot. De houder van het postkantoor heeft wel een gerucht gehoord dat de boot van Barra op de terugweg Coll en Tiree zal aandoen, maar niemand kan dat bevestigen. Het is een rustige dag met af en toe regen. Ik maak een lange wandeling over Traigh Hogh, een strand aan de voet van Ben Hogh. Waar een snel stromende beek op het strand uitmondt, loop ik duizelend over spiegelend zand. Op een steen zit ik in de zon. In de duinen tref ik een autokerkhof aan, een berg kleurige wrakken die een vreemde verrassing zijn in dit landschap.

's Middags ga ik opnieuw naar de noordkant van Coll. Bij het ontvolkte gehucht Bousd loop ik naar de bouwval van een verlaten boerderijtje. Het strodak is half ingestort en half met graszoden begroeid. De houten deur is met een balk gesloten, maar door een open venster kan ik naar binnen kijken. Er staan nog wat meubels: een stoel, een tafel zonder lade, een kastje met een open deur. Tussen roestige stukken huisraad ligt blinkend een dun metalen dingetje, onderdeel van een oude lamp misschien, fijn bewerkt als een kanten kraagje. Als ik het oppak om het van dichterbij te bekijken, hoor ik stemmen achter me, zo duidelijk dat ik me omdraai en verwacht dat bij een bocht in het pad mensen tevoorschijn zullen komen. Maar er is niemand. Het murmelen van een beekje? Gemompel van schapen? Of de stemmen van de bewoners die dit huis wellicht al vijfentwintig, dertig jaar geleden hebben verlaten? In de stille, wat betrokken namiddag komen zulke gedachten in je op.

Ondanks een pessimistisch weerbericht is het de volgende dag mooi weer, al staat er een straffe wind. Wachtend bij de pier tot de veerboot zal aanleggen, word ik in het Nederlands aangesproken door een kleine man, die vertelt dat hij, de dominee van de Free Church is. Hij is in Hilversum geboren en heeft in Zuid Afrika gewerkt. Hij legt me uit dat zijn kerkgenootschap zoiets is als de Artikel 31-gereformeerden in Nederland. Wat zou hij daar graag nog weer eens heen gaan, bekent hij me, maar ik raad het hem sterk af. Het lijkt me minder slopend om op Coll tegen de bierkaai van het drinken op zondag te vechten dan zich in de zondige draaikolk van het overvolle Nederland te storten, na zoveel orthodoxe jaren op een stil eiland.

De *Claymore* vertrekt om half elf van Coll en legt vijf kwartier later aan bij de pier van Tiree. Volgens een bemanningslid blijft hij een half uur liggen en daarom pak ik uit de auto mijn fiets. Ik rijd naar het dorp Scarinish en constateer dat Tiree inderdaad in niets op Coll lijkt. Tiree is nagenoeg geheel vlak; alleen in het westen zijn een paar heuvels. Het is met grasland bedekt en overal zijn keurige huisjes die niet boven de grond zweven. Verkeersborden en wegwijzers staan waar ze horen, er is een nette benzinepomp en voor het politiebureau staat een surveillancewagen.

Hier zijn de dingen zoals ze horen. Het halve uur maak ik maar niet vol, want het idee dat de veerboot zou vertrekken en ik met alleen een fiets op Tiree zou achterblijven lokt me niet aan. Ik kom hier nog wel eens terug.

fragmenten uit: *Aan de rand van de zee* (reisboek over de Hebriden).

[Nummer 121]

Th. van Berkel jr.
Ter inleiding

Diep in de deken van de tijd
ligt gij gebed, niets onderscheidt
u van de grond, die u omvat,
alsof gij nimmer lichaam had.

Volgens de wet van Lavoisier
doet gij op deze wijze mee
aan de bestendiging der stof,
die gij met denken overtrof.

Maar beide attributen Gods
doordringen nog elkander: trots
gaat gij door mijn geheugen heen
en nergens zijt gij hier van steen.

Gerrit Achterberg, van wie hier bij wijze van motto een vers (*Verz. Gedichten*, Querido) is geciteerd, was lang niet de enige letterkundige door wiens geheugen Spinoza schreed. Geen vijftien jaar na de dood van de grote zeventiende-eeuwer verscheen er een anoniem werk, *Het leven van Philopater* (1691, met een vervolg in 1697), dat men tegelijk de eerste oorspronkelijke spinozistische en de eerste psychologische roman in ons taalgebied kan noemen. Zoals zoveel dat met Spinoza, of überhaupt met wijsbegeerte te maken heeft, werd het eeuwen uit de handboeken weggelaten. En pas sinds kort wordt ernstig studie gemaakt van dit merkwaardige boek, dat door de Spinozavertaler Willem Meyer al in 1899 herontdekt en onder de aandacht werd gebracht.

Ook het spinozisme als stroming in onze literatuur van de vorige eeuw is eerst sinds kort blootgelegd. Zeker, er bestonden al wel wat losse essays over Gorters of Douwes Dekkers verhouding tot Spinoza. Maar een analytisch onderzoek naar het spinozisme als geestelijke onderstroom bij de Tachtigers, hun voorgangers en hun nakomers, werd niet eerder dan in 1977 gepubliceerd: *Wijsheidsgestalten in dichterwoord*, door prof. dr. R. Henrard.

De Leuvense hoogleraar legt hierin voor het eerst de vinger op allerlei verbanden tussen literaire scheppingen en typisch Hollandse ethische, godsdienstige en sociaal-economische tijdsverschijnselen, die te maken hebben met de verhouding van rede en intuïtie, natuur en menselijke geest, individu en collectiviteit.

Nu het ijs, waarin het thema Spinoza in literaire uitingen heel lang gebed lag, eenmaal door Henrard gebroken is, volgen in diens voetspoor nieuwe bijdragen. Min of meer aansluitend op het genoemde, omvangrijke boek biedt BZZLLETIN een aanvullende, maar alweer lang niet uitputtende reeks teksten die aspecten van het spinozisme in het Nederlandse geestelijke leven behandelen.

Het beeld dat verschillende dichters en prozaïsten zich van Spinoza hebben gevormd, de zienswijze op en de verwerking van zijn leer, die uit hun werken te voorschijn treedt - dat terrein kan men niet beheersen zonder voorkennis van het axiolat matische denkstelsel van Rembrandts grote tijdgenoot.

Spinoza-portret door J. Faber, 1692. Pentekening op perkament, Bibliotheca Rosenthaliana, Amsterdam. Faber had een atelier, waar men portretten naar gravures vervaardigde, het onderhavige blijkbaar naar de prent in de Opera Posthuma, 1677.
Ergens op Vloenburg (nu het Zwanenburgwalkwartier) in Amsterdam werd Spinoza in 1632 geboren. Zijn sacrale naam was Baruch, thuis noemde men hem Bento, zijn brieven tekende hij met Benedictus. Zijn vader was koopman en een vooraanstaand lid van de Portugees-Israëlitische Gemeente. Bento vestigde samen met een broer na de dood van hun vader in 1654 eveneens een koopmansfirma. Een vaak gedramatiseerd moment uit zijn leven is de verbanning uit de synagoge op 27 juli 1656. Om welke reden is niet exact bekend; het waarschijnlijkst is wegens geloofsgeschillen, maar het zou ook om economische redenen geweest kunnen zijn.
In elk geval: het koopmanschap is voorbij. Spinoza studeert o.m. dioptrica en leert lenzen slijpen, waartoe hij toegang krijgt tot de wereld der natuuronderzoekers, zoals Christiaan en Constantijn Huygens, Johan Hudde, R. Boyle en Henry Oldenburg.
Zijn eerste filosofische geschriften ontstaan vermoedelijk tussen 1659 en 1661: De Korte Verhandeling van God, de Mensch en deszelvs welstand *en het* Vertoog over de verbetering van het verstand. *Van 1661 tot 1663 woont hij in Rijnsburg. Spinoza's eerste gedrukte boek, een samenvatting van de beginselen van de wijsbegeerte van R. Descartes, verschijnt in 1663, onder zijn eigen naam.*
Ten tijde van de Tweede Engelse handelsoorlog betrekt Spinoza ook de staatsleer in zijn overpeinzingen. Resultaat: de Godgeleerd-staatkundige verhandeling, *anoniem in 1670 gedrukt en twee jaar na de moord op Johan de Witt verboden. Na Rijnsburg - waar nu een bescheiden Spinoza-museum is - woont Spinoza een aantal jaren te Voorburg en ten slotte, van circa 1670 tot zijn dood in 1677, in Den Haag. Zijn nagelaten werken, waaronder zijn filosofisch hoofdwerk* Ethica *werden nog in zijn sterfjaar door goede vrienden gedrukt, maar een half jaar later door de Staten al verboden.*

Immers, Spinoza's werk is niet zomaar een verzameling van allerlei mooie levensregels of op zichzelf staande diepzinnigheden, die men naar eigen willekeur kan oppikken en te pas de brengen. Het is veeleer een in zichzelf gesloten wereldbe-

schouwing, die men moet veroveren. Het laat, aldus de literairhistoricus M. Rutten (in Spiegel der Letteren 20, 1978) ‘de menselijke vrijheid niet in de biologische vrijheid (die van het anarchisme), of in de voorwaardelijke vrijheid (die van de ideologie, zowel die van links als rechts) wortelen, maar in de personalistische vrijheid (die van het redelijk denken en handelen. Immers, God is redelijk en het redelijke is uiteraard eeuwig; dit is, paradoxaal genoeg, de realistische, existentiële, verstandelijke en verstandige zijde van het spinozisme, geknipt voor niet enkel de doorsnee Nederlander, ook de calvinistische Nederlander, tot zelfs de tegenwoordige wereldburger. Dit impliceert tegelijk erkenning van stof en geest, eindigheid en oneindigheid, materialisme en idealisme, de fysieke en metafysische wereld, wat Spinoza de twee *attributen* van God zal noemen, nl. de uitgebreidheid en het denken.’ Het is niet nodig hier een beschouwing over Spinoza's attributenleer, noch over zijn kennisleer of zijn mathematische methode te berde te brengen. Ter begeleiding van de hierna volgende teksten kan worden volstaan met enige inhoudelijke aanduidingen, zoals men die in een behoorlijke encyclopedie ook wel kan vinden.

Nemen we Spinoza's eigen kijk op de esthetiek - ook dus het schone woord - tot uitgangspunt. Aan een van zijn correspondenten, Hugo Boxtel, antwoordt hij (Brief 54 uit 1674): ‘Schoonheid, edelachtbare heer, is niet zozeer een hoedanigheid van het waargenomen object als wel een gevolg daarvan in de waarnemer... Waarlijk, de wereld zou er fraai uitzien, als God haar naar de willekeur van onze fantasie had ingericht...’ Ziehier een voorbeeld van Spinoza's doorlopende bestrijding van antropomorfisch denken, waarbij specifiek menselijke hebbelijkheden en gevoelens op de natuur worden overgedragen. Spinoza onderzoekt al die menselijke wensen en gevoelens op een manier zoals men ook de eigenschappen van een driehoek ontleedt. Hij tracht het wezen der dingen en verschijnselen te begrijpen, onafhankelijk van hun duur en vorm, d.w.z. onder het licht der eeuwigheid.

Eeuwig is alleen de werkzaamheid van de alomvattende Natuur, of God. In deze zin is God - of de Natuur - ‘oorzaak’ van de verschijnselen in het universum (ook van de mens en zijn denken); dus in dezelfde zin als men kan zeggen dat een driehoek ‘oorzaak’ van zijn eigenschappen is.

Het is duidelijk, dat die eigenschappen in feite gegeven zijn met de definitie van een driehoek. Op dezelfde manier vloeit alles wat aanzijn heeft, voort uit de axiomatisch aangenomen substantie als het enige op zichzelf en door zichzelf bestaande, ofwel God.

Deze stelling maakt God of de Natuur volstrekt onpersoonlijk; alles geschiedt derhalve zonder streven naar een bepaald doeleinde.

Begrippen als goed en slecht, schoonheid en lelijkheid of liefde en haat worden ongerijmd wanneer men ze op de bestaande dingen toepast; ze geven alleen naam aan het nut of ongenoegen dat wij van de dingen ondervinden, niet aan iets wezenlijks. Het wezen van de substantie, die uit zichzelf ontstaat, is noodwendigheid. En wat noodwendig, ofwel wetmatig is ontstaan, kan niet anders zijn dan het is, en is op zichzelf beschouwd volmaakt. *Per realitatem et perfectionem idem intelligo.* De orde in de natuur is wel redelijk, maar enige doelgerichtheid of zedelijke idee is in de keten der verschijnselen niet waar te nemen.

Toch komt het begriep *deugd* bij Spinoza wel in een positieve betekenis voor. Want al kan geen ding ter wereld bestaan zonder zijn oorzaak in de wetmatigheid van de Natuur- of God - te vinden, toch kan de mens er wel naar streven inzicht te krijgen in deze wetmatigheid en vervolgens in overeenstemming daarmee te handelen. Daartoe moet het verstand worden gezuiverd van de inbeeldingen en valse voorstellingen die passies (bijv. voor bezit, eer, genot) in ons opwekken. De beheersing van onze passies geeft vrij uitzicht op de volle werkelijkheid. In waarheid

blijkt de eerste wet in het universum, dat alles wat is, in zijn aanzijn wil volharden. Wie in overeenstemming met deze zelfbehoudswet handelt, ziet ook in, dat hij belang heeft bij samenwerking met alle andere leden der maatschappij, die, als ze redelijk zijn, hetzelfde belang erkennen. (Hierin ligt ook de zeer oorspronkelijke grondslag van Spinoza's staatsleer.) Op deze manier handelt de mens niet alleen deugdzaam, maar bereikt hij ook de persoonlijke en tegelijk collectieve vrijheid, zoals in het laatste hoofdstuk van de *Ethica* wordt uiteengezet. En in een veel ouder geschrift poneerde hij dezelfde idee met de woorden, dat het hoogst bereikbare geluksmoment ligt in 'het bewustzijn van de eenheid van de ziel met de hele Natuur.' (Vertoog over de verbetering van het verstand, ca 1662.)

Gedenksteen op de plaats achter de Nieuwe Kerk te Den Haag, waar men vermoedt dat Spinoza's gebeente ligt. Na de onthulling door dr. J.H. Carp legde de Franse gezant De Marcilly een krans neer (21 febr. 1927). Veel later, op 3 sept. 1956, werd hier een tweede gedenkteken aan toegevoegd, op initiatief van de Hagenaar H.F.K. Douglas. De steen daarvoor werd in Israël besteld en gehakt door de beeldhouwer J.G. Wertheim. Bij de plaatsing zond Ben-Goerion een sympathie-telegram.
Op de foto rechts o.m. Dr. J.H. Carp (hoed in de hand) en het Amsterdamse Gemeenteraadslid E. Boekman.

Bijna alle hier bijeengebrachte essays zijn oorspronkelijk gepresenteerd als lezingen, die op verzoek van de Vereniging Het Spinozahuis voor een besloten gezelschap werden gehouden. Alleen de bijdrage van Theun de Vries vormt een uitzondering; deze dankt zijn oorsprong aan een uitnodiging van de hoorspelafdeling van een van onze radio-omroepzuilen. Het initiatief tot e.e.a. werd in hoge mate geïnspireerd door het hiervóór genoemde werk van Roger Henrard. Maar het veld van onderzoek is met deze stukken nog lang niet afgegraasd. Wie onderzoekt bijv. eens wat Achterberg ertoe bracht zijn gedicht 'Spinoza' op papier te zetten? En hoe kwam de 'kantist' Johannes Kinker ertoe omstreeks 1800 een middag lang in Felix Meritis in rijmen over Spinoza te declameren? Wie gaat eens de sporen van spinozisme na bij Leopold, Nijhoff, August Vermeylen of Is. Querido?...

Deze vragen stellen is nog niet hen beantwoorden. Maar wel, hopen we, een prikkel daartoe.

Elisabeth Keesing
De gebroeders Huygens en Spinoza

Er staat een huis van Spinoza in Rijnsburg en een in Den Haag. Vandaar, dat we ons Spinoza meestal voorstellen, daar werkende. Toch heeft hij in Rijnsburg maar twee jaar gewoond en in Voorburg, eer hij naar Den Haag ging, ongeveer vijf jaar.[1.] Het was een vruchtbare tijd voor hem, hij schreef er aan zijn *Ethica* en de *Tractatus Theologico-politicus.* Ook ontmoette hij in Voorburg Christiaan Huygens en diens broer en medewerker, Constantijn Huygens de jonge.[2.] Hun vader, Constantijn Huygens senior, de dichter,[3.] had in Voorburg zijn geliefd buiten Hofwijck en de zoons kwamen daar graag.[4.]

Sinds kort is er ook meer bekend van Spinoza's woningen in Voorburg; een van de twee staat in de Herenstraat en er is een apotheek in gevestigd, die naar Christiaan Huygens heet! Denkelijk woonde Spinoza er in 1668 en 1669. Christiaan was toen in Frankrijk, dàt huis van Spinoza heeft hij niet betreden. Wèl dat in de Kerkstraat, waar Spinoza eerder woonde. En aangezien de twee elkaar hun lenzen en boeken lieten zien, moet Spinoza ook op Hofwijck zijn geweest.

In de zomer en herfst van 1664 heerste er pest in Den Haag.[5.] Voor de veiligheid bleven Christiaan Huygens en zijn broers langer dan anders op Hofwijck, waar ze het rijk alleen hadden, want Huygens senior was al sinds 1661 afwisselend in Parijs en Londen om te trachten het prinsdom Orange voor de jonge Willem III te behouden. Voor de mensen van nu is Huygens senior voornamelijk dichter - ‘Mouringh die de vrije schepen’, ‘Trijntje Cornelis’... Wie weet meer? -, voor zijn tijdgenoten was hij vooral diplomaat en cultuurbemiddelaar, de welbespraakte voorname ambtenaar met overal connecties.

Deze onvermoeibare man is eenennegentig geworden, maar al voor zijn zestigste beschouwde hij zichzelf als zo oud, dat hij niet zonder een van zijn kinderen op reis ging. Van april 1663 tot juni 1664 had Christiaan hem gezelschap moeten houden. Ten slotte had deze zich met enige moeite van hem losgemaakt,[6.] wat de oude heer in een lang latijns gedicht hem eerst verweet en vervolgens vergaf.[7.] Huygens als vader - ‘Papa’, zeiden de zoons, of ‘il signor padre’ - was wel trots op Christiaans beroemdheid. Hij noemde hem ‘mijn Archimedes’ en had Lodewijk XIV als relatiegeschenk een slingerklok gegeven,[8.] maar hij vond het niet gek het genie uit zijn laboratorium naar Parijs te roepen. Voor de zeventiende-eeuwers was wetenschappelijk onderzoek nog geen beroep. Het was een edele liefhebberij.

Het internationale geleerdenwereldje was heel klein. In Parijs waren natuurfilosofische boeken in de winkels nauwelijks te koop, omdat er te weinig vraag naar was.[9.] Nog aan het eind van zijn leven klaagde Christiaan erover, dat hij in Den Haag en Voorburg niemand had om over zijn werk te praten, als zijn trouwe assistent, broer Constantijn, afwezig was.[10.]

Het was heel bijzonder dat hij in 1664 in Voorburg, een dorp nog wel, een gesprekpartner vond. Weliswaar iemand die pas één boek had gepubliceerd[11.] en de man was een jood, dus niet zo voornaam als de Huygensen, maar hij sleep uitstekende lenzen, was thuis in de wiskunde en hij had, evenals Christiaan zelf, goede relaties met de Royal Society in Londen, voornamelijk met de bekende secretaris van die instelling, Oldenburg.

In april 1665 schreef Oldenburg, na een onderbreking van meer dan anderhalf jaar, aan Spinoza[12.] (net toen de Tweede Engelse Oorlog begonnen was, zoiets kon in die tijd, en vooral geleerden trokken zich van oorlog zo min mogelijk aan en legden

welbewust nadruk op hun internationale samenwerking.[13.]) In mei 1665 antwoordde Spinoza:[14.] 'Ik heb zeker niet verzuimd, zo dikwijls de gelegenheid zich voordeed, bij de heer Serr.[15.] en Christiaan Huygens, Heer van Z.,[16.] die u naar zijn zeggen eveneens kende, te informeren naar uw gezondheid.' Verder deelde hij mee dat hij met Huygens van gedachten had gewisseld over Boyles verhandeling over kleuren, over microscopen, over thermometers, over de voortreffelijke telescooplenzen van de Italiaanse broeders Campani, over waarnemingen van eclips(en) op Jupiter en over 'een soort schaduw op Saturnus die als het ware door een ring wordt veroorzaakt.'

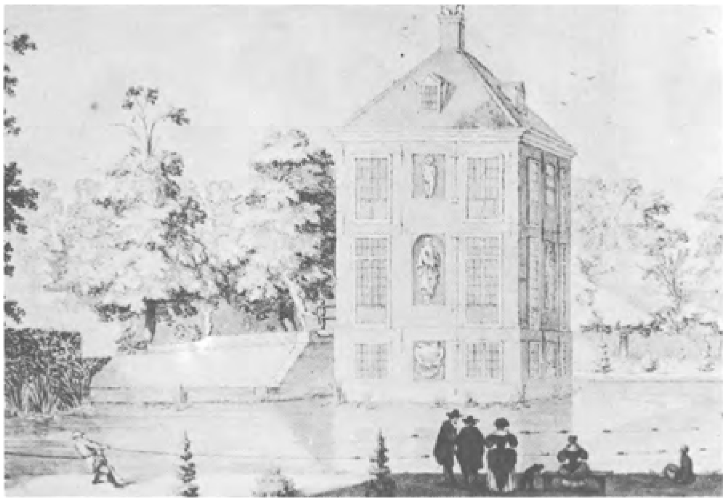
Dit laatste, voor Spinoza's doen nogal vage zinnetje, doet vermoeden dat de ontdekking van de ring van Saturnus hem onbekend was. Christiaan Huygens' *Systema Saturnium* was verschenen in 1658, toen Spinoza pas twee jaar uit zijn oude milieu was gestoten; zijn nieuwe leven was hij nog aan het opbouwen.

Al de onderwerpen van gesprek die Spinoza in mei 1665 noemt, vinden we bij Huygens in zijn correspondentie van augustus, september en oktober 1664. Mede dank zij de kijkers van Campani was zijn systeem van Saturnus, dat weinig geloof had gevonden, juist gebleken. De Gentse kanunnik Sluse feliciteerde hem daarmee op 13 oktober.[17.] En in augustus 1664 had Huygens Boyles verhandeling over de kleuren achter elkaar uitgelezen.[18.] Dat hij en zijn broer juist in het najaar van 1664 een aantal gesprekken met Spinoza hadden, blijkt uit wat hieronder (in een brief van oktober 1665) gecursiveerd staat:[19.]

Christiaan Huygens, omstreeks 1685 door B. Vaillant geportretteerd. Foto Mus. Hofwijck, Voorburg.

'Naar zijn verhandeling over de beweging, waarnaar gij eveneens informeert, ziet men tevergeefs uit, denk ik. Al heel lang geleden begon hij met ophef te verkondigen dat hij de regels en natuurwetten der beweging door berekening heel anders had bevonden dan ze door Descartes worden gegeven, en dat die van Descartes bijna alle verkeerd zijn. Maar tot nog toe

heeft hij daarvan geen enkel voorbeeld gegeven. *Wel weet ik dat ik ongeveer een jaar geleden van hem gehoord heb* dat hij alles wat hij lang geleden met betrekking tot de beweging door berekening gevonden had, later in Engeland door proeven bevestigd had bevonden. Ik kan dit nauwelijks geloven; wel ben ik van oordeel dat ten aanzien van de bewegingsregel die bij Descartes de zesde is, zowel hij als Descartes het geheel mis hebben.'



Hofwijck met op de voorgrond Constantijn Huygens sr. met vrienden.
Tekening F. de Moucheron.
Foto Mus. Hofwijck, Voorburg.

Wat Descartes en zijn bewegingsregel betreft had Spinoza gelijk, wat Christiaan Huygens betreft niet. Diens berekeningen waren inderdaad door proeven in Engeland bevestigd. Oldenburg was daarbij niet aanwezig geweest, maar hoorde het later van Moray.[20.] Huygens' verhandelingen over beweging en botsing zijn pas na zijn dood verschenen, hoewel het eerste manuscript van 1656 dateert.[21.]

Spinoza's brief van 1 oktober 1665 klinkt nogal kritisch ten opzichte van Christiaan Huygens. Bij verder lezen in beider brieven zien we dat ze in sommige opzichten, vooral wat lenzen slijpen betreft,[22.] wel respect voor elkaar hadden, maar dat in de persoonlijke verhouding iets wrong.

Nu waren ze als mensen nagenoeg tegenstellingen. Spinoza was innerlijk en uiterlijk zelfstandig. Hij had jong aan het hoofd van een handelsfirma gestaan en zal in die tijd ook wel als hoofd van zijn familie hebben moeten optreden. Hij had het gewaagd openlijk voor een afwijkende mening uit te komen en was innerlijk zo sterk dat de suggesties van rampen die volgens de formule van de ban over hem moesten komen, geen invloed op hem oefenden. Hij leefde alleen, in een evenwichtigheid en eenvoud die de mensen trof en jaren na zijn dood ook bij degenen die zijn filosofie verwierpen, nog bekend was. Tegenover deze onafhankelijke en rustige koopmanszoon uit Amsterdam stond de telg uit een voornaam Haags geslacht, die tot zijn dood aan de familie gebonden bleef. Want al was Christiaan Huygens beroemd onder geleerden en in iets ruimer kring bekend door zijn uurwerken, in de maatschappij was hij niets, alleen de zoon van zijn vader. Bovendien was hij aan huis gehecht. In zijn Parijse jaren (1666-1681) werd hij drie keer doodziek en genas pas, als hij thuisgebracht werd. Tijdens een van die ziektes weigerde hij dominees aan zijn bed te laten komen.[23.] De broers trachtten dat stil te houden voor 'il signor padre', wat natuurlijk niet lukte. Huygens' gedicht 'Op mijn zoons uerwerck' getuigt daarvan.[24.]

Het lijkt of die afhankelijkheid van thuis en het feit dat hij geen titel of hoog ambt als façade naar de wereld kon tonen, bij Christiaan Huygens tot allerlei overcompensatie leidden. Waarbij we niet moeten vergeten, dat de meesten van zijn wetenschappelijke vrienden edellieden waren (Boyle, Bruce, Moray, Gouffier) of eervolle ambten bekleedden (Hevelius, Leibniz, Hudde).[25.] Hij zelf werd zo gedreven door zijn intellectuele hartstocht, dat hij alle ambten weigerde-een van de weinige dingen waarmee hij tegen zijn vader in durfde te gaan.[26.]

Het gevolg was dat hij, behalve in de Franse jaren, altijd met financiële problemen zat. Hij zou geld hebben kunnen verdienen met zijn lenzen, maar geld vragen voor handenwerk was in strijd met de eer van een voorname familie. Iemand wilde eens betalen voor een lens, die hij via Huygens senior had ontvangen. Toen hij hoorde dat het werk van de zoons was, bood hij direct zijn excuses aan.[27.]

Het was normaal in die tijd bij elke handeling te kijken, of die niet met de eer in strijd was. Het is veel ongewoner, dat Spinoza verklaarde noch om geld noch om eer te geven.[28.] Daarmee bedoelde hij uiterlijk eerbetoon, want eergevoel in de vorm van zelfrespect en waardigheid bezat hij in hoge mate. In de Amsterdams-joodse wereld waar hij uit voortkwam, was tot in de twintigste eeuw het begrip ‘koved’, eer, springlevend en bij de Portugese joden bovendien een zekere overdrijving daarvan (de iberische panache). Dat overdreven gevoel van eigenwaarde krijgt gauw iets komisch. Het schijnt dat Spinoza iets overdrevens vond in de eerzucht van Christiaan Huygens. Christiaan was eerzuchtig, als kind al. Hij was een gemakkelijk, lief, gehoorzaam jongetje geweest. Alleen als hij merkte dat zijn oudere broer iets kon wat hij nog niet kon, werd hij jaloers.[29.] Eigenlijk is dat prestatiezucht. Maar roemzucht had hij ook. Dat was een renaissance-eigenschap. Op een enkele na hadden alle wetenschapbeoefenaars behoefte aan roem. Al sinds Galileï legden ze hun nieuwe vondsten en ontdekkingen vast in anagrammen, dan konden anderen niet zeggen dat ze hetzelfde eerder hadden gevonden. Ze probeerden dat wel. Zodra Christiaan iets wereldkundig maakte, stonden er mensen klaar die òf beweerden dat zij het eigenlijk bedacht hadden, òf ze plagieerden zijn werkstuk, òf ze zeiden dat het niet waar kon zijn.[30.]

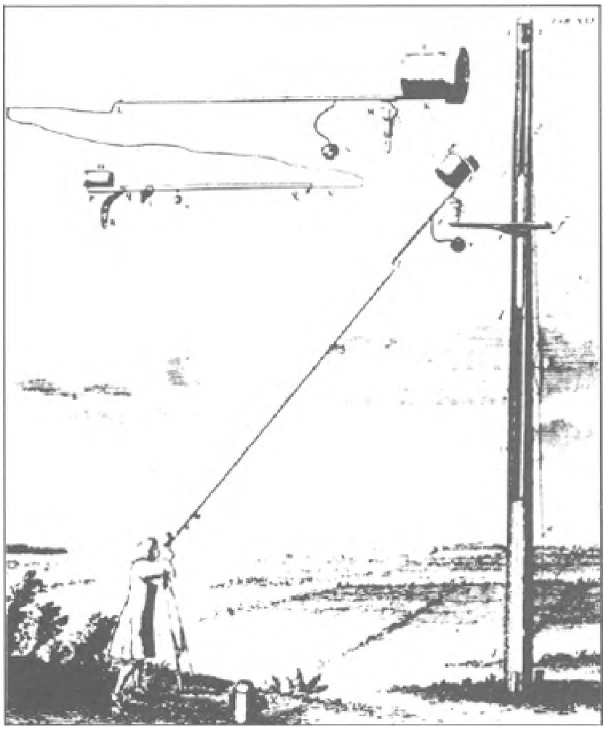
Van dat laatste merken we iets, als we Spinoza horen twijfelen aan Christiaan Huygens' theorieën van beweging, aan het verschijnen van zijn geschriften, aan de mogelijkheid lenzen met machines te slijpen en aan uurwerken die bij storm, hitte en kou gelijk zouden blijven lopen.[31.] Wat dat laatste betreft, kreeg hij gelijk. De uurwerken voor op zee, waar Huygens tot het eind van zijn leven aan bleef sleutelen, waren zijn violon d'Ingres.[32.] De rest slaagde, al kwamen de publikaties laat of postuum. Maar sceptische opmerkingen waren een teken van de nieuwe kritische voorzichtigheid. Elke onderzoeker die zichzelf respecteerde, hield zich daaraan. Huygens zelf had getwijfeld aan de wet van Boyle, en niemand geloofde aanvankelijk dat Leeuwenhoek werkelijk ‘animalculi’, ‘beestkens’ in schoon water had gezien.[33.]

Hoe verder de eeuw vorderde, hoe vanzelfsprekender het werd, niets aan te nemen zonder empirie. Descartes kon nog theorieën geven zonder ze te beproeven. In zijn jeugd had Christiaan Huygens naar Descartes als een lichtend voorbeeld opgekeken. Hij had gehoopt hem te ontmoeten en was diep geschokt door de dood van de grote man. Na enkele jaren

kreeg hij toch kritiek, juist wat betreft beweging en botsing, en weldra vatte hij zijn bezwaren samen in de woorden ‘il donnoit ses conjectures pour des veritez.’[34.] Ook van Descartes' Godsbewijs en vooral van ‘une âme incorporelle’ wilde Christiaan niets weten. Wel bleef hij hem eren als de baanbreker, die anderen inspireerde en het vertrouwen gaf om verder te zoeken.[35.]

Spinoza had ook kritiek op Descartes, wat Huygens bij de ontmoetingen in 1664 waarschijnlijk niet duidelijk was, want hij kende alleen Spinoza's weergave van de wijsgerige beginselen van Descartes. Daar kwam nog metafysica bij ook, waar Christiaan Huygens allergisch voor was. Theologische discussies vermeed hij. Formeel hield hij zich aan het Protestantisme van zijn familie, voor zichzelf had hij een geniale, scheppende god geschapen, zonder te beseffen dat dat een god naar zijn beeld was. En die was zo groot, zei hij, dat een mens hem toch niet begrijpen kon.[36.]

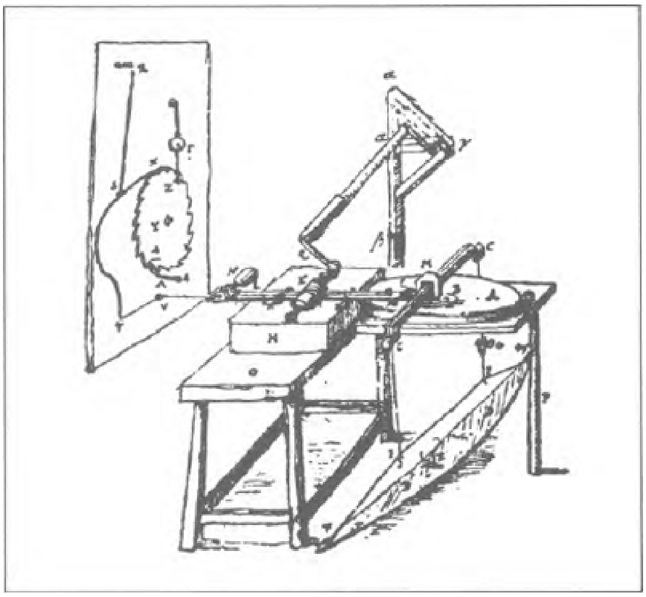
Volgens zijn biograaf Vollgraf had Huygens tegen Spinoza en Descartes hetzelfde bezwaar: hun abstract redeneren. Hierin schuilt het grootste verschil tussen de twee lenzenmakers in Voorburg, en dat ging dieper dan verschil in afkomst en karakter. Christiaan Huygens geloofde alleen wat hij zag, of zonder abstracties kon berekenen en bewijzen; Spinoza geloofde wat hij zag, als hij het theoretisch kon onderbouwen. Het kan zijn, dat zij zelf zich van deze tegenstelling maar vaag bewust waren, want hun doel scheen hetzelfde: de schepping begrijpen. Daarom heetten ze alle twee filosoof. Een twintigste-eeuwer verbaast zich, als hij die benaming voor Huygens hoort gebruiken, maar het was een algemene gewoonte een wetenschappelijk onderzoeker aldus aan te duiden. In de briefwisseling van de familie Huygens heet bijvoorbeeld Leeuwenhoek, de ontdekker van de microben, ‘nostre philosophe bourgeois.’[37.]



Reusachtige, kokerloze sterrekijker, zoals die in de tuin van Hofwijck stond opgesteld. Reeds in 1555 ontdekte Christiaan met dit instrument een onbekende maan van Saturnus (Titan). Huygens legde zijn ontdekking vast in een anagram, thans in het Univ. Museum te Utrecht bewaard.

Dat ‘nostre’ wilde zeggen: Hij hoort bij ons, wat wonderlijk, hij is geleerd, al is hij maar een kleine burger. De Huygensen waren hoge ambtenaren, Christiaan was in Den Haag bekend als ‘jonker Christiaan,’ maar al was Huygens de dichter Heer van Zuylichem en broer Constantijn Heer van Zeelhem, van echte oude adel waren ze niet en dus extra standgevoelig. Zo schrijft Christiaan over Spinoza als ‘nostre Juif’ en ‘nostre Israelite’, terwijl hij tegelijk vol waardering naar diens uitstekende lenzen informeert.’[22.] Minder neerbuigend is de betiteling ‘le Juif de Voorburg.’ De Haagse beau monde verlustigde zich in het geven van bijnamen. Christiaan kon met groot plezier de schertsnaam van een neef of zelfs van zijn geliefde zwager herhalen.[39.] ‘De Jood van Voorburg’ klinkt als een blijspeltitel en er bestaat inderdaad een stuk *De Jood van Malta* van Marlowe. Gezien de bibliotheek van zijn vader, zijn eigen Londense reizen en veel Engelse invloed aan het hof in Den Haag, kan Christiaan Huygens deze titel, en misschien het stuk zelf, gekend hebben. Marlowe's stuk is wel antisemitisch. Helemaal zonder antisemitisch vooroordeel was Christiaan Huygens niet,[40.] al was iedereen die zich wijdde aan wiskunde, natuurkunde, astronomie, muziek of schilderkunst, bij hem welkom. De ban had Spinoza in een eigenaardige positie gebracht. Voor de joden, en waarschijnlijk voor zijn eigen gevoel, was hij geen jood meer. Voor de buitenwereld wel. Oldenburg stuude Spinoza's boven geciteerde brief door aan Moray en karakteriseerde de schrijver als ‘an odd philosopher, that lives in Holland, but no Hollander.’[41.] Spinoza zelf noemde de Hollanders zijn landgenoten.

Zagen de broers Huygens hem als een landgenoot? Waarschijnlijk sprak hij Nederlands met een accent. Maar ze konden zich alle drie vlot in het latijn uitdrukken en dan begrepen ze alle toespelingen op latijnse schrijvers, waar hun brieven en werken vol mee staan. Ten slotte hadden ze ook veel gemeen. Niet alleen de lenzenkunst, niet alleen de aandacht voor nieuwe vondsten van andere ‘filosofen’. Ze hadden alle drie een afkeer van oorlog. Christiaan Huygens en Spinoza vonden beiden dat vrolijkheid bij het leven hoorde[42.]; en ‘nostre Juif’ werkte nauw samen met de Amsterdammer Johannes Hudde[43.], die al vroeg in Huygens' briefwisseling voorkomt.



Instrument om lenzen te slijpen, ontworpen door Chr. Huygens. Spinoza kende deze machinerie, maar vond de resultaten ervan niet optimaal; zelf had hij een andere, niet exact bekende methode om zuiverder micro- en telescooplenzen te vervaardigen.

Het is mogelijk dat Spinoza en Huygens elkaar niet door de Royal Society, maar door Hudde hebben leren kennen. Deze Amsterdammer was een van die

wetenschappers die wèl een positie in de maatschappij hadden. Hij was geboren in regentenkringen en is zelf vele malen burgemeester en schepen geweest, wat op den duur zijn wetenschappelijk werk niet ten goede kwam. Toch zag Christiaan Huygens hem in 1668 nog als een mogelijke concurrent, toen hij broer Constantijn nieuwe fabricagegeheimen toevertrouwde: 'Il n'est pas necessaire de vous recommander le secret, et quand mesme l'invention ne reussiroit pas je ne voudrois pas que vous en dissiez rien a l'Israelite, a fin que par luy, Hudden ou d'autres ne penetrassent dans cette speculation qui a encore d'autres utilitez.'[44.] Ik maak hieruit op, dat hij voor concurrentie of oneerlijkheid van Spinoza niet bevreesd was, voor concurrentie van zijn

gelijke in stand wel. Hij gebruikt hier ook de aanduiding 'Israeliet,' die door bevooroordeelde niet-joden als een beleefdheid, een uiterlijke vorm van achting wordt bedoeld, terwijl joden die als een camouflage-term kennen en er niet op gesteld zijn. In deze brief staat ook 'le sieur Spinoza' in plaats van een van de schertsnamen.[22.]

De verhouding tussen Huygens en Hudde was niet echt vriendschappelijk. In 1671 hebben ze samen, in opdracht van de regering, een onderzoek naar de verzanding van de grote rivieren gedaan.[45.] Vele jaren eerder hadden ze al gecorrespondeerd over kansrekening.[46.] Dat waren lange, beleefde brieven, met omzichtige grapjes, als ze kritiek op elkaar berekeningen hadden. Er zijn veel hartelike brieven in de uitgebreide correspondentie van Huygens, niet alleen van de familie, maar ook van zo uiteenlopende figuren als de kanunnik Sluse in Gent, de dichter Chapelain in Frankrijk (twee die hem altijd moed inspraken, als hem onrecht was gedaan), van Moray, voorzitter van de Royal Society in Londen; en in later jaren van Leibniz en Fatio.[47.] Maar bij Hudde proef je een op z'n hoede zijnde hoofsheid.

Daarmee vergeleken maken de ontmoetingen tussen Huygens en Spinoza in Voorburg een spontane indruk, Huygens was bereid Spinoza boeken te lenen en liet hem zelfs zijn dioptrie zien.[48.] Kwam dat door de vrolijke, ontspannen sfeer van Hofwijck, het geliefd vakantieoord? Christiaan Huygens thuis toont een ander gezicht dan Christiaan Huygens in de wereld. Zijn vreugde, boosheid, ongeduld, hoop en vrees uitte hij tegenover zijn broers. Soms maakte hij in de minuut van een brief aan een collega een vurige opmerking die hij bij het overschrijven in het net wegliet.[49.] Bij al zijn rationalisme was hij een emotioneel man. Op Hofwijck hoefde hij dat niette verbergen, Spinoza kan hem in de ongedwongenheid van thuis hebben waargenomen.

In elk geval had de filosoof van Voorburg volledig gelijk, toen hij in oktober 1665 aan Oldenburg schreef: '...ik geloof dat hij op het ogenblik aan niets zozeer denkt als aan zijn Franse reis; hij maakt zich namelijk op in Frankrijk te gaan wonen, zodra zijn vader terug is.'[50.] Dit schreef hij een jaar na de Voorburgse gesprekken; uit de rest van deze brief blijkt, dat Spinoza nog altijd contact met Huygens had en op verzoek van Oldenburg naar de vorderingen van zijn werk informeerde.

Christiaan zat inderdaad in spanning of de uitnodiging uit Frankrijk herhaald zou worden (in juni 1665 kwam het eerste verzoek) en of hij het aanbod aan mocht nemen. Hij had er wel oren naar: '... il me semble que ce n'est pas un parti a refuser, pourveu qu'on me donne bon entretien et que je vive avec toute liberté sans estre assujesti a rein, comme l'on me le promet... Rectius hoc en splendidius multo est, equus ut me portet alat Rex, que de veillier icy, dans le paîs sans rien faire.'[51.]

Maar deze man van zevenendertig jaar mocht geen besluit nemen zonder toestemming van zijn vader en die was nog steeds op reis. De oude heer was minder enthousiast, hij vond dat Christiaan zich eerst van de voorwaarden, vooral de financiële, moest vergewissen. Zo ging het maandenlang: Parijs vroeg of Christiaan kwam en de Huygensen aarzelden. Toen de pater familias eindelijk thuiskwam en de onderneming toestond, bleven de reisorders uit Parijs weg. De hele aanloop duurde een jaar. Bij alle eerbewijzen die Christiaan Huygens uit Frankrijk ontving, stond, van Hevelius in Dantzig tot Oldenburg in Londen, het hele wetenschappelijke wereldje langs het lijntje: gaat ie of gaat ie niet.[52.]

Hij ging. In mei 1666. In juni werd hij, met hoofdpijn van spanning, voorgesteld aan Lodewijk XIV.[53.]

In Voorburgen Den Haag werden de gesprekken met Spinoza voortgezet door ‘Broer Zeelhem’, Constantijn Huygens de jonge. Tussen september 1667 en mei 1668 wordt Spinoza in de briefwisseling tussen de broers herhaaldelijk genoemd. Soms gaf Christiaan de raad Spinoza's uitstekende wijze van slijpen over te nemen, soms meende hij iets veel beters te hebben gevonden.[22.]

In de zomer van 1668 trouwde Constantijn de jonge. Hij bleef wel lenzen slijpen, maar veel van zijn aandacht ging naar zijn eigen werk. Hij was tekenaar en kunstkenner. Hij werkte aan een compilatie van leven en werk van Italiaanse kunstenaars en hielp ook anderen, die zich met dergelijke studies bezighielden.[54.] In de brieven van de broers, voor zover bewaard, komt de naam Spinoza niet meer voor.

Toch hadden ze hem niet uit het oog verloren. In 1670 en 1671 was Christiaan voor herstel van gezondheid lange tijd in Holland, het is bijna zeker dat hij Spinoza, die toen in Den Haag woonde, weer ontmoet heeft. Zie de brief van de arts G.H. Schuller aan Spinoza van november 1675. Hij deelt daarin mee dat ‘onze Tschirnhaus’ goed in Parijs is aangekomen en vertelt verder, op verzoek van Tschirnhaus zelf: ‘dat hij [T] daar de heer Huygens heeft getroffen, zoals wij hem tevoren hadden aangeraden. Daarom ook heeft hij zich in alle opzichten zo goed bij hem aangepast, dat hij door Huygens hoog gewaardeerd wordt. Hij heeft er melding van gemaakt dat Mijnheer (=Spinoza) hem de omgang met hem, Huygens, had aanbevolen en dat Mijnheer een zeer hoge dunk heeft van diens persoon. Huygens was hiermee zeer ingenomen en antwoordde dat hij uw persoon niet minder hoog acht; hij had nu kort geleden het *Godgeleerd-Staatkundig vertoog* van u gekregen. Dit wordt daar door zeer velen gewaardeerd, en men doet ijverig navraag of er van dezelfde auteur soms nog meer geschriften verschenen zijn. Hierop heeft de heer Tschirnhaus geantwoord dat hem er geen bekend zijn behalve de *Bewijzen bij het eerste en tweede deel van de Principia van Descartes.* Maar behalve het reeds genoemde heeft hij niets over Mijnheer meegedeeld, hetgeen naar hij hoopt, u ook naar de zin zal zijn.’[55.]

Zo stonden ze daar tegenover elkaar te buigen en voorzichtig te zijn. Dat had zijn nut. Tschirnhaus, die ook door Oldenburg en Papin bij Huygens was aanbevolen, werd door Huygens' bemiddeling aangesteld als wiskundeleraar voor de zoon van Colbert.[56.] Christiaan Huygens hielp graag iemand voort, een kleermaker zo goed als een geleerde of een dorpsschout.[56.]

Spinoza antwoordde Schuller: ‘In zijn gesprekken met de heer Huygens over mij heeft hij zich, althans naar mijn mening, heel verstandig gedragen...’[57.] Dat was in november 1675. Verder vinden we Huygens genoemd in Spinoza's postuum verschenen ‘Stelkonstige reeckening van den Regenboog’, maar die woorden uit de inleiding kunnen ook van de editeur zijn.

Constantijn Huygens jr. Zelfportret.
Foto: Rijks Museum Stichting.

Christiaan Huygens noemt Spinoza nog in 1682, maar zonder

enthousiasme. L'abbé Gallois had hem om een exemplaar van de *Tractatus Theologico-politicus* gevraagd en Christiaan stuurde het hem met de opmerking: ‘Je souhaiterois qu'il eust quelque chose de plus considerable ou je fusse capable de vous faire plaisir.’[58.] Op een vraag van Leibniz over Spinoza's definitie van God ging hij niet in. Toch had hij wei de *Opera Pothuma* in zijn bibliotheek. Niet de *Tractatus*, die hij van Spinoza zelf had gekregen. Misschien heeft hij dit exemplaar weggegeven aan Gallois.[59.]

In Spinoza's veel bescheidener boekenbezit zat alleen Huygens' kansrekening, een vroeg werk, dat hij mogelijk van Hudde heeft gekregen, die zich voor dat onderwerp interesseerde. Gaf Huygens aan Spinoza geen present-exemplaren? Waarschijnlijk niet, van sommige boeken die hij uitdeelde bestaat het lijstje met namen der begunstigden en daar is Spinoza nooit bij. Misschien zou hij een gedrukte dioptrie hebben gekregen, maar de publikatie daarvan stelde Christiaan steeds uit, omdat hij voortdurend nieuwe vondsten deed en er steeds nieuwe brekingstheorieën kwamen.[60.]

Spinoza bezat ook geen slingerklok, wat lastig was met proeven,[61.] maar het goedkoopste exemplaar kostte f48,-, een luxe voor een man die van f200,- à f300,- per jaar wilde leven.

Een sneldicht voor Spinoza?

Doods geluck[1.]

Die overlydt is over lyden.
En vreesen wij noch t'overlyden?

Het is mogelijk, zelfs waarschijnlijk, dat dit sneldicht van Constantijn Huygens, gedateerd 21 februari 1677, samenhangt met de dood van Spinoza op die dag. Constantijn de jonge en Christiaan waren beiden in Den Haag, Christiaan was bezig werk van Leeuwenhoek te vertalen en had net een brief van hem gekregen.[2.] Praten over Leeuwenhoek betekende praten over microscopen, dus ook over Spinoza.

Als Huygens over de dood dicht, is het bijna altijd naar aanleiding van een sterfgeval.

Zo zien we dat Christiaan Huygens en Spinoza elkaar redelijk goed hebben gekend en tamelijk slecht begrepen. De oorzaak daarvan lag niet alleen in verschillen van afkomst en karakter, maar vooral in de anders gerichte wetenschappelijke aandacht. Het eerste contact was, vooral van Huygens' kant, onbevangen. Tien jaar later, toen ze beiden veel wantrouwen, kritiek, valse beschuldigingen, in Huygens' geval ook afgunst en diefstal, hadden ondervonden, deden ze omzichtig beleefd, en zeiden tegen intimi wat ze werkelijk dachten. Alleen als het over lenzen ging, hadden ze veel respect voor elkaars werk, ook al geloofde Spinoza niet, dat het ooit mogelijk zou zijn grote lenzen machinaal te slijpen.

Inderdaad had Christiaan in zijn gewone uitvindersenthousiamse daarover te vroeg gejuicht. In 1662 schreef hij aan zijn jongere broer Lodewijk, dat straks zijn knecht prachtige lenzen zou slijpen, alleen maar door de machine te draaien.[62.] Eerst in 1683 lukte het Christiaan en broer Constantijn bruikbare machines te bouwen, waar overigens alleen zij tweeën mee overweg konden, en dan Constantijn het best. Die sleep zeer grote glazen in een paar uur. Maar hij bezat ook een waarschijnlijk niet voor de machine bedoelde schotel van Spinoza-[63.] Hoe kwam hij daaraan?

Gekregen of uit de nalatenschap gekocht? Het betekent in elk geval dat hij Spinoza tot het eind is blijven zien.

Constantijn de jonge was een heel andere man dan Christiaan. Stil in gezelschap, terwijl Christiaan graag praatte. Constantijn keek naar mensen en noteerde wat ze kenmerkte, Christiaan zag voorwerpen en afmetingen. Na een bezoek aan het krankzinnigengesticht Bedlam in Londen, zette Christiaan in zijn dagboek hoe het gebouw eruit zag, broer Constantijn schreef op wat de ongelukkige tentoongestelde gekken deden.[64.] In 1672 was deze zachtmoedige erudiet secretaris van stadhouder Willem III geworden. Een eervol ambt, maar vaak frustrerend voor hem, zoals blijkt uit zijn dagboeken. Aan het hof en op veldtochten tussen hovelingen en officieren vond hij weinigen met belangstelling voor beeldende kunst, atronomie, dioptrie of filosofie. Een enkele keer kwam hij iemand tegen, van wie hij noteerde dat hij intelligent scheen, goed gezelschap om mee te praten.[65.] Ik durf te veronderstellen dat Constantijn de jonge met zijn aandacht voor mensen beter dan Christiaan zag wat Spinoza waard was. Het kan zijn invloed zijn, dat Christiaan op het laatst Spinoza gewoon bij zijn naam aanduidde en met de welwillend bedoelde term Israëliet. Constantijn, de uiterlijk zeer bedaarde oudste broer, corrigeerde de heftige jongere soms. Hij beslechtte een ruzie tussen Christiaan en Lodewijk en maande ze alletwee dat ze een handwerker niet op betaling moesten laten wachten. Toen Christiaan doodziek was en geen dominees aan zijn bed wilde zien, probeerde hij tactvol hem door gesprekken met vrienden aan zijn zieleheil te herinneren.[66.] Bijna bij alles wat Christiaan zocht, kreeg hij, de vertrouweling, te horen: ‘nu heb ik het!’ Dat kon van alles zijn: het geheim van de zwaarte(kracht), stormvaste uurwerken, slijpmachines. Indirect corrigeerde Constantijn dat eens: ‘d'ordinaire on croit d'avoir fait quand on n'a fait qu'a moitjé.’[67.]

Hij heeft ook vaker met Spinoza gepraat dan Christiaan, die na 1666 lange tijd in Frankrijk zat. In elk geval heeft hij zijn exemplaar van de *Tractatus* niet weggegeven. Het staat in de catalogus van zijn bibliotheek tussen de verboden boeken, evenals de *Opera Posthuma*.

En dan is er nog iets. Hij heeft omstreeks 1685 voor Christiaan hun gezamenlijk werk ‘Memorien aengaende het slijpen van glasen tot verrekijckers’ overgeschreven. Daar zette hij op 31 maart 1687 iets bij: ‘Heb een glas van 42 voet [brandpuntsafstand, E.K.] aen de eene zijde in de schotel van Spinoza geslepen claer en helder in 1½ uur.’[63.]

Het was een bijzonder geslaagd slijpsel, vooral omdat hij het glas niet één keer had opgetild, zodat er geen krasje in zat. Het was een beetje eigenaardige datum om te gaan slijpen, want een paar dagen tevoren was zijn vader gestorven. Waarom deed hij dat toen en waarom schreef hij het op? Om Christiaan te tonen hoe goed de schotel van Spinoza was? Of was het een dag voor herinneringen? Dacht hij aan die nazomer van lang geleden, toen er pest was in de steden en zij met hun drieën in de dorpse rust - kippen scharrelend tussen de huizen, geklik van sikkels in het veld - verheugd van gedachten wisselden over alles wat mogelijk zou zijn, als je maar doorging met werken, kijken, combineren en helder denken.

‘Drie wijzen in Voorburg.’ Spinoza met zijn diep besef van het eeuwig zijnde; Christiaan Huygens met zijn ongeduldig vertrouwen in een prachtige technische toekomst: Constantijn Huygens de jonge met zijn aandacht voor mensen en voor landschap, telkens zo geboeid dat hij een tekening of dagboekkrabbel maakte om later weer op te roepen wat hij voor zich had gezien.[38.]

Eindnoten:

1. Zie: C.H. Voorhoeve: *Voorburg heelt 'n Spinoza-huis.* Het Vaderland 16-23 febr. 1977.
2. Constantijn Huygens de jonge, 1628-1697. Heer van Zeelhem (1651-1688), heer van Zuylichem (1688-1697). Assistent van Christiaan Huygens. Tekenaar. Secretaris van Frederik Hendrik, Willem II en Willem III.
3. Constantijn Huygens senior, 1596-1687. Heer van Zuylichem, Zeelhem en Monnikenland. (Zeelhem gaf hij in 1651 aan zijn oudste zoon, zodat die de titel kon dragen; dat was gebruik bij mensen die meer dan een heerlijkheid bezaten.) Secretaris van Frederik Hendrik en Willem II. Tot zijn dood lid, resp. voorzitter van de rekenkamer van de prins. Tegenwoordig vooral bekend als dichter, in zijn tijd als diplomaat en cultuurbemiddelaar, die aan alle hoven en onder alle geleerden en kunstenaars vrienden en relaties had.
4. kwamen er graag: zie o.a. *Oeuvres* III 249, IV 165, 179, 216 en Elisabeth Keesing, *Constantijn en Christiaan*, p. 114.
5. *Oeuvres* V 89, 110.
6. *Oeuvres* IV 257, 284, 289, XXII 609.
7. *Oeuvres* V 71.
8. *Oeuvres* III 389.
9. *Oeuvres* VI 475.
10. *Oeuvres* IX 312.
11. één boek: *Renati Des Cartes Principiorum Philosophiae Pars I en II*, 1663.
12. *Sp. Br.* brief 25, p. 212.
13. o.a. *Oeuvres* VI 445, 544, VII 259.
14. *Sp. Br.* brief 26, p. 214, *Oeuvres* V 359.
15. Pieter Serrarius, iemand die regelmatig tussen Amsterdam en Londen reisde en brieven meenam. Zie *Sp. Br.* p. 458.
16. In *Sp. Br.* staat de afkorting “Heer van Z.” opgelost als “Heer van Zeelhem,” maar Spinoza wist natuurlijk dat broer Constantijn Heer van Zeelhem was: hij werd ook in de familiekring nooit anders genoemd en Spinoza moet het door Christiaan hebben horen zeggen. De “Z.” staat voor Zuylichem, omdat Christiaan (en zijn jongere broer Lodewijk) zich Huygens van Zuylichem noemden. Maar ze waren geen *Heer* van Zuylichem, dat was alleen hun vader. Ze hadden echter behoefte aan een deftiger naam dan het patronumicum Huygens. Dat was niet louter ijdelheid. Nagenoeg al hun vrienden hadden titels; rang en stand waren zo belangrijk, dat ze wel moesten laten horen dat ze de gelijken van hun gelijken waren. Christiaan had wel Heer van Monnikenland, de derde heerlijkheid van vader Huygens, willen worden (*Oeuvres* VI 123), maar dat is niet gelukt.
17. *Oeuvres* V 121. Christiaan Huygens onderhield een levendige briefwisseling met geleerde paters, die hij meestal door zijn vader had leren kennen. Huygens senior was zo zeer een cultuurmens, dat hij bij een musicus of geleerde niet keek op godsdienst: ‘Laten we het in vriendschap oneens zijn,’ schreef hij eens. Want hij bleef er ernstig van overtuigd, dat zijn geloof het ware was.
18. de Kijkers van Campani o.a. *Oeuvres* V 117, 129, 175; thermometers: *Oeuvres* V 126, 127, 129, 131; kleuren: *Oeuvres* V 107, 113.
19. *Sp. Br.*, brief 30, p. 224.
20. *Oeuvres* XXII 86-88.
21. zie *Oeuvres* XVI.
22. Spinoza vond de lenzen van de broeders Huygens ‘nitida’, prachtig. Huygens zegt iets dergelijks van Spinoza's microscooplenzen (zie hieronder). Daar de gegevens over Spinoza als lenzenslijper in *Oeuvres* verspreid staan, zet ik de betreffende passages hier bij elkaar:
   Oeuvres VI 148. Op 9 september 1667 schrijft Christiaan uit Parijs aan broer Constantijn, dat hij de ‘lunetteries’ niet heeft opgegeven, maar nog geen goed glas kan krijgen. Hij besluit deze alinea met:
   ‘Le Sieur Spinoza a ce que je vois, n'a pas encore guere approfondi cette maniere, et vous estes peu charitable de le laisser ainsi dans l'erreur.’
   Oeuvres VI 151. Op 30 september 1667 bewondert Christiaan broer Constantijn, omdat die zonder medewerker door gaat met slijpen; hij zou zelf wel willen, maar zonder gezelschap valt hem dat zwaar. Zijn gedachten zijn wel bij dit soort werk en hij vraagt, hoe groot de doorsnee van het objectief van een kijker van 40 rijnlandse voet lengte moet zijn:
   ‘Je voudrois scavoir quelle grandeur d'ouverture SPINOZA et Monsieur HUDDE determonent pour les 40 pieds. Suivant mon calcul il y auroit 5pouces...’
   (40 pieds betreft brandpuntsafstand)
   Oeuvres VI 155. 14 oktober 1667. Christiaan aan Constantijn. Na opmerkingen over het debiet van zijn uurwerken, begint hij over goed gepolijste lenzen:
   ‘Je me souuiens tousjours de celles que le Juif de Voorburg avoit dans ses microscopes qui avoient un poli admirabie qu'il ne s'estendit pas par tout le verre.’
   Oeuvres VI 158. 4 november 1667. Christiaan aan Constantijn. Na een mededeling in verband met Constantijns kunsthistorische werk, verheugt hij zich over geslaagde telescoop- en microscooplenzen van Constantijn, maar stelt tegelijk Spinoza ten voorbeeld:

‘Le Juif de Voorburg achevoit ses petites lentilles par le moyen de l'instrument et cela les rendoit tres excellentes, je ne scay pourquoy vous n'en faites pas de mesmes. S'il continue au travail des grands verres vous me ferez plaisir de m'apprendre comme il reussit.’
(van het gebruikte instrument is verder niets bekend)
Oeuvres VI 164. 2 december 1667. Christiaan aan Constantijn. De opmerking over Spinoza in deze brief raakt aan een wezenlijk punt - wrijfpunt - in de verhouding tussen de twee groten, want Christiaan stelt hier ‘l'experience’ tegenover ‘la theorie’:
‘Il faut laisser faire nostre Juif avec ses ouuertures, et l'experience le doit refuter bien mieux qui la theorie, parce qu'en effect la determination des ouvertures a son premier fondement dans l'experience. [...] il peut soustenir qu'on n'a jamais fait un bon verre de 12 pieds [brandpuntsafstand] s'entend dans sa plus grande perfection, et c'est ce qu'il doit prouuer par son travail en faisant de meilleurs, dont peut estre il n'est pas fort capable.’ *Oeuvres* VI 168. 8 december 1667. Christiaan aa Constantijn. Ondanks die nogal denigrerende opmerking van een week tevoren, wil hij toch geïnformeerd blijven:
‘Mandez moy je vous prie ou vous en estes dans la Microscopie, et si vous n'avez rien appris de ce que fait nostre Israelite.’
Oeuvres VI 205.6 april 1668. Christiaan aan Constantijn. Hij heeft een heel goed objectief van Constantijn ontvangen en blijkbaar een verslag van een bezoek aan Spinoza:
‘Si les objectifs de l'Israelite ne sont pas bons dans ses lunettes de 3 et de 6 pieds, il est bien eloignè encore d'en faire avec ces grandes ouvertures qu'il avoit concertees avec Monsieur Hudde.’
Oeuvres VI 213 en 215.11 mei 1668. Christiaan aan Constantijn. Deze brief begint meteen over Spinoza, kennelijk een antwoord op mededelingen van Constantijn:
‘Il est vray que l'experience confirme ce que dit Spinosa que les petits objectifs au microscope representent plus distictement les objects que les grands, avec des ouvertures proportionelles, et sans doute la raison s'en peut donner, quoyque le Sieur Spinoza ni moy ne la scachions pas encore.’
Hij wijdt vervolgens twee bladzijden aan verschillende vormen van oculaires en andere lenzen, zet met vele tekeningen uiteen hoe Broer een nieuw soort holle lens kan maken en voegt daaraan toe:
‘Il n'est pas necessaire de vous recommander le secret, et quand mesme le l'invention ne reussiroit pas je ne voudrois pas que vous en dissiez rien a l'Israelite, a fin que par luy, Hudden ou d'autres ne penetrassent dans cette speculation qui a encore d'autres utilitez.’

23. *Oeuvres* VII 27, 35. *Journaal van Constantijn Huygens de zoon* II 491-494.
24. J. Worp, *De briefwisseling van Constantijn Huygens (1608-1687)* VIII 40.
25. Boyle was de zevende zoon van de Earl of Cork, Bruce was graaf van Kincardine, Moray was Sir Robert, Gouffier hertog van Roanes. Hevelius was schepen van Dantzig, Hudde afwisselend schepen, burgemeester en thesaurier van Amsterdam, Leibniz was achtereenvolgens in dienst bij de keurvorsten van Mainz en Hannover.
26. In 1655 stuurde Huygens zoon Christiaan, die al enige jaren rechtenstudie achter de rug had, naar Frankrijk om in Angers de titel van doctor juris te kopen. Voordat hij uit Parijs doorreisde naar Angers, schreef Christiaan excuserend aan zijn vader, dat hij niet had kunnen laten de geleerden op te zoeken. Waar hij aan toevoegde:
‘Je m'efforceraij de voir le monde de la facon que vous l'entendez, et je pense qu'il y a moyen de le faire si il vous plait de m'en donnez le loisir.’ Nog dertig jaar later weigerde hij het aanbod van Huygens senior, diens plaats in de raad van de prins over te nemen. (*Oeuvres* I 344 en IX 334/5).
27. *Oeuvres* I 452, 479.
28. *Sp. Br.* brief 43, p. 285 en 44, p. 292.
29. J. Worp, ‘De jeugd van Christiaan Huygens,’ *Oud-Holland* 1913, p. 215, 216.
30. beschuldigingen van plagiaat o.a.: *Oeuvres* II 166, 169, 403, 535, III 12, 13, 28, 461, 484; twijfel aan ring: *Oeuvres* II 173, 180, 489, 495, 511, 528, III 35, 46, 59 evv., 366, XXII 523; diefstal: *Oeuvres* II 235-245, 283-291, XXII 782, 783; *Oeuvres* VII 401, 408-416, 436-438 e.m.
31. *Sp. Br.* brief 30, p. 224, brief 32 p. 234.
32. chronometers voor op zee, zie register van onderwerpen in *Oeuvres* IV, V, VII, VIII, IX, X op ‘horloges maritimes’.
33. twijfel aan Boyle: *Oeuvres* XXII 587, XVII 253; aan Leeuwenhoek: Oeuvres VII 417, 315; aan Campani: *Oeuvres* V 129.
34. over botsing en beweging: *Oeuvres* XXII 13, 87 en deel XVI; Descartes als lichtend voorbeeld: *Oeuvres* I 113, 125; ‘ses conjectures’ o.a. *Oeuvres* III 299, andere kritiek o.a. V 209, overzicht XXII 471, 472, 517; twijfel aan onstoffelijke ziel: *Oeuvres* XXII 407, XXI 522, 515 e.m.
35. die anderen inspireerde: *Oeuvres* XXII 613.
36. *Oeuvres* XXI 341, XXII 495.
37. *Oeuvres*VIII 158.

22. Spinoza vond de lenzen van de broeders Huygens 'nitida', prachtig. Huygens zegt iets dergelijks van Spinoza's microscooplenzen (zie hieronder). Daar de gegevens over Spinoza als lenzenslijper in *Oeuvres* verspreid staan, zet ik de betreffende passages hier bij elkaar:
Oeuvres VI 148. Op 9 september 1667 schrijft Christiaan uit Parijs aan broer Constantijn, dat hij de 'lunetteries' niet heeft opgegeven, maar nog geen goed glas kan krijgen. Hij besluit deze alinea met:
'Le Sieur Spinoza a ce que je vois, n'a pas encore guere approfondi cette maniere, et vous estes peu charitable de le laisser ainsi dans l'erreur.'
Oeuvres VI 151. Op 30 september 1667 bewondert Christiaan broer Constantijn, omdat die zonder medewerker door gaat met slijpen; hij zou zelf wel willen, maar zonder gezelschap valt hem dat zwaar. Zijn gedachten zijn wel bij dit soort werk en hij vraagt, hoe groot de doorsnee van het objectief van een kijker van 40 rijnlandse voet lengte moet zijn:
'Je voudrois scavoir quelle grandeur d'ouverture SPINOZA et Monsieur HUDDE determonent pour les 40 pieds. Suivant mon calcul il y auroit 5pouces...'
(40 pieds betreft brandpuntsafstand)
Oeuvres VI 155. 14 oktober 1667. Christiaan aan Constantijn. Na opmerkingen over het debiet van zijn uurwerken, begint hij over goed gepolijste lenzen:
'Je me souuiens tousjours de celles que le Juif de Voorburg avoit dans ses microscopes qui avoient un poli admirabie qu'il ne s'estendit pas par tout le verre.'
Oeuvres VI 158. 4 november 1667. Christiaan aan Constantijn. Na een mededeling in verband met Constantijns kunsthistorische werk, verheugt hij zich over geslaagde telescoop- en microscooplenzen van Constantijn, maar stelt tegelijk Spinoza ten voorbeeld:
'Le Juif de Voorburg achevoit ses petites lentilles par le moyen de l'instrument et cela les rendoit tres excellentes, je ne scay pourquoy vous n'en faites pas de mesmes. S'il continue au travail des grands verres vous me ferez plaisir de m'apprendre comme il reussit.'
(van het gebruikte instrument is verder niets bekend)
Oeuvres VI 164. 2 december 1667. Christiaan aan Constantijn. De opmerking over Spinoza in deze brief raakt aan een wezenlijk punt - wrijfpunt - in de verhouding tussen de twee groten, want Christiaan stelt hier 'l'experience' tegenover 'la theorie':
'Il faut laisser faire nostre Juif avec ses ouuertures, et l'experience le doit refuter bien mieux qui la theorie, parce qu'en effect la determination des ouvertures a son premier fondement dans l'experience. [...] il peut soustenir qu'on n'a jamais fait un bon verre de 12 pieds [brandpuntsafstand] s'entend dans sa plus grande perfection, et c'est ce qu'il doit prouuer par son travail en faisant de meilleurs, dont peut estre il n'est pas fort capable.' *Oeuvres* VI 168. 8 december 1667. Christiaan aa Constantijn. Ondanks die nogal denigrerende opmerking van een week tevoren, wil hij toch geïnformeerd blijven:
'Mandez moy je vous prie ou vous en estes dans la Microscopie, et si vous n'avez rien appris de ce que fait nostre Israelite.'
Oeuvres VI 205.6 april 1668. Christiaan aan Constantijn. Hij heeft een heel goed objectief van Constantijn ontvangen en blijkbaar een verslag van een bezoek aan Spinoza:
'Si les objectifs de l'Israelite ne sont pas bons dans ses lunettes de 3 et de 6 pieds, il est bien eloignè encore d'en faire avec ces grandes ouvertures qu'il avoit concertees avec Monsieur Hudde.'
Oeuvres VI 213 en 215.11 mei 1668. Christiaan aan Constantijn. Deze brief begint meteen over Spinoza, kennelijk een antwoord op mededelingen van Constantijn:
'Il est vray que l'experience confirme ce que dit Spinosa que les petits objectifs au microscope representent plus distictement les objects que les grands, avec des ouvertures proportionelles, et sans doute la raison s'en peut donner, quoyque le Sieur Spinoza ni moy ne la scachions pas encore.'
Hij wijdt vervolgens twee bladzijden aan verschillende vormen van oculaires en andere lenzen, zet met vele tekeningen uiteen hoe Broer een nieuw soort holle lens kan maken en voegt daaraan toe:
'Il n'est pas necessaire de vous recommander le secret, et quand mesme le l'invention ne reussiroit pas je ne voudrois pas que vous en dissiez rien a l'Israelite, a fin que par luy, Hudden ou d'autres ne penetrassent dans cette speculation qui a encore d'autres utilitez.'
39. bijnamen o.a.: *Oeuvres* IV 415, 420, V 127, VI 68.
40. zie *Oeuvres* VIII 201.
41. *Oeuvres* XXII 86, *Sp. Br.* 524.
42. *Oeuvres* XXI 528 en 568.
43. Johannes Hudde (1628-1704), Heer van Waveren en Sloterdijk. Hij kende Christiaan Huygens waarschijnlijk door hun beider leermeester F. van Schooten Jr. in Leiden. Hij werkte, evenals Christiaan Huygens, al vroeg aan een onderzoek naar kromme lijnen, interesseerde zich vooral voor kansrekening en vergelijkingen, en gaf Christiaan in 1663 een van zijn erwtkleine microscoopglaasjes. (Nieuw Nederl. Biografisch Woordenboek).
44. zie noot 22.

22. Spinoza vond de lenzen van de broeders Huygens 'nitida', prachtig. Huygens zegt iets dergelijks van Spinoza's microscooplenzen (zie hieronder). Daar de gegevens over Spinoza als lenzenslijper in *Oeuvres* verspreid staan, zet ik de betreffende passages hier bij elkaar:
Oeuvres VI 148. Op 9 september 1667 schrijft Christiaan uit Parijs aan broer Constantijn, dat hij de 'lunetteries' niet heeft opgegeven, maar nog geen goed glas kan krijgen. Hij besluit deze alinea met:
'Le Sieur Spinoza a ce que je vois, n'a pas encore guere approfondi cette maniere, et vous estes peu charitable de le laisser ainsi dans l'erreur.'
Oeuvres VI 151. Op 30 september 1667 bewondert Christiaan broer Constantijn, omdat die zonder medewerker door gaat met slijpen; hij zou zelf wel willen, maar zonder gezelschap valt hem dat zwaar. Zijn gedachten zijn wel bij dit soort werk en hij vraagt, hoe groot de doorsnee van het objectief van een kijker van 40 rijnlandse voet lengte moet zijn:
'Je voudrois scavoir quelle grandeur d'ouverture SPINOZA et Monsieur HUDDE determonent pour les 40 pieds. Suivant mon calcul il y auroit 5pouces...'
(40 pieds betreft brandpuntsafstand)
Oeuvres VI 155. 14 oktober 1667. Christiaan aan Constantijn. Na opmerkingen over het debiet van zijn uurwerken, begint hij over goed gepolijste lenzen:
'Je me souuiens tousjours de celles que le Juif de Voorburg avoit dans ses microscopes qui avoient un poli admirabie qu'il ne s'estendit pas par tout le verre.'
Oeuvres VI 158. 4 november 1667. Christiaan aan Constantijn. Na een mededeling in verband met Constantijns kunsthistorische werk, verheugt hij zich over geslaagde telescoop- en microscooplenzen van Constantijn, maar stelt tegelijk Spinoza ten voorbeeld:
'Le Juif de Voorburg achevoit ses petites lentilles par le moyen de l'instrument et cela les rendoit tres excellentes, je ne scay pourquoy vous n'en faites pas de mesmes. S'il continue au travail des grands verres vous me ferez plaisir de m'apprendre comme il reussit.'
(van het gebruikte instrument is verder niets bekend)
Oeuvres VI 164. 2 december 1667. Christiaan aan Constantijn. De opmerking over Spinoza in deze brief raakt aan een wezenlijk punt - wrijfpunt - in de verhouding tussen de twee groten, want Christiaan stelt hier 'l'experience' tegenover 'la theorie':
'Il faut laisser faire nostre Juif avec ses ouuertures, et l'experience le doit refuter bien mieux qui la theorie, parce qu'en effect la determination des ouvertures a son premier fondement dans l'experience. [...] il peut soustenir qu'on n'a jamais fait un bon verre de 12 pieds [brandpuntsafstand] s'entend dans sa plus grande perfection, et c'est ce qu'il doit prouuer par son travail en faisant de meilleurs, dont peut estre il n'est pas fort capable.' *Oeuvres* VI 168. 8 december 1667. Christiaan aa Constantijn. Ondanks die nogal denigrerende opmerking van een week tevoren, wil hij toch geïnformeerd blijven:
'Mandez moy je vous prie ou vous en estes dans la Microscopie, et si vous n'avez rien appris de ce que fait nostre Israelite.'
Oeuvres VI 205.6 april 1668. Christiaan aan Constantijn. Hij heeft een heel goed objectief van Constantijn ontvangen en blijkbaar een verslag van een bezoek aan Spinoza:
'Si les objectifs de l'Israelite ne sont pas bons dans ses lunettes de 3 et de 6 pieds, il est bien eloignè encore d'en faire avec ces grandes ouvertures qu'il avoit concertees avec Monsieur Hudde.'
Oeuvres VI 213 en 215.11 mei 1668. Christiaan aan Constantijn. Deze brief begint meteen over Spinoza, kennelijk een antwoord op mededelingen van Constantijn:
'Il est vray que l'experience confirme ce que dit Spinosa que les petits objectifs au microscope representent plus distictement les objects que les grands, avec des ouvertures proportionelles, et sans doute la raison s'en peut donner, quoyque le Sieur Spinoza ni moy ne la scachions pas encore.'
Hij wijdt vervolgens twee bladzijden aan verschillende vormen van oculaires en andere lenzen, zet met vele tekeningen uiteen hoe Broer een nieuw soort holle lens kan maken en voegt daaraan toe:
'Il n'est pas necessaire de vous recommander le secret, et quand mesme le l'invention ne reussiroit pas je ne voudrois pas que vous en dissiez rien a l'Israelite, a fin que par luy, Hudden ou d'autres ne penetrassent dans cette speculation qui a encore d'autres utilitez.'
45. *Oeuvres* VII 57 en tekeningen achterin, XXII 284.
46. *Oeuvres* I 514, IV 391, 400, V 330, 348, 380, 391, 400-417, 420, 514, VI 428, VII 57, XXII 284.
47. Leibniz en Fatio, zie *Oeuvres* IX en X passim, Chapelain en Sluse vooral in I, II en III (zie ook noot 17); Moray in VI.
48. *Sp. Br.* brief 26, p. 214, brief 30, p. 224.
49. weggelaten emotie (negatief) *Oeuvres* I 125, 167, 175, positief I 383. Een dergelijke weglating bij Spinoza: *Sp. Br.* brief 43, p. 285 plus aant., p. 484.
50. *Sp. Br.* brief 30, p. 224.
51. *Oeuvres* V 375.
52. *Oeuvres* IV 367, V 535, *Sp. Br.* brief 31, bl. 229.
53. *Oeuvres* VI 40.

22. Spinoza vond de lenzen van de broeders Huygens 'nitida', prachtig. Huygens zegt iets dergelijks van Spinoza's microscooplenzen (zie hieronder). Daar de gegevens over Spinoza als lenzenslijper in *Oeuvres* verspreid staan, zet ik de betreffende passages hier bij elkaar:
Oeuvres VI 148. Op 9 september 1667 schrijft Christiaan uit Parijs aan broer Constantijn, dat hij de 'lunetteries' niet heeft opgegeven, maar nog geen goed glas kan krijgen. Hij besluit deze alinea met:
'Le Sieur Spinoza a ce que je vois, n'a pas encore guere approfondi cette maniere, et vous estes peu charitable de le laisser ainsi dans l'erreur.'
Oeuvres VI 151. Op 30 september 1667 bewondert Christiaan broer Constantijn, omdat die zonder medewerker door gaat met slijpen; hij zou zelf wel willen, maar zonder gezelschap valt hem dat zwaar. Zijn gedachten zijn wel bij dit soort werk en hij vraagt, hoe groot de doorsnee van het objectief van een kijker van 40 rijnlandse voet lengte moet zijn:
'Je voudrois scavoir quelle grandeur d'ouverture SPINOZA et Monsieur HUDDE determonent pour les 40 pieds. Suivant mon calcul il y auroit 5pouces...'
(40 pieds betreft brandpuntsafstand)
Oeuvres VI 155. 14 oktober 1667. Christiaan aan Constantijn. Na opmerkingen over het debiet van zijn uurwerken, begint hij over goed gepolijste lenzen:
'Je me souuiens tousjours de celles que le Juif de Voorburg avoit dans ses microscopes qui avoient un poli admirabie qu'il ne s'estendit pas par tout le verre.'
Oeuvres VI 158. 4 november 1667. Christiaan aan Constantijn. Na een mededeling in verband met Constantijns kunsthistorische werk, verheugt hij zich over geslaagde telescoop- en microscooplenzen van Constantijn, maar stelt tegelijk Spinoza ten voorbeeld:
'Le Juif de Voorburg achevoit ses petites lentilles par le moyen de l'instrument et cela les rendoit tres excellentes, je ne scay pourquoy vous n'en faites pas de mesmes. S'il continue au travail des grands verres vous me ferez plaisir de m'apprendre comme il reussit.'
(van het gebruikte instrument is verder niets bekend)
Oeuvres VI 164. 2 december 1667. Christiaan aan Constantijn. De opmerking over Spinoza in deze brief raakt aan een wezenlijk punt - wrijfpunt - in de verhouding tussen de twee groten, want Christiaan stelt hier 'l'experience' tegenover 'la theorie':
'Il faut laisser faire nostre Juif avec ses ouuertures, et l'experience le doit refuter bien mieux qui la theorie, parce qu'en effect la determination des ouvertures a son premier fondement dans l'experience. [...] il peut soustenir qu'on n'a jamais fait un bon verre de 12 pieds [brandpuntsafstand] s'entend dans sa plus grande perfection, et c'est ce qu'il doit prouuer par son travail en faisant de meilleurs, dont peut estre il n'est pas fort capable.' *Oeuvres* VI 168. 8 december 1667. Christiaan aa Constantijn. Ondanks die nogal denigrerende opmerking van een week tevoren, wil hij toch geïnformeerd blijven:
'Mandez moy je vous prie ou vous en estes dans la Microscopie, et si vous n'avez rien appris de ce que fait nostre Israelite.'
Oeuvres VI 205.6 april 1668. Christiaan aan Constantijn. Hij heeft een heel goed objectief van Constantijn ontvangen en blijkbaar een verslag van een bezoek aan Spinoza:
'Si les objectifs de l'Israelite ne sont pas bons dans ses lunettes de 3 et de 6 pieds, il est bien eloignè encore d'en faire avec ces grandes ouvertures qu'il avoit concertees avec Monsieur Hudde.'
Oeuvres VI 213 en 215.11 mei 1668. Christiaan aan Constantijn. Deze brief begint meteen over Spinoza, kennelijk een antwoord op mededelingen van Constantijn:
'Il est vray que l'experience confirme ce que dit Spinosa que les petits objectifs au microscope representent plus distictement les objects que les grands, avec des ouvertures proportionelles, et sans doute la raison s'en peut donner, quoyque le Sieur Spinoza ni moy ne la scachions pas encore.'
Hij wijdt vervolgens twee bladzijden aan verschillende vormen van oculaires en andere lenzen, zet met vele tekeningen uiteen hoe Broer een nieuw soort holle lens kan maken en voegt daaraan toe:
'Il n'est pas necessaire de vous recommander le secret, et quand mesme le l'invention ne reussiroit pas je ne voudrois pas que vous en dissiez rien a l'Israelite, a fin que par luy, Hudden ou d'autres ne penetrassent dans cette speculation qui a encore d'autres utilitez.'
54. J.F. Heijbroek, D.J. Roorda, M. Schapelhouman, E. de Wilde, *Met Huygens op reis*, p. 29.
55. *Sp. Br.* 70, p. 391 (ook *Oeuvres* VIII 236, noot). Aanbeveling door Oldenburgen Papin: *Oeuvres* VI 486 en 490.
56. Christiaan Huygens als voorspraak: *Oeuvres* VII 363, 370, 384, 478, VIII.
56. Christiaan Huygens als voorspraak: *Oeuvres* VII 363, 370, 384, 478, VIII.
57. *Sp. Br.* brief 72, O. 396.
58. Gallois *Oeuvres* VIII 400-402; Leibniz: *Oeuvres* VIII, 253.
59. catalogus achterin *Oeuvres* XXII, bl. 37.
60. H's dioptrie *Oeuvres* XIII passim.
61. *Sp. Br.* brief 41, p. 265.
1. Dr. J.A. Worp, *De gedichten van Constantijn Huygens*, d. VIII p. 159.

2. *Oeuvres* VIII 21. Huygens Sr. kende Leeuwenhoek eerder dan Christiaan: zie Dr. J.A. Worp, *De briefwisseling van Constantijn Huygens*, dl. VI 330, 343, 344, 383, 407, 416.
62. *Oeuvres* IV 144.
63. *Oeuvres* XXII 732.
64. *Oeuvres* XXII 745, *Journaal van Constantijn Huygens de zoon* I 324.
65. *Journaal van Constantijn Huygens de zoon* II 137, 138; *Oeuvres* IX 234, 355, 380.
66. ruzie beslechten: *Oeuvres* I 416, 417; arme mensen betalen: *Oeuvres* IV 2, VI 47, 86; dominees: *Oeuvres* VII 35.
67. *Oeuvres* VIII 438.
63. *Oeuvres* XXII 732.
38. zie noot 22.

Heine Siebrand
Tussen stelkunst en levenskunst
Bernard Nieuhoff over het Spinozisme*

Op het breukvlak van de achttiende en de negentiende eeuw is het werk van Bernard Nieuhoff een laatste en enigszins geforceerde opleving van de verlichtingsfilosofie in Nederland. In zijn funktie van hoogleraar aan de universiteit van Harderwijk, waar hij een leeropdracht voor filosofie, wiskunde en sterrenkunde bezat, was hij een gezien en invloedrijk man. Zijn reputatie werd nog versterkt door het feit dat hij zitting had in de Nationale Vergadering, het hoogste regeringslichaam dat na de Franse annexatie van de Nederlanden in 1795 door verkiezing werd samengesteld.[1.] Mede dank zij zijn stem, besluit de nationale vergadering al spoedig tot de scheiding van kerk en staat, waarmee de hervormde kerk haar suprematie verliest en de inmiddels aan de staat getrokken universiteiten worden gedwongen hun theologische faculteiten op te heffen. Aangezien het revolutionaire élan en de daarmee gepaard gaande vernieuwingsdrang slechts weinig vooruitgang te zien geeft en een aantal staatsgrepen het politieke klimaat vertroebelt, wordt vanuit Parijs een ontwikkeling in gang gezet, die leidt tot de installatie van Lodewijk Napoleon als koning van Holland in 1806. Vier jaar later volgt de volledige inlijving bij Frankrijk. Nieuwhoff verliest door deze gebeurtenissen niet alleen zijn zetel in de Nationale Vergadering, welke wordt ontbonden, maar bovendien nog zijn professoraat, aangezien de universiteit van Harderwijk in 1811 wordt opgeheven. Hij is dan echter al vierenzestig. Als ten gevolge van de slag bij Leipzig in 1813 een abrupt einde komt aan het Franse bewind, wordt Nieuhoff in de gelegenheid gesteld zijn werkzaamheden voor enige tijd te hervatten. Vanaf 1815, als een sterk vergroot Koninkrijk der Nederlanden is gekonstrueerd (aangevuld met België op instigatie van het bekende Wener Congres) onder een Oranje-monarch, voert hij zijn taak nog drie jaar uit. Bij zijn overlijden in 1831 heeft België zich al weer losgemaakt uit het kersverse koninkrijk: werkloosheid, het Nederlands als opgelegde officiële taal en het van staatswege ingerichte theologisch onderwijs (Leuven) waren enkele van de faktoren die het einde inluidden. Het is wel duidelijk dat Bernard Nieuhoff in een roerige tijd leefde!

Voordat wij beginnen met de bespreking van de verdediging van het spinozisme die door Nieuhoff werd geschreven, is het van belang enkele saillante punten met betrekking tot zijn veelzijdige wijsgerige arbeid te noemen. Typerend voor zijn werkwijze is de zogenaamde common sense-benadering. Nieuhoffs denken steunt voornamelijk op de grondslagen van de nieuwe wetenschap zoals die geformuleerd zijn door Leibniz en Newton; naast deze natuurwetenschappelijke belangstelling, zoekt hij bovendien naar een levensfilosofie op basis van het empirisme.

Reeds in zijn dissertatie, die gaat over de ethica, zinspeelt hij op het bestaan van een morele intuïtie bij de mens, welke later de kern vormt van zijn eudemonistische levensfilosofie.[2.] Met deze opvatting sluit hij aan bij de ethische theorie van Hutcheson, welke ervan uit gaat dat wij door middel van onze emoties niet alleen het goede en het schone kunnen vinden, maar ook het grootste geluk kunnen bereiken. Nieuhoff vult deze benadering dan nog aan met de gedachte dat de waarneming van de natuur voor onze *moral sense* de belangrijkste bezigheid is, want zo zegt hij, we moeten overeenkomstig de morele natuurwetten ons leven inrichten. Uiteraard is de alledaagse waarneming daartoe niet toereikend en daarom stelt hij voor, de benodigde vorm van waarneming als idealistisch te omschrijven. Een vergelijking met Spinoza kan hier nauwelijks ongenoemd blijven: immers, Nieuhoff presenteert de idealistische waarneming als een derde kenwijze, na de

zintuigelijke en de redelijke waarneming, waardoor een parallel met Spinoza's *intuitio* al spoedig voorhanden lijkt. Een aanleiding tot een dergelijke vergelijking kan bovendien nog gevonden worden in Nieuhoff's verklaring dat God de natuur op deze wijze heeft ingericht. Of de idealistische waarneming van de morele natuurwetten ook een *sub specie aeternitatis* veronderstelt, daarover kunnen we pas zekerheid krijgen als we nader hebben kennis genomen van zijn uiteenzetting over het spinozisme. Voorts wil ik in deze korte typering van Nieuhoff als filosoof nog wijzen op de wijsgerige traditie van zijn Harderwijker universiteit. Kenmerkend is vooral de invloed van het theïsme, waarschijnlijk mede naar aanleiding van het feit dat het filosofie-onderwijs in het kader van een theologische opleiding gegeven werd, maar ook de grote belangstelling voor de praktische filosofie. Zo laat hij zich bij voorbeeld niet onbetuigd op terreinen als die van de medische ethiek en de politiek.[3.]

1. Nieuhoff's spinozisme

Bij het scheiden van de achttiende eeuw, in 1799, publiceert Nieuhoff een in velerlei opzicht merkwaardig boek dat hij de titel meegeeft *Over spinozisme*. In de eerste plaats is de titel opvallend, aangezien er in die tijd in Nederland hoegenaamd geen sprake is van spinozisme. Maar Nieuhoff blijkt over andere informatie te beschikken en verklaart dat Spinoza vroeger weliswaar veel tegenstand ondervond, maar dat er nu velen voorstander van diens filosofie zijn. Deze informatie heeft hij overigens niet van zichzelf. Hij ontleent dit gegeven aan een correspondent op wiens brieven hij met dit boek wil antwoorden. Nieuhoff heeft een duidelijk motief voor zijn geschrift: hij betreurt het dat zijn vaste briefschrijver geen kennis heeft genomen van Spinoza's *Ethica*, maar zich wel een negatief oordeel over dit werk aanmatigt. Hiermee zijn we bij een tweede opvallend aspekt van Nieuhoff's verdediging van het spinozisme gekomen, namelijk dat deze in briefvorm is geschreven.

BERNARDUS NIEUHOFF

OVER

SPINOZISME.

Bij J. van KASTEEL,

Te HARDERWYK.

Titel van het hier behandelde boek uit 1799. De dichter Johannes Kinker, die zich in philosophicis Kantist noemde, formuleerde er heftig zijn bezwaren tegen in het Magazijn voor de Critische Wijsbegeerte en de Geschiedenis van dezelve. *In ditzelfde tijdshrift liet Kinker zijn zeer lange Spinoza-gedicht* God en Vrijheid *afdrukken, dat tegen Nieuhoff's opvattingen indruiste, maar grote bijval vond na voordracht in Felix Meritis.*

Deze min of meer vrije vorm stelt weinig eisen aan het betoog en heeft als voordeel dat de schrijver ongehinderd door systematiek steeds doeltreffend kan repliceren op wat zijn correspondent hem voorlegt. De opbouw van het boek is zodanig dat de belangrijkste themata uit deze correspondentie besproken worden. De lezer krijgt dus geen inzage in de brieven. Ook heeft men tot op heden niet kunnen achterhalen met wie Nieuhoff zijn gedachtenwisseling voerde. Ik denk echter dat de identiteit van zijn correspondent uit minstens twee passages in het boek herkenbaar wordt. Ten eerste spreekt Nieuhoff zijn correspondent aan met het initiaal 'V', en bovendien waarschuwt hij hem en passant voor diens oom die hij voorstelt als iemand voor wie Spinoza's filosofie te hoog gegrepen is.[4.] Vol-

gens mij bedoelt Nieuhoff met de laatste zijn broer, die de kosten voor zijn promotie gedragen heeft. Deze is een oom voor zijn eigen zoon, Vasmarus geheten, die zich juist in 1799 als student heeft laten inschrijven aan de Harderwijker universiteit. Vasmarus Nieuhoff promoveert later bij zijn vader op een proefschrift over euthanasie.[5.]

Nieuhoff streeft ernaar Spinoza stipt te volgen en 'als een koud wijsgeer' te noteren wat deze te zeggen heeft. Dat dit geen eenvoudige opgave is, geeft hij graag toe, want hij vindt Spinoza stroef, droog en plat. Nadat hij de moeite genomen heeft Spinoza zonder vooroordeel te lezen, is hij overtuigd van diens wijsgerig genie en fijnheid van karakter.[6.] Vol bewondering en met kennis van zaken doet hij verslag van Spinoza's biografie. En uit de bijgevoegde voetnoten blijkt reeds hoe voortreffelijk zijn documentatie is: ze beslaan in totaal meer dan honderd pagina's en zijn bovendien nauwkeurig tot in details. Voor zover nog twijfel mocht bestaan over het gewicht dat Nieuhoff aan zijn schrijven hecht, - immers de briefvorm suggereert eerder een vlugschrift -, deze wordt geheel weggenomen door zijn grote kennis met betrekking tot het spinozisme. Deze is te groot voor een diskussie waarbij men zogenaamd toevallig betrokken is geraakt! Mogelijk hangt het volgende hiermee samen. Het is namelijk interessant te zien, dat Nieuhoff niet alleen goed op de hoogte is van de Duitse Spinoza-receptie, maar dat hij, als het ware over het hoofd van (naar wij aannemen) zijn zoon heen, tracht in te spelen op de inmiddels roemruchte *Pantheismus-Streit*. Hij acht het namelijk zijn taak zowel Spinoza als het spinozisme te begrijpen: onder spinozisme verstaat hij dan alle mogelijke interpretaties die van dit type denken ten beste worden gegeven.[7.] Kortom Nieuhoff komt beslagen ten ijs en heeft bepaald geen geringe voornemens.

Maar hoe staat het nu met Niehoffs eigen interpretatie? Welke positie kiest hij tegen het decor van de Duitse Spinoza-strijd? Staat hij bij voorbeeld aan de zijde van Mendelssohn, de gelovige rationalist, of voelde hij zich meer thuis bij de polemische irrationalist en gevoelsfilosoof Jacobi?

Wel, inderdaad moet Nieuhoff een uitspraak doen in deze verhitte kontroverse tussen Mendelssohn en Jacobi: leert Spinoza nu met zijn stelling dat: 'Quicquid est, in Deo est, & nihil sine Deo esse, neque concipi potest' (al wat is, is in God en niets is zonder God bestaanbaar noch denkbaar) (E I, P XV) een streng monotheïsme dan wel een algemeen geldend pantheïsme? Met een gemakkelijke oplossing als *het is één & al* neemt hij in geen geval genoegen.[8.] Met Jacobi verwerpt Nieuhoff de geometrische bewijstrant van Spinoza. Hij vindt deze methode ongeschikt voor de ethiek, aangezien het goede en het schone niet met dit instrument kunnen worden ervaren. (Zie boven: Nieuhoffs *moral sensetheorie.*) Anderzijds is hij het ook eens met Mendelssohn, die weliswaar de hoge vlucht van Spinoza's metafysica heeft geprezen, maar daarbij de verzuchting slaakte dat in het geheel niet verwezen wordt naar de natuur als zodanig of naar de menselijke common sense. Volgens Nieuhoff is Spinoza dan ook een *metaphisicus dogmaticus*. Dit oordeel doet overigens geenszins afbreuk aan zijn waardering voor Spinoza's wijsgerig inzicht. In de kontekst van de Duitse Spinoza-receptie laat hij zich trouwens meer in het algemeen ook niet dwingen tot een keuze voor de ene of de andere partij. Hij wil een eigen weg gaan. Zijns inziens moet het spinozisme op een aantal punten ingrijpend worden gewijzigd. De verbeteringen die hij wil aanbrengen om van het spinozisme een aanvaardbare theorie te maken, liggen op drie terreinen. In de eerste plaats komt voor herziening in aanmerking:

A. Spinoza's verwerping van het (Engelse) empirisme; terwijl bovendien B. een theïstische herformulering van het spinozisme opheldering kan verschaffen in de

strijd om Spinoza's vermeende pantheïsme. En ten slotte moet verduidelijkt worden wat de betekenis is van

C. Spinoza's vrijheidsbegrip in de relatie van substantie en modi.

In het geheel genomen is dit zeker een ambitieus programma. Maar het staat nog te bezien of het resultaat inderdaad een verbeterd spinozisme zal zijn. Gezien de verstrekkende verlangens, namelijk méér empirisme, méér theïsme én meer vrijheid, is het nog maar de vraag of men van het spinozisme *an sich* nog iets heel laat.

Wat betreft zijn verwerping van de empirische methode, is Spinoza duidelijk genoeg:

> (Hic aliquanto prolixius agam de experientia; & Empiricorum, & recentium Philosophorum procedendi Methodum examinabo.) Quoad secundum. Nullus etiam dicendus est, quod habeat ideam illius proportionis, quam quaerit. Praeterquam quod sit res admodum incerta, & sine fine, nihil tamen unquam tali modo quis in rebus naturalibus percipiet praeter accidentia, quae nunquam clare intelliguntur, nisi praecognitis essentiis.[9.]
>
> (Hierbij zal ik iets uitvoeriger over de ervaring handelen en de methode onderzoeken, die door de empiristen en de nieuwe wijsgeren wordt gevolgd.) Wat het tweede aangaat: (namelijk de empirische methode, hs) ook hierbij zal niemand kunnen beweren, dat hij een voorstelling heeft van de verhouding die hij zoekt. Behalve nog dat dit een uiterst onzekere en onbepaalde wijze van waarnemen is, zal men op die wijze nooit iets anders van de dingen in de natuur leren kennen dan bijkomstige eigenschappen, welke men nooit helder begrijpt wanneer men niet eerst het wezen van die dingen kent.

Het empirisme kan ons geen zekerheid geven omtrent de juiste verhouding van de dingen en blijft steken in vage indrukken. Maar blijkens de laatste regel (*nisi praecognitis essentiis*) heeft ervaringskennis wel degelijk een funktie, mits aangevuld met ware kennis door de beschouwing van een ding afzonderlijk en in zichzelf. Spinoza's afwijzende houding ten opzichte van het empirisme is meer principieel dan praktisch van aard.[10.] Want hoewel wij door waarneming en voorstellingsvermogen niet *direkt* kennis kunnen verwerven van bijv. God, toch zijn al onze voorstellingen uiteindelijk aangewezen op zintuigelijke ervaringen. Al was het maar om de feitelijke referentie van onze *affectiones* (emoties) te kunnen bevestigen of ontkennen. (Vergelijk E II, P 13: *Objectum ideae, humanam Mentem constituentis, est Corpus...*). Bovendien is bekend dat Spinoza geen bezwaar had tegen het doen van fysische experimenten; de resultaten van dergelijk onderzoek erkende hij als bevestiging van ware kennis!

De bezwaren die Nieuhoff aanvoert tegen Spinoza wegens de ontbrekende empirie zijn betrekkelijk simpel. Aangezien hij ethiek opvat als zijnde levensfilosofie dient zij zich bezig te houden met de konkrete natuur. Naar zijn mening had Spinoza zijn vertrekpunt moeten kiezen in natuurverschijnselen en natuurwetten. Had hij de mathematica dáárvoor gebruikt en niet, zoals hij wel doet, voor '*den bovennatuurkundigen oceaan,... zonder het compas der natuurkundige wijsgeerte*', dan zou zijn theorie geen noodlottige wending hebben genomen.[11.] In de huidige konceptie, welke uitgaat van een substantiebegrip dat op logisch mathematische wijze de werkelijkheid determineert, is de uitkomst: filosofisch fatalisme. Zo ook, maar dan langs een lange en bewogen uiteenzetting konkludeert Nieuhoff: voor het begrijpen van het veranderlijke, toch van levensbelang in met name de ethiek, is geen ruimte gelaten. Straks zal nog blijken hoe hij voorstelt aan dit determinisme te ontkomen. De door hem hier reeds voorgestelde verbreding van het scopus van

de menselijke kennis door rede en intuïtie aan te vullen met empirische waarneming, krijgt een pointe in zijn hierna te behandelen pleidooi voor het theïsme.

1.1 Theïsme versus spinozisme

In de godsdienstfilosofie neemt de vraag naar God een centrale plaats in. Tot op de dag van vandaag wordt gediskussieerd over godsbewijzen en de rationaliteit van het theïsme. Nog steeds worden nieuwe gezichtspunten naar voren gebracht, die nu eens logische verfijningen betreffen in argumenten pro & contra, en dan weer bijdragen tot een verschuiving in de wetenschapstheorie. Ik denk bij voorbeeld aan de Kuhn-Lakatos-diskussie over de beperkingen van kritische rationaliteit. Aan de orde is de vraag, hoe wij uit een veelheid van denksystemen juist dat ene systeem kiezen om bijv. het theïsme te verdedigen of te falsifiëren, en bovendien hoe we deze keuze denken te rechtvaardigen. Dankzij de culturele antropologie hebben we beter inzicht gekregen in de rol en funktie van godsdienst in een samenleving. Historici gaan zelfs al zo ver dat zij religie en religieuze symboliek als

het fundament van de samenleving zijn gaan beschouwen. (Ik denk aan de moderne *Annales*-groep in Frankrijk.) Ten tijde van Bernard Nieuhoff neemt het Westeuropese christendom voor het eerst meer uitgebreid kennis van andere godsdiensten. Sinds de zeventiende eeuw is langzaam maar zeker via handelskontakten met het verre oosten en het Caraïbisch gebied meer informatie over andere culturen beschikbaar gekomen. De gedachte begint door te dringen dat het christelijk denken voor een uitdaging staat. Nieuhoff is echter niet onder de indruk van mogelijke alternatieven. Ook gaat hij niet met Pierre Bayle mee, waar deze zegt in de islam spinozisme te herkennen. Het is opmerkelijk hoe hij, die toch Lessing kent, van geen andere uitdaging voor het christendom wil weten dan het spinozisme! Hij vindt Spinoza volstrekt uniek. Dit houdt tevens in dat hij hem in strijd acht met het christelijk theïsme. Laten we eens zien hoe zijn theïstisch alternatief is opgebouwd. Nieuhoffs theïstische herformulering van het spinozisme (hiervóór aangeduid met B in het desiderata-lijstje) heeft als belangrijkste kenmerken:

a. God is de externe (scheppende) oorzaak van de natuur
b. Wil en verstand zijn in God onderscheiden (en niet identiek zoals bij Spinoza)
c. God als causa is vrij voor zover het zijn keuzemogelijkheden betreft, en tegelijkertijd noodzakelijk voor zover het de mathematische orde van de natuur betreft.

In zijn streven naar objektiviteit plaatst Nieuhoff steeds zijn theïstisch argument tegenover de spinozistische tegenhanger. Op de linkerpagina geeft hij zijn vertolking van Spinoza en op de rechterpagina beschrijft hij zijn eigen theïsme. Interessant is bij voorbeeld de openingsstelling:

Spinozisme

De echte wijsgerige orde en ware weg ter kennis vordert, dat wij alle onze denkbeelden afleiden van de eeuwige bron der natuur. Men moet de zaak kennen uit het wezen, - het werk uit de oorzaak.

Theïsme

De echte wijsgerige orde en ware weg ter kennis vordert, dat wij ondervinding en reden, gewaarworden en denken, paren. Wij kennen de scheppende oorzaak veiligst uit de beschouwing harer werken, naar overeenkomstige betrekkingen.[12.]

Het kan niet ontkend worden dat hij zijn mogelijke vooroordelen op een zeer geslaagde wijze weet te onderdrukken. In zijn formulering van het theïsme blijkt echter al wel zijn persoonlijke voorkeur voor een levensfilosofie. Voor een beoordeling van Niehoffs argumenten vóór het theïsme, moet men goed in het oog houden dat hij een geloofsstandpunt verwoordt. In zekere zin beschouwt hij zijn argumenten als vanzelfsprekend, sterker nog: zichzelf rechtvaardigend. En hoe voortreffelijk hij zich ook moge hebben ingespannen voor een onbevooroordeelde rekonstruktie van het spinozisme, we moeten ons terdege bewust zijn van het feit dat hij uitgaat van een sterk ingekorte Spinoza-*Vorlage*. Na lezing van Spinoza heeft hij namelijk gekonkludeerd dat de hoofdzaken van diens '*stelsel*' in *Ethica* I&II genoegzaam worden uiteengezet; de betreffende gedeelten drukt hij derhalve in extenso af.[13.] Ook laat hij zijn lezers kennismaken met een passage uit Spinoza's brief aan Jacob Ostens, aan wie hij zijn bezwaren tegen de kritiek van Lambert van Velthuysen uiteenzet. Hij schrijft (ik geef de Nederlandse vertaling vanwege de minder bekende tekst):

> ... integendeel, in hoofdstuk 4 [van de *Tract. Theol. Pol.* hjs] heb ik uitdrukkelijk gezegd dat de hoofdinhoud en het hoogste gebod van de goddelijke wet (die van Godswege in ons hart gegrift is, zoals ik in hoofdstuk 12 heb gezegd) deze is, dat wij God als het hoogste goed liefhebben. En dit niet uit vrees voor een of andere straf (want liefde kan niet voortkomen uit vrees) (...) En of ik God in vrijheid liefheb dan wel als gevolg van Gods besluit, ik zal toch God liefhebben en behouden zijn.[14.]

Met name deze laatste zin zal Nieuhoff vermeld hebben omdat hij Spinoza's verweer niet sterk vindt. Immers, ook hij is van mening dat het noodzakelijkheidsbeginsel te zwaar drukt op de werkelijkheid. Als wij God liefhebben, doen we dat dan omdat wij niet anders kunnen? Aan de orde is de vraag naar de aard van de relatie tussen substantie en modi. Nu is het opmerkelijk dat Nieuhoff in zijn lange citaat uit *Ethica* I ten gerieve van de lezer, uitgerekend de stellingen XIX & XX weglaat. In die stellingen onderstreept Spinoza als het ware de sterke overeenkomst van zijn godsconcept met die van de joodschristelijke traditie; hij zegt, Gods attributen zijn eeuwig, terwijl in God existentie en essentie identiek zijn. Dit laatste ontkent Nieuhoff nergens, maar wat het eerste betreft ontkent hij zelfs dat de attributen eigenschappen van God zouden zijn. Niettegenstaande de voorzichtige formuleringen van Spinoza (*quatenus modificatum* etc.) vindt hij dat deze substantie en modi, *natura naturans* en *natura naturata* zo zeer vermengt, dat er bijna sprake is van wat hij noemt een chaos van het oneindige en het eindige. Met een beroep op de *Tractatus de Intellectus Emendatione* en *Epistola* XXXVII, waar Spinoza zijn methode voor een *scientia intuitiva* met een voorbeeld uit de wiskunde verduidelijkt, besluit Nieuhoff dat reeds het aanhalen van een voorbeeld uit de wiskunde tegen de mogelijkheid van onmiddellijke godskennis pleit. Terecht heeft Würzner aangetoond dat Nieuhoff hier onvolledig citeert.[15.] Spinoza zegt namelijk dat de mathematicus intuïtief *inziet* wat hij met behulp van een (wiskundige) bewerking weef (sic).

Bernardus Nieuhoff, zwartekunst-portret. Veluws Museum Harderwiik.

Liever had Nieuhoff gezien dat Spinoza zijn stelsel had omgekeerd, en via de natuur (opgevat als substantie) de weg naar God had gezocht. Door God en natuur te scheiden en de natuur op te vatten als het ‘toneel’ van Gods handelen, laat Nieuhoff zijn eigen empirisme in harmonie met het traditionele godsbeeld. Want hij heeft geenszins de pretentie de substantie, God en/of natuur, te doorgronden: hij

neemt genoegen met de verschijnselen. Daarom kan hij, tégen Spinoza, beweren dat wil en verstand (zie hiervóór: b) onderscheiden zijn: als regisseur van de verschijnselen moet hij immers doeltreffend kunnen inspelen op nieuwe situaties. Mede in verband hiermee leert Nieuhoff zijn theorie van de vrije noodzakelijkheid (zie hiervóór: c). In Spinoza's wereld is krachtens de gedachten van Gods *intellectus infinitus*, datgene wat als mogelijk gedacht wordt steeds tevens aktueel. Mogelijkheid en aktualiteit zijn identiek. In Nieuhoffs wereld is dit een absurditeit. God aktualiseert steeds het '*bestvoegendste*' (wij zouden zeggen: de best mogelijke wereld).[16.] Met een letterlijk citaat:

Spinozisme

Buiten het geen is, kan niets zijn; het rijk der dadelijkheid is gelijk aan dat der mogelijkheid.

Theïsme

Buiten het geen in den omtrek der natuur volgende de bestem-

ming der goddelijke wijsheid, is, en gaat, en komt, kan niets zijn; het rijk der dadelijkheid is gelijk aan dat der mogelijkheid, betrekkelijk tot deze natuursinrichting, naar het besluit der godheid.[17.]

1.2 Spinoza's vrijheidsbegrip

Een korte notitie over Spinoza's vrijheidsbegrip is hier wel op zijn plaats. Wellicht is het goed eraan te herinneren, dat we in het voorafgaande vrijwel uitsluitend zijn bezig geweest met wat Nieuhoff als de hoofdzaken van het spinozisme zag. Opdat het ethisch moment niet te zeer op de achtergrond gerake, is het misschien verhelderend wanneer ik hier nog enkele kanttekeningen plaats bij het begrip vrijheid in de geest van Spinoza.

In E I, Def. 7 lezen we dat alles wat krachtens de noodzakelijkheid van de eigen natuur bestaat, kan worden beschouwd vrij (*libera*) te zijn. En dat we daarbij onder noodzakelijk (*necessaria*) of afhankelijk (*coacta*) dienen te verstaan, het door iets anders bepaald worden tot een zekere wijze van bestaan. Uit deze definitie kan worden afgeleid dat Spinoza kennelijk geen tegenstelling ziet tussen vrijheid en noodzakelijkheid. Uit objektief gezichtspunt bezien kan men door externe oorzaken gedetermineerd zijn, terwijl men toch voor zover het de eigen subjektieve oorzakelijkheid betreft absoluut vrij is. Tussen God en mens treedt hier een verschil op: God is in volstrekte zin de oorzaak van zichzelf (*per se*), terwijl de mens als veroorzaakt door God (*per accidens*) geldt. Het is dus niet geoorloofd de vrijheid van God zonder meer met die van de mens te vergelijken. Ze zijn elk van een andere orde. Het is bekend dat Spinoza aanbeveelt te leven volgens de rede. Alleen zo zal onze kennis namelijk adequaat zijn. Voor een verdere uitwerking van zijn ethische theorie zijn we echter aangewezen op de delen IV en V van de *Ethica* (welke Nieuhoff geheel buiten beschouwing laat!). Daar wordt meer precies uitgelegd hoe wij vrij kunnen zijn. Krachtens ons doorzettingsvermogen (*conatus*) en de adequate voorstelling van God die in ons is (E V, P 18, Dem) kunnen wij ons steeds beter bewust worden van de absolute vrijheid die in God is (*Deus a nemine coactus agit*; E 1, P XVII). Absolute vrijheid tot zelfbepaling, - immers Spinoza kent geen vrije wil aan God toe, want wil en verstand heeft God niet nodig -, dát is tegelijk de perfektie en de noodzaak van zijn bestaan.

Uit praktisch-filosofisch oogpunt bezien heeft deze ethische theorie een sterk deontologisch karakter. Deontologisch, omdat zij aan mensen de verplichting oplegt zich overeenkomstig de normen van het model te gedragen. Nieuhoff zou deze typering waarschijnlijk wel hebben willen delen, mits het verplichtend karakter gezocht wordt in de sfeer van het intuïtionisme. Intuïtionisme, immers Nieuhoff hangt met zijn *moral sense* (zoals gezegd ontleend aan de. Schot Hutcheson) de theorie aan, die stelt dat door intuïtieve natuurbeschouwing, evidente morele oordelen worden verkregen. Momenteel wordt een andere variant van deontologie met betrekking tot Spinoza's ethische theorie suksesvol verdedigd door de Noor Wetlesen. Deze benadrukt de voluntaristische variant, aangezien naar zijn mening het verplichtend karakter van een norm of gedrag slechts verklaard kan worden uit de wil en de inzet van hen die deze norm aanhangen.[18.]

1.3 Enige romantische aspekten

Op het breukvlak van de achttiende en de negentiende eeuw is het '*hervormde spinozisme*' van Nieuhoff een tekenend voorbeeld van overgangsfilosofie. Wordt hij namelijk vooral beschouwd als een verlichtingsfilosoof, door zijn werk *Over spinozisme* doet hij enige afbreuk aan die reputatie. Want hoezeer hij ook vasthoudt aan rationalisme en natuurwetenschap, dat heeft toch niet kunnen verhinderen dat hij meegaat met de Duitse romantiek.

Zoals bekend wordt de romantiek gekenmerkt door een organisch wereldbeeld, met een zwaar accent op het subjektieve en de menselijk kreativiteit. Het mechanisch wereldbeeld, zo het al niet heeft afgedaan, wordt uitsluitend gereserveerd voor zijn land van herkomst, namelijk de fysica. In de filosofie wordt een harmonie-model nagestreefd, met als oogmerk zoveel mogelijk tegenstellingen met elkaar te verzoenen.

Bij Nieuhoff vindt men talrijke sporen van deze richting.[19.] Naar mijn mening is hij wel het sterkst getroffen door het spinozisme van Johann Gottfried Herder (1744-1803). Herhaalde malen refereert hij aan diens spinozistische dialogen getiteld *Gott: Einige Gespräche* (1787); hij prijst de schoonheid van dat werkje. Evenals Nieuhoff gaat ook Herder te rade bij wat Spinoza zelf heeft geschreven. Hij heeft onmiskenbaar pedagogische motieven, want hij voert de hoofdpersoon van zijn dialogen via Colerus' biografie en de *Tractatus de Intellectus Emendatione* naar de *Ethica*. Tevens is het zijn bedoeling het spinozisme te verbeteren, door het aan te passen aan nieuwere ontwikkelingen in de wetenschappen. En hoewel Herder uiterst voorzichtig te werk gaat, - hij wil zich niet mengen in de *Pantheismus-streit* -, toch spreekt hij zich duidelijk uit over de contemporaine Spinoza-debatten. In een tour d'horizon met betrekking tot de verschillende standpunten, moeten vooral Jacobi en Wolff het ontgelden. Met Jacobi is hij het oneens wegens diens anti-rationalisme, en wat Wolff betreft, is hij van oordeel dat deze geen recht doet aan Spinoza's natuurbegrip. Het is bekend dat Wolff werd beschouwd als de felste kritikaster van Spinoza sinds Pierre Bayle, aangezien hij ronduit beweerde dat spinozisme gelijk stond met fatalisme. Hij poneerde deze opvatting op zodanige wijze, dat het atheisme in vergelijking met het fatalisme welhaast een respektabele levensvisie leek.

Herders eigen spinozisme gaat uit van een organisch principe. Zijn humaniteitsfilosofie is erop gericht de mens bewust te maken van wat hij noemt het *oneindig organisch krachtenrijk* dat God ons in de natuur openbaart.[20.] Door een organisch principe aan te nemen, denkt Herder een mogelijke tegenstelling tussen God en natuur te overwinnen. De afstand tussen de attributen en de modi wordt zo overbrugd: de natuur als zodanig is de kenbron van waarheid, goedheid en schoonheid. God, in Herders konceptie, heeft het attribuut uitgebreidheid niet nodig. God is zoveel als *quidquid est, illud est*: het volle leven. En om de geringste suggestie weg te nemen aangaande een God buiten de natuur, verwijdert hij de *extensio* uit Spinoza's systeem met de opmerking dat dit een overblijfsel van cartesiaans dualisme tussen geest en stof is. We zien hier een prachtig voorbeeld van romantisch denken: was in de vroege romantiek het dualisme een vertrouwd element, al spoedig moet het plaats maken voor het monisme in het kader van de harmonie die men nastreeft.

Welke betekenis heeft Herders spinozisme voor Nieuhoff gehad? Als wij Nieuhoff letterlijk nemen, was Herder niet echt zijn voorbeeld. Weliswaar spreekt hij in superlatieven over diens '*hervormd spinozisme*', maar hij haast zich erbij te zeggen dat dit geen verzoening tot stand brengt tussen theïsme en spinozisme.[21.]

Dit verwijt is niet geheel terecht, want zelf slaagt hij daar ook niet in. Meer specifiek heeft Nieuhoff kritiek op het feit dat Herder het strenge spinozistische noodzakelijkheidsbegrip niet heeft uitgeschakeld. Deze angel in het spinozisme impliceert dat Gods wijsheid, voor zover die aan ons blijkt, niet oorspronkelijk is, maar noodzakelijkerwijs het effekt van zijn beperktheid betreft. Dit is ook goed spinozistisch gedacht. Maar Nieuhoff, die evenals Herder op het scherp van de

snede balanceert, houdt hier een pleidooi voor de condition humaine. Omdat wij slechts mensen zijn, moeten we ons niet te zeer in spekulatie begeven. Daarom stelt hij voor het begrip vrije noodzakelijkheid in te voeren. God is dan alleen beperkt voor zover het zijn natuurorde betreft. Hier speelt de vraag of God een andere orde had kunnen instellen dan onze natuurorde. Het antwoord van Nieuhoff klinkt cartesiaans, namelijk: bevestigend. Spinoza echter, sterk geporteerd voor de geometrie, ontkent de mogelijkheid dat God een andere orde had kunnen inrichten. God is gebonden aan de logische wetten van zijn natuur. Op grond van dit uitgangspunt, waarvan Nieuhoff alleen de *conclusio* aanvaardt, is een tegenstelling tussen vrijheid en noodzakelijkheid ook uitgesloten. *Perfectio & realitas* zijn bij Spinoza identiek (E I, P 33, Schol. II). Zoals gezegd, de *conclusio* dat de natuurorde noodzakelijk is, wil Nieuhoff wel aanvaarden. Maar dat dit ook zou gelden voor God als *causa*, neemt hij niet aan. Het is duidelijk dat hij hier dubbel faalt: noch zijn hervormd spinozisme, noch zijn theïsme zijn sluitend. Hij geeft dit overigens ruiterlijk toe.[22.]

In zekere zin lijkt het vermoeden gerechtvaardigd dat Herders spinozisme model heeft gestaan voor dat van Nieuhoff. Ten slotte prevaleert de levenskunst boven de stelkunst van de

logisch-mathematische bewijsmethode. Bij beiden staat God, opgevat als wijsheid, centraal, beiden zijn erop uit het spinozisme *theïstisch* aan te scherpen. Nieuhoff noemt Herders spinozisme niet voor niets

> ...de vaste grond ener physicotheologie, - eener godlerende natuurkunde, - het leerrijkst betoog van goddelijke macht, goedheid en wijsheid, - het voortreffelijkst onderricht, ter verwondering, vereering, en verheerlijking der godheid!

Maar wat spijtig voegt hij daaraan toe: ‘Ook Herder maakt zich Spinoza ten vriend, op eene wijze, die Spinoza met heler harten zou kunnen billiken.’[23.]

2. Nieuhoff en de Nederlandse Spinoza-receptie

Welke is nu de plaats en betekenis van Nieuhoff in het kader van de Nederlandse Spinoza-receptie? Als we uitgaan van een chronologisch gezichtspunt, is deze vraag gemakkelijk te beantwoorden. De belangstelling voor Spinoza in Nederland geeft namelijk een duidelijk golfpatroon te zien. En aangezien de eerste piek van de vroege-receptie periode omstreeks het jaar 1700 optreedt en na dertig jaar vrijwel tot nul is gereduceerd, spreekt het voor zich dat Nieuhoff met zijn boek *Over spinozisme* in de woestijn preekt. In Nederland was Spinoza toen niet aan de orde. Deze dalperiode heeft zeker nog voortgeduurd tot voorbij het midden van de negentiende eeuw, wanneer de modernistische theoloog J.H. Scholten uiting geeft aan zijn christelijk spinozisme.[24.] Het is niet waarschijnlijk dat Scholten kennis heeft genomen van Nieuhoffs *emendatio*. Merkwaardig genoeg is niet bekend of en in hoeverre Nieuhoff respons kreeg. In ieder geval heeft het spinozisme in zijn tijd niet aangeslagen. (En ook hierin schuilt kennelijk geen *Wirkung* van Nieuhoff.) Bij de opleving van de belangstelling voor Spinoza blijkt echter wel een interessante parallel. Want ook al had men in Nederland de Duitse *Pantheismus-streit* kennelijk gemist (behoudens Nieuhoff dan), toch voltrok zich rond Scholten (die Spinoza de profeet van de nieuwe tijd had genoemd) een als herderiaans te typeren debat. Vergis ik mij niet, dan is alleen de invalshoek tegenovergesteld. Wilde Nieuhoff een theïstische verbetering van het spinozisme, Scholten zette zich juist in vooreen spinozistische interpretatie van het christelijk theïsme. Hij deed het onderscheid tussen geopenbaarde en natuurlijke godskennis teniet en leerde een humaniteitsfilosofie op basis van empirisme en rationalisme. Dat hij daarbij rede en gevoel wilde verbinden, blijkt duidelijk wanneer hij als *conditio* stelt dat de rede alleen als norm geldt voor degene die moreel gerechtvaardigd is. Scholten hangt een evolutionistisch wereldbeeld aan en het nieuwe in zijn spinozisme is dan ook gelegen in de ontwikkelingsgedachte die hij eraan toevoegt, zoals Hubbeling heeft aangetoond.[25.] Het zou de moeite waard zijn te onderzoeken of Herders spinozisme in Nederland inderdaad een rol heeft gespeeld. Gelet op het feit dat hier de ruimte ontbreekt om daar uitvoerig op in te gaan, wil ik mij beperken tot enkele opmerkingen. In de eerste plaats is het vooral Herder geweest die profiteerde van de *Pantheismus-streit*. Hij schreef zijn *Gott* op een moment dat de geestdrift van deze kontroverse genoegzaam was geluwd en hij zich van de argumenten kon bedienen zonder partij te hoeven kiezen. In zijn positie als *Generalsuperintendant* van de lutherse clerus in Weimar kon hij zich dat ook niet veroorloven.[26.] Bovendien legt hij de nadruk op de religieuze ervaring: via het gevoel kan men zich bewust worden

van de eenheid van God & natuur. Let wel: geen vage gevoelens had hij op het oog, maar het zich bewust worden van natuurwetten, om daar vervolgens rationeel mee te opereren. De ontwikkelingsgedachte vinden we in zijn Godsconcept overduidelijk aanwezig: God wordt gedefinieerd als een oneindige krachtbron, de natuur is een krachtenspel. En ten slotte moet nog gewezen worden op de feitelijke invloed die Herder heeft gehad. We weten dat hij de geschriften van de Nederlandse filosoof François Hemsterhuis (1721-1790) heeft uitgegeven. Deze 'filosoof van de ziel'[27.] verdedigde de stelling dat de menselijke ziel over een bijzonder zintuig beschikte om morele gevoelens waar te nemen. Hij ontleende deze opvatting aan Hutchesons *moral* sense-theorie, welke we ook reeds bij Nieuhoff aantroffen! Een ander feitelijk gegeven is dit: Herders gedachten over spinozisme zijn van grote betekenis geweest voor Schleiermacher. Diens *Reden über die Religion* (1799) steunt op twee herderiaanse principes, namelijk het organisch wereldbeeld en de humaniteitsgedachte. Beide invloeden, de verspreiding van Hemsterhuis en de receptie van Schleiermacher, hebben een belangrijke rol gespeeld bij de hernieuwde belangstelling voor het spinozisme in Nederland gedurende de negentiende eeuw. Ik moge er aan herinneren dat Van Vloten, - die de herleving van het Nederlands spinozisme eind vorige eeuw op zijn naam heeft staan - via Schleiermachers *Reden über die Religion* met Spinoza kennismaakte.[29.]

Kortom, er is voldoende reden voor een herwaardering van Herder in de gechiedenis van de Spinoza-receptie. En ook al heeft de hoofdpersoon van dit artikel, Bernard Nieuhoff, kennelijk bij vriend noch vijand pennen in beroering gebracht, dan heeft hij ons toch, - zij het langs een omweg -, op het spoor gebracht van de betekenis van Herder.[28.]

Eindnoten:

* Dit is de Nederlandse versie van een voordracht getiteld 'Bernard Nieuhoff et la rétorme romantique du spinozisme' welke is voorbereid ten behoeve van het kongres over Spinoza entre lumières et romantisme te Fontenayaux-Roses. (Frankrijk), dat in september 1983 heeft plaatsgehad.

1. Cf. Molhuysen, P.C.&Blok, P.J. (1911-1937): *Nieuw Nederl. Biogr. Woordenboek*, Leiden, VIII, 121 12.
2. *Specimen philosophiam de sensu pulchri*, Leiden 1773.
3. Interessant zijn de reminiscenties aan Zabarella, Ramus en Suarez in deze school.
4. O.c, pp. 2, 4; cf. Haan, A.A.M. de (1960): *Het wijsgerig onderwijs aan het gymnasium illustre en de hogeschool te Harderwijk 1599-1811*, Harderwijk, p. 117 n.
5. Nieuhoff, Vasmarus Magdalenus (1804): *Euthanasia seu ars bene moriendi*, (Harderwijk).
6. O.c., p. 3.
7. O.c., p. 11.
8. Lessings 'hen kai pan'.
9. Gebhardt, C. (1925): *Spinoza Opera*, Heidelberg, dl. II, (TIE), p. 13.
10. Cf. mijn artikel 'Spinoza and the rise of modern science in the Netherlands' (te verschijnen).
11. O.c., pp. 130-1.
12. O.c., pp. 138-9.
13. E I: Def. III-VII, P II-XVIII&XXI-XXXVI: E II: Ax I, P I, II-XXI & XXIII-XXVI & XXXII-XXXIII & XLIV-XLV & XLVII-XLIX & EP XLIII (pars).
14. Ep 43; cf. EP 42 voor de bestrijding aan het adres van Spinoza door Lambert van Velthuysen.
15. Cf. Würzner, M.H. (1962): 'Bernard Nieuhoff en zijn beoordeling van het spinozisme', Tijdschrift voor Filosofie XXIV, P. 65; cf. Gebhardt (1925), II p. 12.
16. Cf. de moderne diskussies rond de zogenaamde *possible worlds theory* in de logica; cf. i.a. Kripke, S. (1980): *Naming and necessity*, Oxford.
17. O.c., p. 212.
18. In tegenstelling tot Wetlesen, J. (1979): *The sage and the way. Spinoza's Ethics of freedom.* Assen, pp. 398-9, ben ik echter niet meer van mening dat deze ethische theorie tevens

teleologisch is. Het teleologisch moment heeft immers een provisioneel karakter: het doel, Gods wet in mij, is in moreel opzicht altijd latent aanwezig. Dus is de verplichting deze 'perfectio' optimaal te realiseren een sterkere interpretatie dan de teleologische.

19. Cf., e.g. diens rationalisme en (natuurwetenschappelijke) belangstelling voor de wiskunde in kombinatie met zijn gekunstelde ervaringstheorie. Hij kan de verschillende theorieën kombineren dank zij kompartimentalisering. E.g.: wiskunde geldt wel in de fysica, maar is niet van toepassing in de ethiek etc.
20. Cf. de kurieuze dissertatie van Smits, E.J.F. (1939): *Herder's humaniteitsphilosophie*. Assen, welke van Herders spinozisme niet wil weten.
21. O.c., pp. 122-3.
22. O.c., pp. 246-7.
23. O.c., p.238&nn.; Würzner (1962) benadrukt de invloed van Heydenreich welke door N. inderdaad veelvuldig wordt aangehaald. Vergelijking echter met de opvattingen van de eerstgenoemde leert dat deze weliswaar in details met N. overeenstemt maar toch een eigen weg gaat. Cf. Grunwald, M. (1897): *Spinoza in Deutschland*, Berlin, pp. 143-4.
24. Cf. Hubbeling, H.G.: 'Het christelijk spinozisme van J.H. Scholten. Een systeemtheoretische vergelijking' (te verschijnen).
25. Ibid., passim.
26. Cf. Klimke, W.J. (1976): *Herder's contribution to the acceptance of Spinoza in Germany*, (University of Michigan, Diss.), Ann Arbor (UMI), pp. 206-7.
27. Cf. Romein, J.&A. (1977): *Erflaters van onze beschaving*, Amsterdam, pp. 497-516, en Sassen, F. (1959): *Geschiedenis van de wijsbegeerte in Nederland*, Amsterdam/Brussel, pp. 259-268.
29. Vloten, J. van (1871): *Benedictus de Spinoza naar leven en werken, in verband met zijnen en onzen tijd*, Schiedam, pp. X-XI.

Deze onderzoekingen werden gesteund door de Stichting voor Theologisch en Godsdienst-Wetenschappelijk Onderzoek in Nederland (STEGON), met subsidie van de Nederlandse Organisatie voor Zuiver Wetenschappelijk Onderzoek (Z.W.O).

28. Cf. Klimke (1976), pp. 182-198.

H.G. Hubbeling
Calvinistisch Spinozisme: J.H. Scholten

Johannes Hendrik Scholten (1811-1885) wordt met C.W. Opzoomer en (in iets mindere mate) S. Hoekstra gerekend tot de 'vaderen van de moderne theologie', d.w.z. tot de grondleggers van wat oorspronkelijk de moderne, later de vrijzinnige richting binnen het protestantisme wordt genoemd[1.]. Hij was na zijn studie van letteren en theologie predikant geworden in Meerkerk. Vervolgens was hij hoogleraar in Franeker en dan van 1843 af hoogleraar in de theologie in Leiden. Hier heeft hij grote invloed geoefend. Hier is van belang dat hij ook de studie van Spinoza krachtig heeft bevorderd. Dit werd ook door zijn leerlingen erkend, wat o.a. bleek bij de viering van zijn veertigjarig jubileum als hoogleraar. Toen bood de later beroemd geworden kerkhistoricus Pijper hem een buste in Medaillon van Spinoza aan, vervaardigd door de beeldhouwer Collinet. In zijn toespraak deed Pijper uitkomen hoezeer Scholten de grote betekenis van die wijsgeer aan zijn leerlingen had laten zien. Daarom hadden zij gemeend niet beter te kunnen doen dan hem met diens beeld te vereren.[2.]

Ook interessant is te weten, dat de grote Nederlandse Spinoza-onderzoeker Dr. W. Meijer tot zijn leerlingen behoord heeft. Deze begon namelijk in 1862 in Leiden theologie te studeren.[3.] Meijer was aanvankelijk Luthers, maar trad later uit de kerk.

Scholten heeft voor de ontwikkeling van de moderne theologie grote verdiensten gehad. De Duitse idealistische filosofie (Schleiermacher, Kant, Hegel, Lessing e.a.) was al voor hem door de vertegenwoordigers van de Groninger school in ons land geïntroduceerd (Hofstede de Groot e.a.). Verder heeft Opzoomer in dit opzicht meer gepresteerd dan Scholten. Toch heeft ook hij gretig kennis genomen van de nieuwere inzichten op wijsgerig en wetenschappelijk gebied. Terwijl Opzoomer meer wijsgeer was, was Scholten volop theoloog. Hij gaf in Leiden naast 'de leer aangaande God' de 'uitleg van het Nieuwe Testament'. Scholten was een synthetisch modernist, terwijl Opzoomer meer kritisch was. Scholten wilde de nieuwere inzichten verbinden met het klassieke Calvinisme. Het klinkt misschien wat paradoxaal, maar het is toch waar, dat Scholten niet alleen in Nederland de Duitse bespiegelende wijsbegeerte (mede) introduceerde, maar ook het klassieke Calvinisme weer nieuw leven inblies. In de jaren voor de opkomst van de 'Groningers', (die voor het trekken van de uiterste consequenties terugschrokken), en de modernen werd het theologisch en kerkelijk klimaat in Nederland beheerst door het z.g. liberale supranaturalisme. Men accepteerde het gezag van de Schrift, de wonderen enz., maar huppelde verder wat oppervlakkig over allerlei moeilijkheden heen. De Calvinistische scholastieke en orthodoxe theologie werd niet uitvoerig bestudeerd. Scholten is in de jaren dat hij in Meerkerk predikant was sterk onder de indruk gekomen van enkele gemeenteleden, die de 'oude schrijvers' nog lazen. Scholten was dan ook een oprecht bewonderaar van Calvijn, Zwingli en de Calvinistische orthodoxie. Hij heeft dit op enkele van zijn leerlingen overgedragen. Hij was dan ook de leermeester van Bavinck en Abraham Kuyper, zodat hij indirect nog de auctor inauguralis van het Neo-Calvinisme van de Vrije Universtiteit is geweest! Scholtens grondgedachte was nu dat er een synthese mogelijk was tussen het Calvinisme, mits naar zijn grondbeginselen geïnterpreteerd, en de moderne levensen wereldbeschouwing, mits deze laatste haar eigen grenzen erkende. Als wij nu verder kijken, welke auteurs van deze moderne levensbeschouwing de beslissende invloed op Scholten hebben geoefend, dan blijken dat niet Kant of Hegel of de andere Duitse Idealisten te zijn. Van het kantiaanse kriticisme moest Scholten niets hebben. Hegel sprak hem meer aan, maar van de dialektiek die het Duitse Idealisme beheerst (in vele varianten),

vinden wij bij Scholten geen spoor. Scholten volgt in grote lijnen de Verlichting met haar trias God, deugd en onsterfelijkheid. Deze drie kernmomenten nemen ook in Scholtens systeem nog de centrale plaats in. Van Lessing neemt hij verder de gedachte van de opvoeding van het menselijk geslacht door God over, een gedachte die wij ook bij de Groningers uitgewerkt vinden. Verder neemt hij van Lessing en de andere Duitsers de bewondering voor Spinoza over. Deze zal een beslissende invloed op zijn systeem oefenen zoals wij nog zullen zien. Vandaar dat een karakterisering van het denken van Scholten als ‘Calvinistisch Spinozisme’ verantwoord lijkt.

Johannes Henricus Scholten. Foto R.U. Leiden.

Hoe zag dit systeem er in grote lijnen uit?

Velen zullen zich er wel over verbazen Calvinisme en Spinozisme, die men gewoonlijk als tegengesteld ziet in één synthese terug te vinden. Nu moet worden toegegeven dat Scholtens bouwwerk ook niet geheel zonder scheuren zit. Toch slaagt zijn synthese een heel eind. Om te beginnen maakt hij bij het Calvinisme onderscheid tussen beginselen en dat wat uit deze beginselen wordt afgeleid. Hij neemt de beginselen over, maar meent aan enkele ongewenste consequenties te kunnen ontkomen. Wij komen daarop nog terug. Het grote Calvinistische grondbeginsel is volgens Scholten de absolute soevereiniteit Gods. ‘Het materiële grondbeginsel van de leer der Hervormde Kerk bestaat in de belijdenis van Gods volstrekte opperheerschappij in de natuurlijke en zedelijke wereld’[4]. In zijn grote hoofdwerk *De leer der Hervormde Kerk in hare grondbeginselen uit de bronnen voorgesteld en beoordeeld*[5] (een sprekende titel!) verdedigt Scholten dit Calvinisme tegen de aanvallen van de Rooms-Katholieken, de Lutheranen, de Socianen, Doopsgezinden en Remonstranten.

Scholten weet voor dit Calvinisme bij de lezers enthousiasme op te wekken; diens grootheid wordt in elk geval ingezien. Men moet deze bewondering van Scholten ook als genuïen interpreteren en er geen poging in zien op Hegeliaanse wijze de orthodoxe dogmatiek te redden door deze als gevoelvolle voorstelling te zien, die dan verderop in het systeem in de wijsbegeerte opgeheven wordt. Een dergelijke gedachte is Scholten vreemd. Hegel accepteert ook de gehele orthodoxe voorstellingswereld, die dan verder niet het laatste woord in wijsgerige zin heeft. Scholten daarentegen oefent vanuit het grondbeginsel kritiek op de concrete voorstellingen. Wat in deze kritiek standhoudt, wordt dan echter niet verder wijsgerig opgeheven, maar blijft als ware leer staan. Bij Scholten vallen dogmatiek (de geopenbaarde theologie) en de wijsbegeerte (natuurlijke theologie) in laatste instantie samen.

Van dit bovengenoemde Calvinistische grondbeginsel uit kan Scholten echter de volkomen gedetermineerdheid van de mens door God leren. Hij ontkent dus de vrije wil als een *liberum arbitrium* en dit brengt hem in overeenstemming met Spinoza. Hij verdedigt ook de Calvinistische predestinatieleer, waardoor de mens erkent zijn gehele zaligheid uitsluitend aan God te danken te hebben en niet aan eigen vroomheid of goede werken. Wel moet die worden aangevuld. In de traditionele Calvinistische theologie kende men naast de leer van de verkiezing ook die van de verwerping. Hiervan wil Scholten niets weten. Hij erkent de religieuze waarde van de verkiezingsleer. De mens is volstrekt van God afhankelijk en kan geen roem claimen voor het verkrijgen van zijn geloof. Maar van een eeuwige verwerping wil hij niets weten. Het is een ondraaglijke gedachte dat God enkele mensen zou uitverkiezen tot zaligheid en de rest in de diepste duisternis zou laten. Gevolg echter van dit systeem van absolute soevereiniteit van God is nu dat er van een eeuwige verwerping ook helemaal geen sprake kan zijn. Eens zullen alle mensen tot inzicht komen en de zaligheid erven. Ook na de dood kan er bij de mens van ontwikkeling sprake zijn. God werkt als opvoeder. De ene mens komt eerder tot inzicht dan de andere, maar eens zullen allen tot inzicht komen en God eren. Een van Scholtens lievelingsliederen drukt dit ook uit:

> Aan de eindpaal van de tijden
> ziet ons oog de geest van het kwaad
> moe geworsteld en ontwapend,
> tot geen afval meer in staat
> Als de Here God in allen
> en in allen alles is,
> zal het licht zijn, eeuwig licht zijn,
> licht uit licht en duisternis.[6.]

Overigens moeten wij hierbij nog aantekenen, dat Scholten met Spinoza het bestaan van een duivel of satan loochent, in tegenstelling tot de dichter van dit lied (Da Costa). Belangrijk bij de opbouw van het systeem van Scholten is nu, dat hij Lessings gedachte dat God de mensen opvoedt tot zaligheid overneemt.[7.] Daardoor is hij in staat de klassieke dogmata van het Calvinisme over te nemen, terwijl zij toch een moderne 'kleur' (modus) krijgen. Op dit punt verschilt Scholtendan echter ook van Spinoza, waarbij wij moeten bedenken dat Lessing zelf zeker als een soort Spinozist kan worden beschouwd. De toevoeging van deze gedachte is dus misschien niet volkomen vreemd aan de 'geest' van het Spinozisme. Scholten gebruikt heel dikwijls de oude terminologie, maar geeft er een iets andere betekenis aan, juist door de ontwikkelingsgedachte in te voeren. Duidelijk blijkt dit uit Scholtens leer aangaande Christus. Christus is de volkomen, volmaakte, zondeloze mens en door de

verwantschap van God en mens mogen wij van Christus ook als Godmens spreken. Hij *is*, wat wij in zijn gemeenschap moeten *worden*. God ziet ons aan niet zoals wij zijn, maar zoals wij in Christus zullen worden. Scholten kent wel degelijk de vergeving van zonden door genade, maar deze bestaat dan vooral daarin dat God ons de kracht geeft de verleidingen van de zintuigen te leren weerstaan en zo steeds betere mensen te worden. Ofschoon in de bijbel ook wel gesproken wordt van het feit, dat wij gelijk Christus zullen worden[8.] is de traditionele Calvinistische leer dat Christus plaatsvervangend voor ons geleden heeft en de straf voor de zonden heeft gedragen. Scholten accepteert wel degelijk de gedachte dat Christus plaatsvervangend voor ons heeft geleefd en geleden. Maar bij hem ligt alle nadruk op het feit, dat Christus gehoorzaam is geweest aan de geboden Gods en zo een voorbeeldig leven geleefd heeft, een leven dat wij in geloofsgemeenschap met hem kunnen navolgen. Een forensische gerechtigheid (d.w.z. een gerechtigheid die ons wordt toegerekend zonder dat daden van gehoorzaamheid hier een constitutieve rol spelen) kent Scholten niet. De mens wordt nu gerechtvaardigd, ook al heeft hij nog geen volmaakt leven geleefd, omdat God ziet, hoe dit leven in Christus zal worden. In de traditionele Calvinistische leer (al zijn hier vele variaties) wordt de mens gerechtvaardigd, omdat Christus plaatsvervangend genoegdoening gedaan heeft zonder dat er van de kant van de mens een of andere prestatie tegenover staat. Natuurlijk zal ook hier de Christen dan een ‘leven van dankbaarheid’ gaan leiden en in gemeenschap met Christus naar heiligheid streven. Maar de rechtvaardiging gaat in de ‘ordo salutis’ duidelijk aan de heiligmaking vooraf. Bij Scholten ook, maar de rechtvaardiging geschiedt op grond van een toekomstige heiligmaking. Een subtiel verschil, maar een dergelijk verschil in de grondslagen leidt dan tot veel grotere verschillen in de loop van het systeem, zodat Scholtens Calvinisme een geheel andere kleur krijgt door deze toevoeging van het opvoederschap Gods[9.].

Behalve door zijn determinisme komt Scholten nog op de volgende punten sterk met Spinoza overeen. Ook hij leert een duidelijk monistisch stelsel. Hij kent geen dualisme tussen lichaam en ziel. Hij gaat hierin zelfs nog een stapje verder dan Spinoza. Terwijl er bij de laatste van een directe werking van het lichaam op de ziel en omgekeerd geen sprake is, is dit bij Scholten wel het geval. Indeloop van 's mensen ontwikkeling zal de invloed van de geest op het lichaam steeds meer toenemen. Deze gedachte is Spinoza vreemd zoals ook het opvoedersprincipe van God niet in zijn systeem opgenomen is. Hiermee hangt ook het verschil in de leer van de onsterfelijkheid samen. Bij Spinoza is er ook wel sprake van een individuële onsterfelijkheid (althans in de interpretatie die ik van zijn filosofie geef)[10.]. Maar van een ontwikkeling aan gene zijde van het graf kan er geen sprake zijn. In Gods wereld is er geen sprake meer van tijd. Van 's mensen leven blijft zoveel in eeuwigheid bestaan (wordt als het ware in Gods geest opgenomen) als deze geleefd heeft volgens de tweede en vooral volgens de derde soort van kennis. Met andere woorden: voorzover de mens God gekend heeft en bemind heeft met een *amor intellectualis Dei* blijft hij voortbestaan. Dat deel van zijn leven gaat niet verloren. Maar er is geen sprake van een ontwikkeling en voortgaan van de volmaking zoals bij Scholten.

Scholten en Spinoza komen wel daarin overeen dat zij beiden rationele denkers zijn. Zo zegt Scholten ook: ‘Het Christendom vernietigt de menselijke rede niet (*gratia non destruit rationem*)... Het Christendom veredelt en volmaakt de menselijke rede (*gratia perficit rationem*). De gereformeerde kerk streeft naar die steeds hogere, *redelijke* opvatting der christelijke waarheid; maar zij verwerpt het *rationalisme*; zij wenst rationeel te zijn, maar niet *rationalistisch*’.[11.] Volgens Scholten kan de mens alleen dan tot de rechte Godskennis komen, ‘wanneer zijn zielsoog afgekeerd is van de zinnelijke dingen’[12.]. ‘Derhalve: zonder *reinheid* geen ware godskennis. Als

de zonde in het hart woont, is de rede verduisterd, is het oog der ziel voor het aanschouwen der bovenzinnelijke wereld gesloten. Ziedaar, wat de gereformeerde kerk, in overeenstemming met de H. Schrift, als waarheid belijdt'[13.]. Wel moeten wij stellen dat op de weg van de menselijke volmaking bij Scholten het berouw een belangrijke rol speelt, wat zoals bekend bij Spinoza niet het geval is.

Mét Spinoza leert Scholten dat zonde een niet-zijn is. Het kwaad is het ontbreken van het goede. Ook hij geeft het bekende voorbeeld: blindheid is het ontbreken van het gezichtsvermogen. Het is een niet-zien. Het goede is het positieve, het kwade (de zonde) is iets negatiefs. Bij Scholten ligt echter meer het accent op het feit dat de zonde het nog-niet-goede is; dit in overeenstemming met zijn ontwikkelingschema dat wij bij Spinoza niet vinden. Ook bij Scholten kan er dus in objectieve zin geen sprake zijn van schuld van de mens tegenover God[14.]. Wel kan men zeggen dat bepaalde dingen

gebeuren, die de schuld (=de fout) van de mens zijn. Maar er is geen sprake van een verschuldigd zijn van de mens ten opzichte van God (schuld als debitum). Ook zegt men wel: ‘Dat is uw schuld’ met de gedachte u had anders kunnen handelen. Ook deze vorm van schuld accepteert Scholten op grond van zijn determinisme niet. Natuurlijk ontkent Scholten niet, dat in de bijbel wél van 's mensen schuld gesproken wordt. Maar hier spreekt de bijbel nog wettisch. In het evangelie van Jezus Christus is er voor deze vorm van schuld geen plaats. Ook hier werkt het ontwikkelingsschema. In het Oude Testament heerst nog de wet, in het Nieuwe wordt dit vervangen door het evangelie. Het Oude Testament is daardoor niet waardeloos geworden[15.], maar het heeft slechts een relatieve betekenis, namelijk voor de mens op een bepaalde trap van ontwikkeling. Ook Spinoza stelt de leer van Christus tegenover de wet en zowel Spinoza als Scholten leggen het hoofdaccent op de zedelijke wet, die in de harten van de mensen is ingeschreven. Zowel bij Spinoza als bij Scholten neemt Christus een bijzondere positie in, maar beiden ontkennen de lichamelijke opstanding in letterlijke zin. Voor beiden betekent de leer van de lichamelijke opstanding van Christus, dat Christus eeuwig leeft. Geen van beiden kent een eigenlijke leer van de incarnatie, namelijk dat God in zijn tweede persoon (van de drieëenheid) mens (vlees) geworden zou zijn. Scholten loochent mét Spinoza het miraculeus element in de bijbelse voorstellingen van de wonderen. Deze zijn niets anders dan gebeurtenissen, die men bij de toenmalige stand van de wetenschap nog niet kon verklaren. Maar nergens werkt God supranaturalistisch, ook niet in zijn werk van opvoeding en bekering. Alles verloopt volgens vaste wetten. Scholten loochent ook de leer van de drieëenheid; wel houdt hij aan een soort tweeëenheid vast; God en diens uitgaande ideeën en werken: de logos of de eeuwige geest van Christus. Maar ook deze gedachte van een eeuwige geest van Christus kent Spinoza, al vinden wij de logosleer van Scholten niet bij hem.

Mét Spinoza leert Scholten een noodzakelijke schepping[16.]. Het behoort tot het wezen Gods zich te openbaren en daarvoor is een wereld om zich in te manifesteren noodzakelijk. Wel speelt bij Scholten de historische, kritische bijbelkritiek een belangrijker rol dan bij Spinoza. Maar Spinoza staat hier aan het begin van een traditie, die dan bij Scholten eenvoudig verder voortgegaan is. De ontwikkelingsgedachte speelt in deze historische bijbelkritiek een grote rol. De Israëlieten hadden aanvankelijk een veel primitiever geloof, dat later door de profeten ethisch gereinigd is. Deze gedachte vinden wij nog niet bij Spinoza, zoals bij hem immers deze ontwikkelingsgedachte in zijn geheel ontbreekt.

Misschien is niet voor ieder duidelijk, wat er in het voorgaande nog Calvinistisch is. Vele van Scholtens tijdgenoten zagen dit ook niet. Toch meent Scholten de essentie van het Calvinisme in zijn leer vervat te hebben. Om dit nog wat te verduidelijken geven wij hier zijn geloofsbelijdenis zoals die in de tweede druk van zijn *Leer van de Hervormde Kerk* voorkomt: ‘Met de heer Groen [d.i. Groen van Prinsterer] erken ik de H. Schrift als de zuivere kenbron en toetssteen der Christelijke waarheid, maar met de gereformeerde kerk ontken ik het aanzijn ener onfeilbare kerkleer of traditie, waarop hij zich beroept.

Ik geloof, dat de ware godsdienst onder het Oude Verbond in de ceremoniën der wet voorgebeeld, door de profeten aangekondigd, in Gods eniggeboren Zoon verwerkelijkt is; maar met de Heer en de Apostelen en op voetspoor der Hervormers, meen ik de laatste grond van het godsdienstig geloof niet te mogen stellen in uiterlijk gezag.

Ik belijd de éne, ware God, de Schepper des hemels en der aarde, als onze Vader; maar ontken dat God slechts de Vader van sommige uitverkorenen zou wezen,

vermits hij wil dat alle mensen zalig worden en er geen enkele verloren ga. Ik belijd Jezus Christus als het eeuwige Woord, de Wijsheid en het Beeld des Vaders, God in het vlees geopenbaard, als degene in wie de éénheid van God en mens volkomen is verwezenlijkt, opdat ook de gemeente in hem volmaakt zou worden tot alle de volheid Gods; maar met de Schrift en de gereformeerde kerk keur ik de voorstelling af, dat Jezus Christus de belichaamde Jehova is, en dat de God des hemels en der aarde in het lichaam eens mensen zich heeft ingekerkerd, om op aarde te lijden en te sterven.

Ik belijd de H. Geest als het persoonlijk goddelijke wezen zelf, gedacht naar zijne immanentie, ofschoon ik met de Schrift en de gereformeerde kerk meen, de H. Geest niet te mogen houden voor een persoon, hetzij God, hetzij Engel, *nevens* God; terwil ik met de erkenning dat de H. Geest God is, de bepaling der Nederlandse Geloofsbelijdenis, dat ‘de H. Geest de eeuwige kracht en mogendheid is die van de Vader uitgaat’ niet in strijd acht.

Ik geloof dat de Heer *Jezus Christus*, uit kracht der goddelijke beloften aan de voorvaderen geschied, door de Vader in de wereld gezonden is, om zondaren zalig te maken, en dat hij naar de eeuwige raad en voorkennis van God, overgegeven is tot de dood des kruises, opdat hij door de offerande zijner volkomen gehoorzaamheid onze rechtvaardigheid bij God zijn en ons de vergeving der zonden en de eeuwige zaligheid deelachtig maken zoude door het geloof in hem; maar met de Schrift ontken ik, dat zijne gehoorzaamheid bestemd is, om de onze te vervangen, en, schoon ons vreemd blijvende, ons te worden toegerekend.

Ik zie mitsdien in 's Heilands leven en dood niet slechts een onderpand en waarborg der goddelijke liefde, maar ook en in de eerste plaats, het middel ter verzoening onzer zonden, en in verband zowel met hetgeen hij zelf volbracht heeft, als met de toekomstige volmaking der gelovigen, die hij de Vader waarborgt, ook tevens de voldoening aan Gods gerechtigheid en waarheid zonder welke de vergeving der zonden onmogelijk zou wezen; ofschoon ik meen de grond der verzoening niet daarin te mogen zoeken, dat de Oneindige, als een vertoornde en vijandige Godheid door het bloed van zijn Zoon verzoend, en dat hierdoor aan zijn wrekende gerechtigheid voldaan is, maar integendeel in de twijfel van Kalvijn en andere gereformeerde leraars aangaande de objectieve waarde dier voorstelling een voortgang der Hervorming opmerk.

Ik erken de noodzakelijkheid der bekering en der wedergeboorte door de H. Geest, Gods vrije genade als de enige grond onzer zaligheid en het geloof in volstrekte zin als een gave Gods, maar zonder de werking des H. Geestes ter bekering der mensen voor bovennatuurlijk te houden, of in het werk van God de vrijheid en werkzaamheid van de mens voorbij te zien. Ik belijd één, heilige, algemene kerk, die gelijk zij bestaan heeft van den beginne zo ook door God bewaard en tegen het woeden der gehele wereld staande gehouden wordt; een kerk, die eens met *Christus* haar Hoofd zal triomferen; maar het denkbeeld ener eindeloze tweespalt tussen goed en kwaad tussen licht en duisternis als eindresultaat van alles kan ik niet rijmen met het gereformeerd beginsel van Gods volstrekte souvereiniteit; weshalve ik, ofschoon niet blind voor uitlegkundige bezwaren die tegen dit gevoelen plegen ingebracht te worden met de apostel Paulus mij gedrongen voel te erkennen, ‘dat God allen onder de ongehoorzaamheid besloten heeft, opdat Hij allen barmhartig zijn zou’.

Met deze belijdenis (zij is de hoofdzakelijke inhoud van mijn gehele werk) hoop ik in vereniging met alle verlosten door het bloed des kruises genade te zullen vinden voor de rechterstoel van God!’[17.]

Men ziet dat Scholten overal de ontwikkelingsgedachte erbij betrekt, tegelijk met de daarmee samenhangende gedachte dat alle heilsfeiten en daden Gods niet op zichzelf beschouwd, doch onmiddellijk op de mens betrokken dienen te worden en

in diens leven een rol spelen. Zo krijgen echter de gereformeerde dogmata een geheel andere 'kleur' (modus)!

Van Spinoza meende Scholten te verschillen doordat hij streng vasthoudt aan de persoonlijkheid van God, terwijl Spinoza die aan God ontzegt. Wanneer wij echter weten dat Scholten Gods persoonlijkheid hoofdzakelijk daarin ziet dat God zelfbewustzijn kent en zijn denken dus reflexief is, dan is het verschil met Spinoza weer niet groot op dit punt[18.]. Scholten relativeert ook zelf het verschil: 'Zelfs de ontkenning van Gods persoonlijkheid, waaraan wij voor ons vasthouden, behoeft de overigens religieuze mens niet te verhinderen dit hoogste met Spinoza *God* te noemen. De ontkenning toch van Gods persoonlijkheid... heeft bij de vrome haar enige grond in de schrrom om het oneindig wezen door het toekennen van enige eigenschap, en dus ook van persoonlijkheid te verkleinen en tot het eindige te doen afdalen'.[19.] Scholten haalt dan

met instemming Jacobi aan; '...So dachte ich von Spinoza, als ich schrieb: Sei du mir gesegnet, grosser, ja heiliger Benedictus! Wie du auch über die Natur des höchsten Wesens philosophieren und in Worten dich verirren mochtest; seine Wahrheit war in deiner Seele und seine Liebe war dein Leben'[20].

Systeemvergelijking

In het bovenstaande hebben wij - op een wat informele manier - een kleine systeemvergelijking gegeven van Scholten en het traditionele Calvinisme én van Scholten en Spinoza. Systeemtheoretische samenhangen zijn anders dan de logische. Wanneer bepaalde premissen en logische afleidingsregels gegeven zijn, dan volgt de conclusie noodzakelijk. Niemand kan, - tenzij hij de uitspraken verkeerd begrepen heeft, - bijv. de premissen 'p' en 'p impliceert q' aanvaarden en weigeren de conclusie 'q' te accepteren.

Nu hangen in wijsgerige en theologische systemen bepaalde gedachten ook wel samen, maar deze samenhang is niet altijd logisch noodzakelijk. Met een bepaalde visie A laat zich bijv. een visie B gemakkelijker verbinden dan een tegengestelde visie, maar deze verbinding is als regel niet logisch noodzakelijk. Zo laat zich met het monisme het zonde-begrip van Scholten en Spinoza gemakkelijker verbinden dan het traditioneel Calvinistische, maar op zich behoeft de verbinding van monisme met het Calvinistische zondebegrip misschien nog geen logische inconsequentie te betekenen. Alleen gaat de verbinding moeilijker, d.w.z. men moet dan minder voor de hand liggende premissen invoeren enz. De betekenis hangt zo ook samen met het systeem. Wil men van monisme in het traditionele Calvinisme, dan is het minder volstrekt en ongekwalificeerd dan bij Scholten. Wél kan er een moment komen dat bepaalde consequenties onvermijdelijk zijn. Wanneer men bijv. mét Scholten uitgaat van de absolute soevereiniteit Gods, deze verbindt met de ontwikkelingsgedachte zoals hij die heeft ontwikkeld, het zondebegrip als een nog-niet-zijn, het monisme enz. dan is een leer van een eeuwige reprobatie (verwerping) daarmee m.i. logisch onverenigbaar. Wij zien dan ook dat in het traditionele Calvinisme wél de absolute soevereiniteit Gods geleerd wordt, maar géén volstrekt monisme, een ander zondebegrip, geen ontwikkelingsbegrip waarbij God als opvoeder verschijnt enz.

Gewelfkamer van de Universiteit te Leiden, waar prof. Scholten zijn colleges gaf. Thans Acad. Hist. Museum.

Foto R.U. Leiden.

Wanneer wij nog even de systeemvergelijking van Scholten en Spinoza samenvatten, dan zien wij dat bij beiden de grondslag van het systeem door soevereiniteit (absolute heerschappij) van God wordt gevormd, die als een almachtige substantie de gehele wereld (het gehele systeem) beheerst[21.]. Wij zagen hiervóór hoeveel overeenkomst de beide Godsbegrippen hebben. Deze absolute heerschappij leidt dan vanzelf tot het monisme, wat weer tot een zonde-begrip als het niet-zijn voert. Het is duidelijk dat zich met een dergelijke visie geen traditioneel christelijke of joodse verlossingsleer laat verbinden, welke bewondering iemand als Scholten ook voor het traditionele Calvinisme mag hebben. Ook het supranaturalisme moet in dit verband worden afgewezen.

Een fundamenteel verschil komt er bij beiden in, wanneer Scholten in navolging van de Groningers en Lessing een ontwikkelingsschema invoert, waarbij God als opvoeder optreedt. Een dergelijke visie is Spinoza vreemd. De invoering van deze visie leidt ertoe dat het zondebegrip van een niet-zijn tot een nog-niet-zijn bij Scholten wordt, dat de leer van de onsterfelijkheid anders wordt (er komt bij Scholten de mogelijkheid van een zedelijke ontwikkeling na de dood) enz. Een tweede verschilpunt, dat zich niet zonder meer uit het eerste laat afleiden, is dat van de verhouding van lichaam en ziel. Zoals wij al gememoreerd hebben, is bij Spinoza een directe inwerking van het lichaam op de ziel en omgekeerd niet mogelijk. Scholten beschouwt dit als een nog niet geheel overwonnen Cartesianisme. Misschien mag men echter zeggen, dat Scholtens visie zich ook gemakkelijker (zij het niet logisch noodzakelijk) met de ontwikkelingsgedachte laat verbinden dan Spinoza's visie, zodat dit tweede verschilpunt van daaruit wel niet verklaard kan worden, maar toch begrijpelijk gemaakt wordt.

Mogelijk zal deze of gene nu opmerken: maar is Scholten dan misschien niet toch meer Hegeliaan dan u waar wilt hebben, want bij Hegel speelt de ontwikkelingsgedachte wél een fundamentele rol. Bierens de Haan wilde bijvoorbeeld een synthese tussen Hegel en Spinoza bewerkstellingen door de Hegelse ontwikkelingsidee aan het stelsel van Spinoza toe te voegen. Nu, dan moet men bedenken, dat Hegels idee van de ontwikkeling beheerst wordt door een Scholten volkomen vreemde dialectiek en dat verder bij Hegel de ontwikkeling geheel volgens immanente principes plaatsheeft, wat nóch bij Scholten nóch bij Lessing het geval is. Tot slot: systeemvergelijkingen kan men alleen verrichten met denkers die consequent denken. Dat Scholten met Spinoza vergeleken kan worden (al ontken ik niet dat Spinoza veel diepzinniger is) pleit voor de kracht van zijn systeem.

vervolg op pagina 23

Eindnoten:

1. Het is niet mogelijk in dit kleine artikel een volledig overzicht te geven van Scholtens theologie en filosofie. Ik moet daarvoor verwijzen naar een eerder door mij geschreven opstel: ‘Synthetisch modernisme; J.H. Scholten als wijsgeer en theoloog’ (Nederlands Theologisch Tijdschrift, 16de jaargang, aflevering 2, dec. 1961, blz. 107-142). Men vindt hier ook uitvoerig de bewijsplaatsen uit het werk van Scholten. Over hem schreven verder: K.H. Roessingh, *De moderne theologie in Nederland, hare voorbereiding en eerste periode*, Diss. Leiden 1914; idem. *Her modernisme in Nederland*, Haarlem 1922 (beide werken ook in K.H. Roessingh, *Verzamelde Werken*, bijeengebracht en van een inleidend overzicht voorzien door G.J. Heering, Arnhem 1926/27 resp. Deel I en III); G. Brillenburg Wurth, *J.H. Scholten als systematisch theoloog*, Diss. VU, Amsterdam, 1927. Scholtens tijdgenoten schreven uitvoerig over zijn theologie, die baanbrekend was en veel discussie teweegbracht. De belangrijkste reacties waren: A. Pierson, ‘Scholten's

monisme' (De Gids 1859); D. Chantepie de la Saussaye, *Beoordeling van het werk van Dr. J.H. Scholten over de leer der Hervormde Kerk*, 2de druk 1885. Er is tegenwoordig weer wat meer belangstelling voor het werk van Scholten. Prof. Meulemans aan de VU bereidt een werk over hem voor en C. Bouman (leerling van Th. Zweerman) heeft over hem in Utrecht een doctoraalscriptie geschreven: *Het zondebegrip bij Spinoza en Scholten. Een vergelijking* (1982).

2. G. Brillenburg Wurth,*a.w.*, blz. 28.
3. C. Gebhardt, 'In Memoriam Dr. Willem Meijer' (*Chronicon Spinozanum*, IV, Den Haag 1926, blz. 234 (233-245).
4. J.H. Scholten, *De leer der Hervormde Kerk in hare grondbeginselen uit de bronnen voorgesteld en beoordeeld*, vierde druk Leiden 1870 (=identiek met de uitgave van 1861/1862), II, blz. 1. In het vervolg wordt dit werk afgekort: LdHK.
5. Dit werk beleefde vier drukken, die telkens grondig werden gewijzigd: 1ste druk 1848/1850; 2de druk 1850/1851; 3de druk 1855; 4de druk 1861/1862.
6. Dit is een door Da Costa vrij gevolgd fragment uit Lord Byrons 'Cain'. Het is lied 292 van het huidige liedboek der kerken. Vgl.: G. Brillenburg Wurth, *a.w.*, blz. 180.
7. G.E. Lessing, *Die Erziehung des Menschengeschlechts*, Berlin 1780 (gedeeltelijk, namelijk de eerste 53 paragrafen al in Zur Geschichte und Literatur, 4, 1777, blz. 522-539).
8. 1 Joh. 3:2.
9. Dit verschil is op zijn beurt het gevolg van de acceptatie van de ontwikkelingsgedachte. Maar het verdere gevolg is weer dat er van voldoening aan de gerechtigheid Gods door het ondergaan van zijn straf (door Christus) bij Scholten geen sprake kan zijn, verder geen incarnatie, triniteitsleer, leer der reprobatie enz.
10. Voor mijn interpretatie van Spinoza op dit punt en op andere onderdelen van zijn stelsel moge ik verwijzen naar mijn boek *Spinoza*, 2 de druk, Baarn 1978.
11. J.H. Scholten, LdHK, 4de druk, I, blz. 363.
12. J.H. Scholten, *a.w.*, blz. 351.
13. J.H. Scholten, *a.w.*, blz. 355.
14. Op dit punt is er wel sprake van een geleidelijke ontwikkeling bij Scholten zelf. Hiervoor moet ik naar mijn in noot 1 vermelde artikel verwijzen.
15. Dit was ook één van de punten, die Lessing tegen Reimarus in zijn bovengenoemd werk naar voren bracht.
16. Hij spreekt in dit verband ook van dimanatie! Vgl. mijn in noot 1 genoemde artikel, blz. 112.
17. J.H. Scholten, LdHK, 2de druk, blz. XLIX vv.
18. Men kan over de vraag, of Spinoza's God zelfbewustzijn heeft en zijn denken reflexief is van mening verschillen. Men vergelijke de discussie, die ik hierover met collega De Dijn gevoerd heb in het Algemeen Nederlands Tijdschrift voor Wijsbegeerte, 70ste jaargang, aflevering 1, januari 1978, blz. 38-51
19. J.H. Scholten, 'Dr. D.F. Strauss en de Godsdienst' (De Tijdspiegel, 1874, blz. 16(1-16) (Overigens interpreteert Scholten Spinoza, - m.i. ten onrechte, - hier en elders in de zin van Plotinus: God zou het onuitsprekelijke zijn waaraan wij geen eigenschappen kunnen toekennen.
20. J.H. Scholten, t.a.p. blz. 16, noot.
21. Dat bij Scholten God als één grote substantie moet worden opgevat blijkt uit het volgende citaat, waarin hij een versie van het kosmologisch Godsbewijs geeft: 'Het begrip van God in zijn algemeenheid is het begrip van absolute oorzakelijkheid. De verschijnselen der wereld op het gebied van natuur en geschiedenis wijzen op een gemeenschappelijke grond of algemene oorzaak. Die oorzaak moet ene laatste en voldoende oorzaak (causa sufficiens) zijn, een oorzaak, welke niet gelijk de eindige oorzaken... zelf veroorzaakt is. Een oorzaak die zelf veroorzaakt werd, zou eigenlijk geen oorzaak (*Ur*sache) zijn. Het begrip oorzaak, waarop de ervaring wijst, brengt mede oorzaak te denken als eerste en dus enige oorzaak' (*De Vrije Wil. Kritisch onderzoek*, Leiden 1859, blz. 340). En passant moge ik erop wijzen, dat Scholten steeds door en door speculatief en niet empirisch redeneert in tegenstelling tot wat hij zelf denkt. Ertussendoor gestrooide zinnetjes als 'waarop de ervaring wijst' kunnen aan deze wijze van redeneren niets veranderen. Vgl. voor een uitvoerige analyse hiervan mijn in noot 1 genoemd artikel, blz. 130-137. Tot slot wil ik er nog op wijzen, dat ik nu de overeenkomt tussen Spinoza en Scholten met betrekking tot het Godsbegrip groter acht dan in genoemd artikel, omdat ik zowel Scholtens Godsbegrip substantialistischer (Spinozistischer) zie, alsook van Spinoza een minder 'onpersoonlijke' interpretatie geef.

Guido van Suchtelen
Het Spinozisme van Jan van Vloten
De romantische aard van een naturalist

'De eerste beslissende stoot tot een hernieuwde beschouwing van Spinoza en zijn leer is in de 19de eeuw uitgegaan van J. van Vloten'.[1.]

Aldus stelt de voortreffelijke kenner van het wijsgerig leven in Nederland, Ferdinand Sassen, vast. Daarmee gaat hij voorbij aan B. Nieuhoff; formeel trouwens terecht, want diens nuchtere verhandeling *Over Spinoza* is van 1799, dus nog net achttiende-eeuws, en is bovendien zo goed als zonder nawerking gebleven. Het is mij bijv. niet gebleken dat Johannes van Vloten, in 1818 te Kampen geboren, ooit iets van Nieuhoff heeft gelezen.

Wat Johannes - zoon van een predikant en zelf bestemd voor het domineesambt- als jongen wèl te lezen kreeg, was H. Muntinghe's boek *Geschiedenis der menschheid naar den Bijbel*; daarin werd de historie overeenkomstig het toenmalige algemeen christelijke denken opgevat als een door God ter lering van de mens bestuurd gebeuren. Tijdens zijn theologische studie te Leiden nam Johannes kennis van de leerstellingen van de Groninger Richting, die het probleem stelden van de historiciteit van Jezus, dus van de kerkelijke Christus, de zoon Gods, of de sterfelijke mens, de timmermanszoon. Een breekpunt in het godsdienstig geloof, dat Van Vloten van huis uit had meegekregen ontstond tijdens het werken aan zijn dissertatie, die in 1843 verscheen, het jaar waarin de modernist J.H. Scholten in Leiden aantrad. Het proefschrift[2.] handelt over vers 12 uit het eerste hoofdstuk van Paulus' brief aan de Galaten. De Statenvertaling heeft daar:... 'Want ik heb het [Evangelie] ook niet van een mensch ontvangen, maar door de openbaring van Jezus Christus...' In het Grieks:... alla di apokalupseoos Jèsou Chrìstou. Overtuigend bewees nu Van Vloten, dat Paulus hier een objectieve genitief had gebruikt; de tekst moest dus *niet* vertaald worden met: de openbaring van (d.i. door) Jezus gegeven, maar als: de openbaring aan Paulus van het feit, dat Jezus de Christus, de Messias was. Deze ogenschijnlijk louter filologische kwestie bevatte de kern van heel de Modernisten-strijd. Voor Van Vloten ontstond in elk geval een omslag in de overgeleverde geloofsleer[3.]. Hij kon er niet meer overtuigd achter staan, vond het moreel niet verantwoord als predikant twistpunten en compromissen uit te dragen en trok de consequentie uit de Paulinische visie, dat boven het (kerk)geloof uit de (mensen)liefde gaat.

De antropologische wending in de hervormde leer werd door Van Vloten geradicaliseerd. In 1849 zou hij schrijven: 'Mijn kerk is de maatschappij.'[4.] En op latere leeftijd nog eens terugkijkend op dit moment van bewustwording, formuleerde hij het zo: 'Thans beproeven wij terecht dien Bijbel naar de geschiedenis en ontwikkeling der menschheid te verklaren... Welk een verassende vaart moest men in die betrekkelijk korte jaren niet nemen om tot zulk een uitkomst uit zulk een aanvang te geraken!...'[5.]

Ziet men Jezus als ethisch voorbeeldige mensenzoon, dan is het alleen maar logisch wanneer hij met bijv. Socrates of Spinoza in één adem wordt genoemd. Aan beiden heeft Van Vloten promotiestellingen gewijd. Eén stelling had betrekking op Schleiermachers Glaubenslehre, die pas dàn goed begrepen zou kunnen worden als men haar terugvertaalde in Spinoza's termen. Een andere stelling betrof, zeer karakteristiek, Spinoza's tekst *Quo magis res singulares intelligimus, eo magis Deum intelligimus*. Van een promovendus theologiae zou men eerder een these over de *Amor Dei intellectualis*, die gepaard gaat met de kennis der dingen *sub specie*

aeternitatis, verwachten. Niet aldus Van Vloten; als hij later deze tekst bij Spinoza tegenkomt, noteert hij argeloos:

> Wij dreigen te duizelen... omdat wij vroeger dien God als verstandeloos en liefdeloos hebben leren kennen, en hem ons hier dus moeilijk als met een verstandelijke liefde bezield kunnen voorstellen... Blikken wij (...) om ons heen, dan kunnen wij Spinoza's beide stellingen alleen in die zin ons verklaren, dat de *liefdevolle stemming*, ons door 't werkzame inzicht in *'t oneindig natuurverband* eigen geworden, ons, juist omdat wij in dat oneindig leven met vol bewustzijn deelen, eigen is...[6.]

Hier zien we Van Vloten, hoewel kundig latinist, opeens als eigenmachtig vertaler optreden. *Amor intellectualis* wordt *liefdevolle stemming*, een soort sociaal gevoel, en Spinoza's *deus* durft hij, ter vermijding van associaties en verwarring met de kerkelijke inhoud van dit begrip, niet over te nemen. Houvast vindt hij in het *sive Natura*, van waaruit hij dan het begrip God substitueert door '*oneindig natuurverband*'.

Op deze wijze dacht Van Vloten te ontkomen aan een tegenstrijdigheid die hij ontwaarde in de leer van Spinoza, waar deze wel de voorstelling van een persoonlijke god had opgegeven, maar desondanks bleef schrijven over de liefde waarmee God zichzelf bemint en die ook stelde: 'Het hoogste goed van 's mensen geest is de kennis van God.' Met over het hoofd zien van Spinoza's eigen godsdefinitie door middel van het substantiebegrip zegt Van Vloten 'Uit deze stelling (...) volgt tevens de - onzes inziens - eenig juiste bepaling van wat wijsbegeerte is: de kennis namelijk, of 't streven naar de kennis, van 't verband der dingen.'[7.]

Johannes van Vloten. De fotograaf heeft het portret wat bijgewerkt, zodat het minder opvalt dat het rechteroog kleiner was dan het linker; hetgeen zijn vijanden soms voor een trek van laatdunkendheid aanzagen.

Dit nu kwam overeen met de zienswijze in fysiologische kringen in het midden van de negentiende eeuw. 'Merken wij (...) op, hoe (...) de (...) natuurwetenschap de waarheid van Spino-

za's stelling onwillekeurig met de proef op de som gestaafd heeft; zij toch heeft haar jongste vertegenwoordigers, een Moleschott en anderen, tot de overtuiging van datzelfde noodzakelijk en eeuwig verband aller dingen gebracht, dat reeds Spinoza zoo juist wist te betoogen...'[8.]

Aan Jac. Moleschott, wiens *Kreislauf des Lebens* hij tien jaar eerder al in Nederland bekend had gemaakt, was Van Vlotens boek *Baruch d'Espinoza*[9.] (1862) opgedragen. Maar hieruit te concluderen, zoals Sassen doet, dat hij zich daarna nooit meer 'aan de bekoring van de materialistische denkwijze heeft (...) kunnen onttrekken'[10.], is *niet* gerechtvaardigd. 'Spinoza's bedoeling' - betoogt Van Vloten, - 'was, den juisten koers te houden tussen materialisme aan de eene, idealisme aan de andere zij.'[11.]

'Stofleer, materialisme, dat in de verwarring der eene reeks van verschijnselen [de stoffelijke, GvS] met de andere [d.i. geestelijke, GvS] bestaat, is geheel vreemd aan Spinoza's denktrant. Tot een dergelijke slotsom (...) geraakte, onder de naam *monisme*, de nieuwere wijsgerige natuurwetenschap, gelijk ze in Engeland door de namen van Herbert Spencer, Lewes, Huxley en Clifford vertegenwoordigd is...' En heel karakteristiek volgt iets verderop: 'Niets opmerkelijker in Spinoza's wijsbegeerte dan het gemak, waarmee (zijn) voorstellingen zich naar de latere beschouwingen van 't leven, en den strijd des levens, schikken. Men kan gerust zeggen, dat Spinoza's zelfbehoudende aandrift [de *conatus*, GvS] (...) slechts op Darwin gewacht heeft om vervuld te worden...'[12.]

Tussen 1853 en 1883 schreef Van Vloten bijna zestig kortere of langere verhandelingen met betrekking tot Spinoza, terwijl hij in talrijke andere artikelen de wijsgeer telkens weer als getuige of als maatstaf aanhaalde. Vele, vooral ook buitenlandse geschriften over Spinoza heeft hij, kritisch, soms ook lovend, besproken. Allerlei historische gegevens, bijv. over Spinoza's leermeester Van den Enden, over de banvloek, over Descartes en Leibniz, heeft hij boven water gehaald. Hij heeft voor 't eerst de aandacht uitvoerig op de vroege Spinozaroman *Philopater*[13.] gevestigd. Maar in de dertig jaar dat hij over Spinoza publiceerde en diens leer in de wat hij noemde 'gelouterde' zin populariseerde, hebben zijn eigen inzichten zich niet verdiept of ontwikkeld. Dat is des te opvallender, omdat juist hij de grootste Spinozavondst van de eeuw heeft openbaar gemaakt, namelijk de tekst van de tot 1862 geheel onbekende *Korte verhandeling*. Van Vloten, die na het opduiken van de handschriften bij Frederik Mullers antiquariaat de uitgave ervan overhaast en niet bepaald met filologische nauwgezetheid verzorgde, heeft van dit nieuwe, hoogst interessante gegeven hoegenaamd geen gebruik gemaakt, toen hij nog in hetzelfde jaar *Baruch d'Espinoza naar leven en werken in verband met zijnen en onzen tijd* schetste. In Frankrijk (Nourrisson, Janet) en Duitsland (Trendelenburg) werd algauw het eminente belang van Van Vlotens openbaarmaking van de *Korre Verhandeling*, samen met nog enige onbekende brieven en andere *collectanea*[14.], naar waarde geschat; maar hijzelf heeft zelfs bijna tien jaar later niet beseft welk een bron voor nieuw onderzoek en eventuele herziening van interpretaties hij met de beide manuscripten van de *Korte Verhandeling* in handen heeft gehad. Achteraf staan we verbluft, als we in *De Levensbode* van 1869 de herinnering lezen: '...had ik mij er mede vermaakt, het uit zijn barbaarsch [!] Nederlands weder in 't oorspronkelijk Spinozistisch Latijn te vertolken. Daar ik het meer als een letterkundig *curiosum* en van geheel voorbijgaande dan als een stuk van blijvende waarde meende te kunnen beschouwen (...) had ik mij, bij latere kennismaking met een tweede, eenigszins afwijkend handschrift, bij de uitgave ook van tijd tot tijd daarvan bediend... Buitendien

stond ik in de vertaling op enkele plaatsen aan vergissing bloot; maar wat deed dit aan de hoofdzaak af?'[15.]

Die hoofdzaak, - anders dan voor mannen als J.H. Scholten, die met hun redelijk monisme de gelovigen een gemoderniseerde, aangepaste kerkleer aanboden, - bleef voor hem: de tijdgenoot voorhouden 'een onbevooroordeelde waarheid en wetenschap op verstandelijk en zedelijk gebied' (ondertitel van *De Levensbode*) 'in de woelende barensweeën van het heden (...) een wereld vol herderheid en zonneschijn, (...) de wereld der eenheid van kracht en stof, geest en natuur.'[16.]

Het beste middel tot veredeling van de mens vond hij de bezieling die van de daden van grote figuren uitgaat. Maar ook bijv. het oprichten van standbeelden kon z.i. daaraan bijdragen. Zo ijverde hij voor plaatsing van monumenten voor Van Hogendorp, Marnix, Vondel, Thorbecke, en uiteraard, sinds 1871, voor Spinoza. De ideologische strijd, die zich om de plaatsing van het beeld afspeelde, heeft A. de Lange eerder in detail getekend.[17.]

Hier daarom alleen een vermakelijke anecdote uit die episode. Voor de Spinozaherdenking van 1877 in Den Haag zouden de donateurs van het standbeeldcomité worden uitgenodigd. Van Vloten zelf had f1.000,- geschonken, maar als gevolg van Gunnings tegenactie hadden vele intellectuelen een bijdrage geweigerd. Toen nu bekend werd, dat niemand minder dan Ernest Renan de feestrede zou houden vonden Scholten en andere vrijzinnige theologen opeens, dat ze niet mochten ontbreken. Om formeel het recht te verkrijgen Renan te gaan beluisteren, maar toch het standbeeld niet echt te helpen verwezenlijken, zond prof. Scholten zegge en schrijven vijftig cent aan het comité. Dit liet hem daarop minzaam weten, dat 'zooiets niet aanging, maar dat hij zich desnoods voor viermaal die aanmerkelijke geldsom' een kaart kon verwerven. - Van Vloten vroeg zich honend af, of de heren hun 'heenen weertje derde klasse' wel konden voldoen.[18.]

Carel Vosmaer gaf een fraai verslag van de onthulling aan de Paviljoensgracht, drie jaar later, op 14 september 1880. Van Vloten sprak hier lang niet zijn laatste, maar wel een van zijn veelzeggendste Spinozaverhandelingen uit. Vosmaer: 'Hij zeide in het kort, met zijne gevulde en saamgestelde maar kernvolle zinnen, in eene taal en dictie als ware het Latijn, zoo feestelijk en monumentaal de groote beteekenis van "den blijden boodschapper der mondige menschheid": den man, die den weg bereidde tot die toekomst, waar "het de liefde verzakend, de menschheid verdeelend geloof voor een verstandig en liefdevol, de menschen verbroederend inzicht wijkt"; den denker die "het beschavingswerk der halverwegen postvattende Hervorming voltooide". Hij schilderde hem in zijn "blij zijn en wel doen"; in zijne edele levensbeschouwing en opwekking ten leven, in "tegenstelling aller jammerende doodsprofeten".' Aldus Vosmaer.[19.] Na afloop schonk Van Vloten nog het bekende olieverf portret aan de Gemeente Den Haag.

Het ligt in de rede, dat Van Vloten bij zijn polemische veldtocht voor 'een geloofsvrije beschaving' tal van tegenaanvallen kreeg te verduren. Dat kwam meestal op honende verketteringen neer en op het stellen van de ene overtuiging tegenover de andere. Het lijkt wel typerend voor het tekort aan echt wijsgerig denken in Nederland, dat de eerste enigszins ernstige tegenkanting tegen Van Vlotens Spinoza-interpretatie pas in 1875 verscheen, langer dan twintig jaar na zijn vroegste opstel over de denker. Het was een stuk van de kantiaan C. Bellaar Spruyt[20.], die overigens nog minder filosofische argumenten hanteerde, dan wel verwijten uitte, bijv. dat Van Vloten onvoldoende natuurkennis bezat en dat het een anachronisme was de oude Spinoza voor de verdediging van hedendaags ongeloof te gebruiken. Maar Spruyt gaf daartegenover in elk geval de aanzet tot een andere, mystieke interpretatie van Spinoza's stelsel.

Aan Spruyt gaf Van Vloten op zijn beurt te kennen, dat Spinoza het aan hem had ‘overgelaten’, de ‘door hemzelf niet uitdrukkelijk geboekstaafde, maar eenvoudige en natuurlijke slotsom uit zijn Godsbespiegeling te trekken.’[21.] Van de drie kenmethoden die Spinoza aangeeft liet hij bij zijn slotsom evenwel de derde, de synthetische, buiten beschouwing. Hij hield zich - om niet te duizelen - vast aan de tweede kensoort, de analytische en zag daardoor in het Deus sive Natura slechts de beginloze en eindloze keten van de waarneembare bestaanswetten, een naturalistisch determinisme, niet het inzicht in de noodwendigheid dat vrijheid is.

Ook de kritiek van de vakfilosoof H.J. Betz op Van Vloten is nog niet zo wezenlijk. Deze greep de uitdrukking aan: ‘oneindig, onafscheidelijk en onverbrekelijk verband der natuur’, dat in de plaats komt van de schepping uit niets. Betz: ‘Door die bijvoeglijke naamwoorden leert men 't niet begrijpen, (hun toevoeging) strekt in geen opzicht tot vermeerdering onzer kennis van dat verband.’[22.] En daarop heeft Van Vloten eigenlijk geen ander verweer dan het *ipse dixit*: ‘Deus sive Natura is de eigen uitdrukking van Spinoza’![23.]

De enige tijdgenoot die, - voor zover ik weet - de beperktheid van Van Vlotens interpretatie principieel overwon en de denk-

fout in diens 'naar den eisch ontwikkeld Spinozisme' blootgelegd, is W. Scheffer geweest. Rustig, helder en bondig toonde deze vrij onbekende Leidenaar in juni 1876 aan, dat het attribuut uitgebreidheid niet gelijk staat met de stof (zoals Van Vloten meende), d.w.z. niet tot de *voortgebrachte natuur* of de verschijningsvormen behoort, maar tot de *voorbrengende natuur*, tot de *eigenschappen* van de substantie, of God. De uitdrukking Deus sive Natura heeft dus betrekking op de *natura naturans*, niet de *naturata*, het eindeloze causale verband van de verschijnselen. Spinoza's monisme ligt dus volgens Scheffer - en terecht, - niet in wat Van Vloten boodschapte, de eenheid van God en wereld, maar in het feit, dat hij 'de betrekking tusschen God en wereld als een eenheid' trachtte te begrijpen.[24.]

Van Vloten dankte de aanspreektitel professor aan zijn funktie aan het athenaeum te Deventer. In een rede t.g.v. de overdracht van zijn rectoraat in 1867 vestigde hij vrij scherp de aandacht van de curatoren op de onkunde, de gemakzucht en de vooroordelen van 'een dienstdoend predikant'. Hieruit vloeide een conflict met de authoriteiten voort, dat tot zijn ontslag als hoogleraar leidde.
De Nederlandsche Spectator, *het blad van de modernen in de letterkunde, gaf herhaaldelijk spottend commentaar op de houding der 'sinterklaaskristenen' in Deventer, zowel in versvorm als door een prent, voorstellend Van Vloten, die evenals Spinoza met ramshoorn en vervloekingen uit de gemeente wordt gebannen.*

FRAGMENT UIT EENE DEVENTER RIJMKRONIEK.

In '67 kreeg de achtbare raad
het erg met professor van Vloten te kwaad.

Reeds lang had der meerderheid bitter verdroten
het ongeloofsvuur van professor van Vloten.

Men fluisterde, 't was met van Vloten niet pluis,
en als men hem noemde dan sloeg men een kruis.

Er was die hem hield voor een kryptopapist;
naar andren was hij de beloofde Antichrist.

De gruwleer van ketters als Strauss en Spinoza
verspreidde hij alles behalve sub rosa.

Maar 't ging toch niet aan — dit begreep onze raad —
hem om zijn opinies te zetten op straat.

Ook vreesde de raad, dat een deftig sermoen
aan de eigene deftigheid schade zou doen.

Dus liet men, naar 't spreekwoord, Gods water maar vloeien
en, zonder 't te keeren, Gods akker besproeien.

Men dacht, wat in 't vat is, verzuurt niet zoo snel:
geduld maar, dan komt de gelegenheid wel.

En ziet, het ging Deventer's raad als die kat,
die uren aaneen onbewegelijk zat.

Die kat van van Alphen, die net zoo lang loerde,
tot 't toeval de muis in haar sprongbereik voerde.

In 't '67ste jaar van Gods gratie
hield doctor van Vloten zijn rectorsoratie.

O vreugd! daar vergrijpt hij zich aan het decorum
en spot met een deftig sermoen curatorum.

Victorie! nu wordt zijn demissie gevraagd
door al wat in Deventer slaapmutsen draagt.

Zijn zienswijs, die blijft nu totaal buiten spel:
men jaagt hem uit Deventer weg als „rebel".

En luid roept de raad, door Jan Salie bewonderd:
„van Vloten wordt NIET om zijn zienswijs gedonderd".

Zo moest het precies een hervormd predikant zijn, die hoewel hij het er zelf niet mee eens was, toch Spinoza's leer helemaal naar zijn volle werkelijkheid poneerde; zij het, dat hij daartoe aangeprikkeld was door Jan van Vloten. Maar die heeft het niet ingezien, althans niet meer tegen Scheffers adequate kritiek gepolemiseerd.

Het was in 1983 honderd jaar geleden dat Van Vloten stierf en nog altijd staat voor alle Spinoza-onderzoekers ter wereld zijn naam in verbinding met die van prof. Land, voor de volledigste Spinoza-teksteditie van zijn tijd.[26.] Bij zijn dood, in 1883, heeft Cd Busken Huet bij de letterkunde-hoogleraar Jan ten Brink aangedrongen op het maken van een Van Vloten-bibliografie.[25.] Pas 45 jaar nadien is die er gekomen, en wel van de hand van zijn kleindochter Mea Mees-Verwey.[27.] De lijst van zijn werken omvat meer dan 1500 publikaties, een waar 'pak van Sjaalman' als men de titels van de onderwerpen leest. Men kan hem eruit leren kennen als een liberaal ijveraar voor algemeen kiesrecht, als moralist, als taalgeleerde, als heemschutter, pleiter voor onderwijsvernieuwing, als grootste kenner van de Middelnederlandse mystieken, zoals Suster Bertken, en van Vondel, als ontwerper van de eerste Nederlandse esthetica; en als de evangelist van Spinoza. Zijn karakter moet ongemakkelijk zijn geweest; hij kon het nooit dulden wanneer iemand omderwille van een goede positie tegen beter weten in compromisachtige of halfhartige standpunten verkondigde. Zo verweet hij moderne 'godgeleerde wormen' als Opzoomer, Scholten, Hugenholtz, dat ze met hun vrijzinnige theologie de bevrijding van de mens uit een z.i. verouderd kerkgeloof zouden tegenhouden. Ze konden immers beter weten, als ze zijn Spinozaboek maar gebruikten! Honend kon hij zich ook richten tot hoogleraren als Fruin, Betz, Spruyt, en dat niet omdat hijzelf gepasseerd was bij een professoraat, maar omdat hij oprecht meende dat zij dezelfde verbazende kennis en belezenheid behoorden te bezitten, die hij op hun vakgebieden had! Hij was een fenomeen, dat zijn evenknie niet had, tenzij - als wakkerschudder, - een Multatuli. Hij was de verpersoonlijking van het blad dat hij jarenlang bijna helemaal alleen volschreef, zelf

een Levensbode, wiens optimitische verkondiging van de vooruitgang van de natuurkennis ideologisch beantwoordde aan de ontplooiing van het economisch stadium van het empirische marktmechanisme.

De georganiseerde arbeidersbeweging en het socialisme hadden in zijn rijpe jaren nog niet voldoende wasdom om nieuwe maatschappelijke verbanden tegenover de burgerlijke verhoudingen van privaateigendom te stellen. De polemiek tegen de gevestigde instituties, waarbij Spinoza als hefboom diende, had in zijn levensperiode nog geen kans op succes. Bij Van Vloten en Huet, schrijft Jan Romein, 'kon de burger slechts worden overwonnen in de intellectueel.'[28.] Eerst een generatie later, die van Herman Gorter, kon de spinozistische gedachte van het verband aller dingen inspireren tot een concreet omschreven, nieuw gemeenschaps-ideaal. Zo gezien is het begrijpelijk dat Van Vloten alleen is blijven staan, niet verder kwam dan klappen uitdelen op het niveau van de heersende kringen van theologen en filologen. Boven de hoogte van zijn tijd kwam hij niet uit. En het is dan ook een onhistorische houding van Von Dunin Borkowski, wanneer deze concludeert dat Van Vlotens boek 'trotz wertvoller Seiten dem Philosophen mehr geschadet als genützt hat'.[29.]

We vinden nu, dat het er niet om gaat een denker te bestrijden of te vereren; het komt erop aan te begrijpen wat hij precies heeft gezegd en wat dat in zijn tijd betekende.

Zeker is duidelijk, dat Van Vloten een beperkte visie op Spinoza had en zijn leer in bepaald opzicht niet naar zijn ware aard heeft begrepen. Maar anderzijds mogen wij, na honderd jaar, toch de woorden van zijn kleindochter Mea Verwey beamen:

> Hij had Spinoza als vaderlandse held door het land van zijn geboorte doen aanvaarden en tegelijk door die wijsgeer van Europese betekenis Nederland laten deelhebben aan een internationale cultuur.[30.]

Eindnoten:

1. F. Sassen, 'De herleving van het Spinozisme in Nederland in de negentiende eeuw', in *Studia Catholica*, XXXIII, 1958, 39.
2. Johannes van Vloten, *Questionum Paulinarum Caput Unum*, Leiden, 21 juni 1843.
3. In F.E.D. Schleiermachers *Der Christliche Glaube* (1821) wordt de religie gefundeerd op gevoelswaarden en niet op het geloof aan geopenbaarde waarheden. Van Vloten had Schleiermacher, en via dezen ook Spinoza, leren kennen door een studie van D.F. Strauss in de *Hallische Jahrbücher*, 1839.
4. J. van Vloten, *Over de leer der hervormde kerk en hare toekomst*. Schiedam, 1849, 94.
5. J. van Vloten, Oud-Joodsche Godenleer en Geschiedbeschouwing, in De Levensbode XI, 1879, 321.
6. J. van Vloten, Benedictus de Spinoza, Schiedam, 1871, 219 v.
7. A.w. 185 noot.
8. A.w. 217 noot.
9. J. van Vloten, *Baruch d'Espinoza. Zijn leven en schriften in verband met zijnen en onzen tijd*. Amsterdam, 1862. Hier geciteerd naar de tweede druk met gewijzigde titel: *Benedictus de Spinoza*, Schiedam, 1871.
10. F. Sassen, a.w. 40.
11. J. van Vloten in De Levensbode XII, 1881, 281.
12. J. van Vloten in De Levensbode X, 1878, 496 v.
13. J. van Vloten in De Levensbode XII, 1880, 188 v.
14. J. van Vloten, *Ad Benedicti de Spinoza opera quae supersunt omnia supplementum*. Amstelodamum, 1862.
15. J. van Vloten in De Levensbode IV, 1869.

16. J. van Vloten in De Levensbode IX, 1877, 392.
17. A. de Lange, ‘J.H. Gunning jr. en het Spinoza-standbeeld.’ Leiden, 1982 (Mededelingen vanwege Het Spinozahuis 44).
18. J. van Vloten in De Levensbode IX, 1877, 484.
19. C. Vosmaer (Flanor) in De Nederlandsche Specatator, 1880, nr. 38, 18 sept., 307.
20. C.B. Spruyt, *Van Vloten's Benedictus de Spinoza beoordeeld*. Utrecht 1876.
21. J. van Vloten in De Levensbode IX, 1876, 145 v.
22. H.J. Betz, *Spinoza en Kant*. Den Haag 1883.
23. J. van Vloten in De Humanist 1883, 523 v.
24. W. Scheffer, ‘Spinoza’, in De Tijdspiegel XXX, 1876, 113 v.
26. Brieven van Cd Busken Huet II, 1890, 252 v.
25. *Benedicti de Spinoza opera quotquot reperta sunt. Recognoverunt J. van Vloten et J.P.N. Land. Hagae Comitum, 1882-83*. Herdrukken in 1895 en 1914; tot na 1932 nog in de handel.
27. M. Mees-Verwey, *De betekenis van Johannes van Vloten. Een bibliografie met inleiding*. Santpoort, 1928 (diss.)
28. J. Romein, *De Lage Landen bij de zee*. Utrecht z.j. 598.
29. S. von Dunin Borkowski, *Spinoza nach dreihundert Jahren*. Berlin, 1932, 151.
30. M. Mees-Verwey, a.w. 216.

Roger Henrard
P.A.S. van Limburg Brouwer en Spinoza

Het is een feit dat de belangstelling voor het Oosten overal in Europa in de eerste decennia van de twintigste eeuw aanzienlijk is gegroeid: Fr. van Eeden en A. Gide vertalen de gedichten van Tagore; A. Huxley in Engeland, H. Hesse en Th. Mann in Duitsland zien uit naar een synthese tussen het Oosters mysticisme en het Westers rationalisme; Henriëtte Roland Holst schrijft een biografie over Gandhi, de *Mahatma of Grote Ziel*; Dèr Mouw zoekt het heil in het Tweeheidloze, in Brahman, het Ene, dat geen eigenschappen bezit en slechts kan worden aangeduid als het Zijnde. In het Oosten zelf was al eerder tot de geestelijke toenadering tussen Oost en West bijgedragen o.a. door Vivekananda (1862-1902), die in Europa en de Verenigde Staten de levensbeschouwelijke visie propageerde van zijn leermeester Ramakrishna (1834-1886); deze zag naar een universele godsdienst uit, welke het monotheïsme van de Islam zou verenigen met de kosmogonische visie van de vedantaleer en de ethische geboden van het christendom. In zijn voetspoor hield Vivekananda staande dat alle godsdiensten in feite dezelfde God vereren, die naargelang van de culturele contecst verschillend wordt genoemd en voorgesteld.

Diezelfde stelling treffen wij al in de negentiende eeuw bij Petrus Abraham Samuel van Limburg Brouwer aan, wiens letterkundige werkzaamheid zich uitstrekt van ongeveer 1855 tot aan zijn dood 1873. Hij was de zoon van Petrus van Limburg Brouwer, hoogleraar in de geschiedenis en de letteren van de oudheid aan de universiteit te Groningen; na de dood van zijn vader in 1847 verhuisde Petrus Abraham naar Amsterdam waar hij in 1850 in de rechten promoveerde. Daar hij weinig voor het onderwijs voelde, bedankte hij in 1855 voor een leerstoel in de rechten te Groningen; het jaar daarop werd hij tot wetenschappelijk ambtenaar benoemd aan het Rijksarchief te 's-Gravenhage. Hij is naar mijn weten de eerste in Nederland geweest die belang stelde in de vergelijkende godsdienst, een jonge wetenschap die evenals de vergelijkende letterkunde, het eerst door W. de Clercq beoefend, met de romantiek van de grond kwam. Zijn interesse zowel voor het christendom als voor het hindoeïsme pleit voor zijn zin voor religie, zijn openheid en verdraagzaamheid. Wat hem vooral bekoorde was de poëtische inslag van o.a. het *Evangelie* en de *Bhagavad Gita*, het loflied uit het Hindoese epos *De Mahrabharata*, waaraan hij een grondige studie wijdde, - hij had immers het Sanskriet geleerd en zou bundels Oosterse spreekwoorden vertalen. Die teruggetrokken vorser was nl. letterkundig aangelegd en daarom geneigd de echtheid van het religieus streven af te lezen uit spreekwoorden, parabelen en liederen, die aan het gemoed ontspringen en het diepste verlangen van de mens naar het Hogere op beeldende wijze vertolken. Hij belijdt aldus in de lijn van Schleiermacher een gevoelsgodsdienst van romantische aard, die zich derhalve niet in een rationele vorm laat gieten. Dit verklaart zijn afkeer van alle godsdiensten die op grond van een zgn. openbaring en de hieruit afgeleide dogma's het Hogere objectiveren en langs theologische bespiegelingen inhoudelijk bepalen, en de aldus vastgelegde waarheid dwangmatig trachten op te dringen. Elke dogmatische confessie is volgens hem op verspreiding en tirannie uit, waarbij de liefde de plaats ruimt voor de haat en de maatschappelijke eenheid in het gedrang komt. Welnu, dit is Brouwers voornaamste bekommering: een eendrachtige samenleving tot stand te brengen, waarin de liefde niet met de mond, maar met de daad wordt gehuldigd; weldoen, de evennaaste geestelijk en stoffelijk behulpzaam zijn is het enige gebod, dat overigens verankerd ligt in het religieuze Eenheidsbesef. Eenheid sluit echter verscheidenheid niet uit; de individuele voorstellingen van het Hogere kunnen van

elkaar verschillen; iedereen kan immers het Hogere op eigen manier ervaren en beleven; religie is dus een zuiver persoonlijke en intieme aangelegenheid. Brouwer sluit zelfs de cultus niet uit, rekening houdend met het feit dat de weinig ontwikkelde massa behoefte heeft aan zintuiglijke voorstellingen van het goddelijke; hij waarschuwt er evenwel voor dat die symbolen niet tot formalisme en bijgeloof mogen ontaarden. Hoofdzaak is dat de verbondenheid met het Hogere, hoe dit ook wordt beleden, de mens tot daadwerkelijke naastenliefde aanzet. In tegenstelling tot Van Vloten, die het woord *God* uit de taal wil bannen, heeft Brouwer er geen bezwaar tegen, omdat het slechts om een woord gaat, en wel een poëtisch woord met velerlei connotaties, dat bovendien van oudsher in de Europese traditie ingeburgerd is. Meteen staan Van Vlotens atheïstisch fanatisme en Brouwers zachtmoedige verdraagzaamheid in scherp contrast.

P.A.S. van Limburg Brouwer
Foto: Ned. Letterk. Mus.

Dit neemt echter niet weg dat Brouwer zich door Van Vloten laat inspireren bij zijn latere conceptuele voorstelling van het Hogere. Merkwaardig is inderdaad dat hij pas op de tweede druk van Van Vlotens studie over Spinoza reageert, nl. in een recensie verschenen in De Nederlandsche Spectator van 1871. Hierin blijkt hij het met Van Vlotens naturalistisch gekleurde interpretatie van Spinoza eens te zijn, wat overigens bekrachtigd wordt door het wijsgerig betoog gehouden door Feizi in *Akbar*, Brouwers enige historische ideeënroman verschenen in 1872, enkele maanden voor zijn dood. Feizi heeft het immers over het eeuwig en onbegonnen leven, dat voor het allesomvattend oorzakelijk verband borgstaat, kortom Spinoza's ‘natura naturata’, die haar onveranderlijke orde voor onze ogen tentoonspreidt en waarvan de twee enige attributen de uitgebreidheid en het denken zijn. Over het oneindig aantal wezenskenmerken dat de oneindige substantie telt wordt met geen woord gerept.

Cd Busken Huet. Zijn korzelige opmerkingen (in Letterarische Fantasien en Kritieken) weerspiegelen het vrij algemene onbegrip van de tijdgenoten voor Akbar: *'Wat die ingenomenheid met de denkbeelden van het Oosten betreft, welke men ook in* Akbar *telkens terugvindt, - is het niet opmerkelijk dat, naarmate de wetenschap der geschiedenis zich uitbreidt en de vergelijkende taal- en godsdienststudie meer beoefenaren vindt; naarmate beider uitkomsten in ruimer kring bekend worden; het eigenaardig schoon der joodsche en der christelijke overlevering helderder aan het licht komt?*
Welke moeite men zich geve, hoe men zich opwinde zelfs, de overblijfselen der indische oudheid hebben niets aan te bieden wat hetzij het Nieuwe, hetzij het Oude Testament overtreft.'

Brouwers vooruitziende blik is al gebleken uit zijn interesse voor de vergelijkende godsdienstwetenschap; van zijn progressiviteit getuigt eveneens zijn vertrouwdheid met de ontwikkelingsleer. Spinoza dacht statisch, zoals dit gebruikelijk was in de zeventiende eeuw, en hield het streven naar zelfhandhaving voor de essentie van al het bestaande, en wel op grond van een onveranderlijke god, wiens essentie de mens deelachtig is. De mens kan dus volgens Spinoza als god volmaakt zijn; volmaakt is hier bedoeld als kwalitatieve bepaling en staat dan ook in verband met de geijkte aard van kennis, nl. de intuïtief-synthetische kennis, en met de geijkte liefde tot god, nl. de intellectuele liefde. Bij Brouwer, die god volledig vernaturaliseert, wordt de volmaaktheid kwantitatief bedoeld en op de lange baan geschoven, t.w. aan het eind van het ontwikkelingsproces, als de natuur haar laatste raadsel zal hebben prijsgegeven. Pas dan zal de mens volmaakt zijn, want alwetend. Ik denk hier aan Montaignes alternatief: 'Une tête pleine ou une tête bien faite'; Spinoza pleit voor het welgevormde hoofd, Brouwer voor het volgevulde hoofd. Terwijl Spinoza de intuïtie boven de discursieve kennis plaatst, vertrouwt Feizi, Brouwers woordvoerder in *Akbar*, alleen maar de analytische denkmethode, uitsluitend op het betrekkelijke, het zintuiglijk waarneembare gericht. De wetenschap is zijn god geworden: 'De schat, die niet vergaat, niet wordt geroofd, maar aangroeit, naar gij hem meer verkwist, die schat heet wetenschap'[1].

Zolang god, de natuur of het leven niet wetenschappelijk gevat wordt, blijven ze wegens gebrek aan inhoudelijke bepaling een werkhypothese, doch een hypothese die doet leven en aan de religie, etymologisch opgevat als verbondenheid met het Al, ten grondslag ligt. Uiteindelijk is het naturalisme een specifieke geloofsvorm, nl. het geloof in het voorlopig niet nader te bepalen leven, en in de wetenschap, het aangewezen instrument om het voorlopige op te heffen.

Wat Brouwers ethica betreft, ze vertoont in het licht van *Akbar* een uitgesproken Spinozistisch karakter. Vooraleer wij hierop ingaan, is net wenselijk de intrige bondig samen te vatten.

Keizer Akbar komt erin voor niet als de historische veroveraar, maar als de wijze, humanistisch gezinde staatsman, vooral bedacht op geloofs- en denkvrijheid. Hijzelf debatteert avondenlang over wijsgerige vraagstukken met zijn geestverwanten: zijn Premier, Aboel Fazl, en diens broer, Feizi. Tegenover deze drie wijzen, die slechts de stem van de rede beluisteren, staat een groepje intriganten, wier rede door de hartstochten tot zwijgen is gebracht en die, door haat, naijver en machtszucht bewogen, de val van Akbar beramen. Diens eigen zoon is bij de samenzwering betrokken, doch de feitelijke leiders van het verzet zijn Salhana, een provinciegoeverneur, en de Yogi, de priester van een geheime sekte, die op het zgn. teken van de godin al wie hem in de weg staat door een van zijn volgelingen doet wurgen. Als tussenpersonen treden op: Iravati, de dochter van Salhana, en haar verloofde, Siddha Rama, de zoon van de Premier van Cachemire.

N.a.v. een opdracht is Siddha in betrekking gekomen met Akbar. Dadelijk werd hij bekoord door diens sterke persoonlijkheid en verheven denkbeelden. Desondanks wordt hij buiten zijn weten om in een door Akbars vijanden tegen de keizer beraamd complot betrokken. Hij is nl. verliefd geworden op de behaagzuchtige en sluwe Razia, Feizi's ontrouwe echtgenote, - dit verneemt hij pas later, - en verklaart zich bereid aan al haar verlangens te voldoen. Razia, die zich van haar man zou willen ontdoen en te dien einde een bondgenootschap met Salhana en de Yogi heeft gesloten, verzoekt hem brieven over te brengen waarvan hij de inhoud noch de geadresseerde kent en die tot het welslagen van het complot moeten bijdragen. De uitkomst laat niet op zich wachten: het eerste slachtoffer valt, nl. Aboel Fazl. Siddha's ogen gaan nu open, hij wordt zich bewust van de schandelijke rol die Razia hem deed spelen en schaamt er zich des te meer over, daar hij hierbij Feizi's vriendschap heeft verraden en deze hem kalm waarschuwt, dat dit gevoel hem nooit meer met rust zal laten. Hij gaat dan zijn schuld aan Akbar bekennen; deze ziet ervan af hem te straffen, omdat de schuldige alleen maar een verdwaalde is, die tot het inzicht van zijn dwalingen kan komen; in plaats van hem te berispen, zet hij hem ertoe aan zijn krachten in dienst van het welzijn van het land in te spannen. Siddha aarzelt geen ogenblik en werpt zich met blinde moed in de strijd tegen de samenzweerders. Hij slaagt erin Salhana aan te houden en door diens onthullingen de Yogi onschadelijk te maken; deze twijfelt er niet aan dat hij door Salhana is verklikt; eer hij sterft, weet hij zich nog op hem te wreken door hem als het eerstkomende slachtoffer van zijn trouwe wurgers aan te wijzen. In de loop van een gevecht tegen rebelse benden wordt Siddha gekwetst. In het klooster waar hij is overgebracht wordt hij door Iravati bezocht, die hem ondanks zijn misstap trouw is gebleven; hij acht zich echter voortaan haar gunsten onwaardig en wil haar haar vrijheid terugschenken. Een kluizenaar, die vroeger koning was en bij wie hij te rade gaat weet hem ervan af te brengen, zodat hij eindelijk met haar trouwt. Salhana en de Yogi, de boze geesten, zijn gevallen; Akbar kan zijn taak onbelemmerd voortzetten.

De boven geschetste indeling van de personages in drie groepen geeft Brouwer de mogelijkheid het tactische voordeel van het redelijk handelen te doen uitkomen, hetgeen in de lijn ligt van zijn optimistische levensvisie. De wijzen zijn geen Rousseauïstische utopisten, die 's mensen natuurlijke goedheid blindelings

vertrouwen; het zijn realisten als Spinoza, die de menselijke natuur doorhebben en duidelijk beseffen dat de ‘passieven’, d.i. zij die zich door hun zintuiglijke indrukken laten leiden, ongeacht het feit dat zij overeenkomstig de natuurwetten handelen, zichzelf ongelukkig maken en het streven van de ‘actieven’ naar het duurzame geluk stokken in

de wielen steken. Daarom zijn ze op hun hoede en treffen zij de nodige maatregelen om het onheil te voorkomen. Haat noch wraakzucht beweegt ze tot ingrijpen, maar alleen hun eigen belang, dat samenvalt met het algemeen belang, aangezien het redelijk is verantwoord. Zij willen de rustverstoorders niet met opzet gewelddadig uitschakelen, maar stellen zich ermee tevreden ze onschadelijk te maken, desnoods met geweldpleging als het niet anders kan. Opmerkelijk is in dit verband dat alleen de Yogi door Akbars vrienden wordt vermoord; Salhana voor zijn part zal aan de hartstocht zelf te gronde gaan.

Zo Akbar zijn troon weet te consolideren, heeft de kluizenaar daarentegen vrijwillig van zijn koninklijke troon afstand gedaan ter wille van de vrede in zijn rijk bedreigd door de niets ontziende ambities van zijn broer. Hij heeft zijn land zonder wrok verlaten en neemt sindsdien vanuit zijn bescheiden woning het wereldgebeuren waar; hij komt voor als de Oosterse wijze, die het ijdele van de aardse dingen en het voordeel van het zuiver geestelijk geluk heeft leren inzien. Niettemin geeft hij Siddha bij hun eerste ontmoeting de Spinozistische raad van het leven te genieten: ‘Schroom niet, wanneer gij ginds (...) zult zijn aangekomen, uw billijk aandeel te nemen in geoorloofde uitspanningen en vermaken; geniet het leven, dan eerst leert gij 't kennen en het wezenlijke van het onwezenlijke onderscheiden’[2.].

De kluizenaar beveelt hem dus geen ascetisch leven aan; levenservaring is noodzakelijk om het leven te kennen; het komt er alleen op aan op de geijkte wijze te leven, zodat de innerlijke rust niet wordt verstoord.

Siddha zal aanvankelijk die raad niet opvolgen en inderdaad innerlijke onrust ervaren. Hierbij wordt evenwel geen gewag gemaakt van kwade bedoelingen, schuldbesef en boetedoening; die christelijke begrippen zijn vreemd zowel aan Spinoza's als Brouwers ethiek, zoals blijkt uit de reacties van Akbar, diens vrienden en Iravati op Siddha's ontrouw jegens de keizer en zijn verloofde. Iravati blijft op Siddha vertrouw en en wijst de sluwe liefdesverklaring van Akbars zoon af; Siddha's vrijheid is, aldus Iravati, tijdelijk beteugeld door een vreemde macht, die in Kali, de godin van vernietiging en dood, gestalte krijgt. Akbar meent eveneens dat Siddha ‘het offer ener sterke verleiding’ is geweest en is van oordeel dat het besef een vriend leed te hebben berokkend zwaarder op zijn geweten zal drukken dan welke straf dan ook. Hij straft hem dus niet, maar doet een beroep op diens geestesvermogen en raadt hem aan zijn passiviteit t.a.v. de zintuigen te boven te komen en actief op te treden. Zo Siddha de inhoud van de hem gegeven opdracht vat, begrijpt hij er toch de zin niet van. Het schaamtegevoel dat hem gedurig kwelt beweegt hem tot de meest gewaagde ondernemingen, alsof hij zijn fout door een heroësche dood kon vergelden, - wij weten trouwens dat hij zwaar gekwetst uit een gevecht kwam. Hij handelt, maar op een onredelijke wijze, zodat hij volgens de Spinozistische terminologie blijft ‘lijden’, d.i. iets doen ‘waarvan hij slechts voor een deel oorzaak is’; het schaamtegevoel dat hem tot onzinnige heldendaden drijft definieert Spinoza als ‘droefheid vergezeld door de voorstelling van een of andere door onszelf verrichte daad, waarvan wij menen dat zij door anderen wordt gelaakt’[3.]. Zo wij in aanmerking nemen dat droefheid in het Spinozistisch zinsverband de ‘overgang van grotere tot geringere volmaaktheid’ is, een proces waardoor het vermogen tot handelen verminderd wordt, is het duidelijk dat de verwarde voorstelling die Siddha zich van zijn verleden heeft gevormd hem naar de dood drijft, die geen essentie heeft en bijgevolg zinsbegoocheling is.

Siddha's verwarring blijkt voorts uit zijn houding t.o.v. Iravati, als deze hem na een lange tocht door het bergland in het klooster bezoekt, waar hij van zijn in de strijd tegen de rebellen opgelopen verwondingen herstelt. Nu spreekt zijn hoogmoed: hij acht zich haar onwaardig en is voornemens zijn verder leven in eenzaamheid te

slijten. Hoogmoed, zegt Spinoza, is ‘uit liefde beter van zichzelf denken dan gerechtvaardigd is’[4.] en getuigt aldus van inadequate zelfkennis, die op haar beurt aanleiding geeft tot verkeerd handelen. Iravati's strenge verwijten brengen hem ertoe de kluizenaar advies te vragen; deze maakt hem erop attent, dat schaamte en hoogmoed niet horen bij een redelijke levenswijze en hij besluit: ‘Weersta de verleiding, en begin nu in de eerste plaats met de overwinning van uw misplaatste trots! Daarom, neem Iravati tot vrouw en maak u harer waardig; ga tot de keizer en vraag hem een werkzaamheid waarin gij hem en uw land van dienst kunt zijn’[5.].

Siddha's weerstand wordt door de argumenten van de kluizenaar overwonnen. Hij komt tot inzicht, toont zich edelmoedig jegens Iravati, met wie hij trouwt, en zal Akbar tot aan diens dood bijstaan.

Hij is na een langdurig rijpingsproces een volwaardig mens geworden, wie innerlijke vreugde zal worden beschoren dank zij het door Spinoza aangeprezen ‘weldoen’. Dit was ook het levensbeginsel geweest van Fazl, die vlak voor zijn dood de volgende bekentenis aflegde: ‘Ik beklaag mij niet! Ik geloof in staat te zijn geweest iets ten nutte mijner medemensen te verrichten, al was het minder dan ik had gewenst. En daarom sterf ik tevreden[6.].

M.a.w. de naderende dood beangstigt hem niet; hij berust bij de gedachte een deugdzaam leven te hebben geleid.

In deze roman, die weinig reacties uitlokte en ook weinig succes oogstte, - eerst P.N. van Eyck zou bij een herdruk in 1941 de verdiensten ervan in het licht stellen[7.] - dient Indië louter als geometrische ruimte; er zijn nagenoeg geen sporen van ‘couleur locale’. Kennelijk laat Brouwer zich eerder inspireren door zijn leeservaring van Oosterse wijsgerige en godsdienstige literatuur dan door reisverhalen of andere documentatie over India, het land en zijn bevolking. Hier ontpopt zich Brouwer als de romanticus, die teleurgesteld door het politiek beleid van de Hollandse liberale partij, zich Indië, de bakermat van het godsdienstig denken, als het aangewezen land voorstelt voor het uitbeelden van de ideale liberaalhumanistische staatsman. Net als bij Van Vloten en Multatuli werd zijn aangeboren romantiek tegengewerkt door de positivistische golf die Europa omstreeks 1860 overspoelde. Dit verklaart zijn vrij persoonlijke interpretatie van Spinoza, waarin Van Vloteniaanse en Darwiniaanse invloeden zijn verwerkt.

In levensbeschouwelijk opzicht had de keuze van de Indische romanruimte het voordeel te kunnen aantonen:

1. dat het spinozisme geen strikt Europese levensleer is, maar als universele godsdient kan gelden;

2. dat een land waar alle confessies vertegenwoordigd zijn alleen welvarend kan zijn mits de Overheid boven de confessionele verdeeldheid uitstijgt en een verzoenende houding aanneemt, die uitloopt op een daadwerkelijke dienst van het Ene als alle confessies overkoepelend levensbeginsel.

Brouwer was er zich blijkbaar niet van bewust, dat zijn geloof ‘aan de wet van de gestadige ontwikkeling’ niet door allen werd gedeeld. Tussen 1853 en 1855 verscheen immers van de hand van de Franse diplomaat en schrijver graaf de Gobineau (1816-1882) het *Essai sur l'inégalité des races humaines*, een van de laatste grootse utopische synthesen van de Europese romantiek. Afgezien van zijn bespiegelingen over een hiërarchie van de menselijke rassen, waarop de nazistische ideologen zich volkomen ten onrechte zullen beroepen om hun antisemitisme te verantwoorden, ontwikkelt de Gobineau in zijn essay de gedachte dat de gouden eeuw van de mensheid achter de rug is en deze gedoemd is tot een onontkoombaar fysiek en moreel verval, bespoedigd door de devitaliserende gelijkheids-ideologieën.

In 1853 preekte die vitalist avant la lettre in de woestijn, net als Nietzsche met zijn mythe van de eeuwige terugkeer enkele decennia later. Zijn stem werd voorlopig[8.] gesmoord door de jubelende kreten van de blijde vooruitgangsdenkers als Brouwer,

aangemoedigd door de veelbelovende uitkomsten van de eerste industriële revolutie, de opzienbarende prestaties van het hoogkapitalisme en de geweldige economische expansie.

Eindnoten:

1. P.A.S. van Limburg Brouwer, *Akbar*, Bibliotheek der Nederlandse Letteren, Elsevier, Amsterdam, 1941, p. 49.
2. Id., p. 15.
3. Spinoza, *Ethica*, deel III, definities der aandoeningen XXXI.
4. Id., definities der aandoeningen XXVIII.
5. P.A.S. van Limburg Brouwer, *Akbar*, p.95.
6. Id., p. 188.
7. Een lid van de Vereniging Het Spinozahuis verraste mij met de mededeling dat er na W.O.1 een vertaling van *Akbar* verscheen in het... Esperanto!
8. De gedachte dat de geschiedenis een cirkelgang vormt kreeg vooral aanhang in de twintigste eeuw, toen zij uitgewerkt werd door de Duitse cultuurfilosoof O. Spengler en de Engelse historicus A. Toynbee.

Marcel F. Fresco

Dèr Mouw en Spinoza
Enige overeenkomsten en verschillen

De titel van dit stuk luidt Dèr Mouw en Spinoza. De volgorde is bewust gekozen. Ermee wordt aangegeven, dat aan de eerstgenoemde de meeste aandacht zal worden geschonken. In de kring van filosofen mag de wijsbegeerte van Spinoza beter bekend worden geacht dan die van Dèr Mouw.

De vraag rijst of de titel niet had moeten luiden: Adwaita en Spinoza; immers onder het pseudoniem Adwaita is Dèr Mouw als dichter bekend geworden en velen, juist degenen die bepaalde op Spinozisme lijkende trekken van die poëzie willen beklemtonen, geven daaraan uitdrukking door dit, door de dichter zelf als 'Tweeheidloze' vertaalde, pseudoniem te verkiezen.

Ik wil echter de filosoof Dèr Mouw en diens proza niet geheél buiten beschouwing laten. Er is gerede aanleiding om, overeenkomstig de huidige opvattingen in de literatuurwetenschap, een principieel onderscheid te maken tussen de schrijvende persoon en het personage, de ik, in het werk. Gemakshalve zal ik daarom de volgende, - in deze vorm, meen ik, nog niet gebruikte - onderscheiding aanbrengen: De dichter en filosoof die de laatste jaren van zijn leven (1907-1919) in Den Haag woonde, op Laan van Meerdervoort 333, noem ik Dèr Mouw (kort voor: Dr. Johan Andreas dèr Mouw). De ik in de gedichten, die met Dr. dèr Mouw verwant is, maar, zoals gezegd principieel van de bewoner van de Laan van Meerdervoort moet worden onderscheiden, duid ik aan als Adwaita of als Brahmandichter. Daarmee omzeil ik de moeilijke vraag in hoeverre Dèr Mouw, de persoon, de opvattingen van Adwaita, de ik in de gedichten, bij alle geestelijke en psychologische overeenkomst, ook werkelijk huldigde. Want (anders dan bij Spinoza) blijft de vraag open of Dèr Mouw niet een scepticus bleef, daar waar Adwaita kon juichen in het besef van zijn Brahmanzekerheid.

Nog een opmerking: Ik heb als ondertitel toegevoegd: Enige overeenkomsten en verschillen. Ik zal zeggen waarom. Het feit dat er over Dèr Mouw en Spinoza wordt gesproken doet veronderstellen dat dit een zinvolle onderneming kan zijn en houdt in dat men ook meent dat er overeenkomsten zijn. Of Dèr Mouw en Adwaita daarmee Spinozisten zijn, die vraag is daarmee nog niet beantwoord.

Temeer omdat het niet zo eenvoudig is aan te geven wat de essentie van Spinoza's filosoferen, wat de allerbelangrijkste elementen ervan zijn. Ik vertel geen nieuws als ik zeg dat er niet weinig uiteenlopende interpretaties van zijn toch zo streng geconcipieerde teksten zijn gegeven. Maar in elk geval lijkt een niet te verwaarlozen moment om Spinozist te mogen heten daarin te liggen dat men door Spinoza is beïnvloed, of wellicht: al of niet terecht meent door hem te zijn beïnvloed, jazelfs, dat anderen menen dat dat het geval is. Welnu, Dèr Mouw heeft ongetwijfeld het werk van Spinoza goed gekend. Hij was een zeer grondig lezer van het werk van vrijwel alle grote filosofen. Anderzijds lijkt hij, voor zover wij dit uit zijn gepubliceerde werk en uit zijn ongepubliceerde werk en aantekeningen kunnen opmaken (dat is tot op zekere hoogte een gevaarlijk argumentum ex silentio), toch veel meer zich te hebben geconcentreerd op degenen die later kwamen. Maar dan juist wel vaak filosofen die veel Spinoza in hun bagage meevoerden, Duitse idealisten als Fichte, Schelling en Hegel bijv. In een dergelijke indirecte zin zal waarschijnlijk Dèr Mouw best Spinozist mogen heten. Ten dele zal ik trachten deze hypothese te staven.

Dèr Mouw noemt Spinoza zelden. Er is een vermoedelijk vroeg, onuitgegeven manuscript waarin hij in parabelvorm een vrij korte geschiedenis van de filosofie

ontwikkelt. Daarin spreekt hij van ‘Spinoza's abstrakt-monistisch determinisme’ en dat bedoelt hij niet al te positief. Hij zal de Duitse idealisten minder abstract hebben gevonden, zelfs Hegel. Laatstgenoemde had een filosofie, die - zoals Pos ergens[1.] zegt - Dèr Mouw als een persoonlijk hem niet al te sympathieke mogelijkheid moet hebben beschouwd, maar blijkens Dèr Mouws nog niet uitgegeven filosofische manuscripten heeft hij Hegel intensiever bestudeerd dan vrijwel alle andere filosofen, met uitzondering hoogstens van Kant. Pos heeft gelijk, we zullen het nog zien, maar als Bierens de Haan later kort een belangrijk verschil tussen Spinoza en Hegel tracht aan te geven, dan blijkt Dèr Mouw, en dat geldt nog sterker voor Adwaita, dichter bij Hegel te staan. Bierens de Haan schrijft: ‘Ook bij Hegel neemt de eenheidsgedachte als Idee- of Godsbegrip een ereplaats in; maar het grote onderscheid tussen Hegel en Spinoza is dat bij de laatsgenoemde de Godheid haar wezensinhoud heeft in *zichzelf* (Def.3). Bij Hegel heeft zij haar inhoud in de wereld. Bij Spinoza is God Wereldgrond, bij Hegel de totaliteit van het wereldproces. Wereldgrond drukt zich uit in de wereld, maar de uitdrukking is het wezen niet, dat steeds zich achter de uitdrukking schuil houdt, zodat het Godswezen als zodanig eeuwig onkenbaar, eeuwig ondoorgrondelijk, eeuwig Mysterie is...’ (curs. van B. de H.)[2.] Misschien kan men zeggen dat de tweeheid Dèr Mouw-Adwaita hierbij een middenpositie inneemt. En in elk geval zal het juist zijn het belang van Spinoza vooral te zien als een indirecte invloed, gaande via de bemiddeling van de Duitse idealisten.

Johannes Andreas dèr Mouw (Adwaita)
Foto Ned. Letterk. Mus.

Maar overeenkomsten kunnen er ook heel goed zijn zonder

rechtstreekse verbindingen, Ieder die althans de titel van Dèr Mouws dichtbundel *Brahman* kent en het reeds genoemde pseudoniem Adwaita, zal de inspiratie van de dichter vooral in het vroeg-Indische denken van de Oepanisjads zoeken en daarbij eventueel een Schopenhauer als katalysator denken. Niet ten onrechte. Anderzijds is het een al lang door mij bereden stokpaardje te beweren dat dit wel juist is, maar dat Dèr Mouw, zelfs als Adwaita, geheel of vrijwel geheel uit de traditie van het Westerse denken kan worden begrepen, niettegenstaande zijn kennis van het Sanskriet en zijn vertrouwdheid met de oorspronkelijke Indische teksten. Als er bepaalde overeenkomsten tussen Dèr Mouw en Spinoza zijn aan te wijzen, dan kunnen die soms ook nog heel goed worden 'verklaard' (excusez le mot) door een gemeenschappelijke (neo)platoonse en stoïsche achtergrond, om maar enkele belangrijke stromingen te noemen.

Paul Tillich heeft Spinoza ooit een 'mystieke vulkaan onder een geometrisch kille oppervlakte' genoemd.[3.] Zo heeft Adwaita zichzelf ook gezien; voor een vergelijking met Dèr Mouw had Tillich het niet beter kunnen formuleren. Alleen - en dat is een groot verschil, precies het verschil tussen de filosoof die in wiskundige betoogtrant zijn filosofische opvattingen uiteenzet en een filosoof die ten slotte dichter wordt - bij Dèr Mouw is de vulkaan tot uitbarsting gekomen, en hoe! Ik kan het niet laten twee plaatsen uit de poëzie van 'vulkaan Adwaita' te citeren:

HET EERST en 't laatst vangt blauwsneeuw'ge vulkaan
'T horizontale licht uit lage zon,
Als sneeuwigblauw hem 't laatst en 't eerst omspon
'T horizontale web uit lage maan.

De lava's razen, enggekooide orkaan,
Omhoog gewerveld uit centrale bron;
En, zichtbaar zelfs onder zijn horizon,
Vlamt 't vuur van de aard' tegen de wolken aan.

Het heilig denken leeft de regelmaat
Van 't eeuw'ge, en profeteert hoe, rythmisch, gaat
'T ontzaglijk balanceeren van natuur,

Tot, genade van onvoorspelbaar uur,
Uit Brahman's hart omhoog de extaze slaat
Met verre weerschijn van Zijn wereldvuur.
(V.W. II 160)

En vervolgens, uit het lange en late slotgedicht *'DAT ben jij'*.

Werkkamer van Dèr Mouw.
Foto Ned. Letterk. Mus.

Zijn vlammendonder zond,
In 't eeuwig vuur gegrond,
Tuphaon door gletschermond
   Van trillende Aitna:
Uit Brahman, dwars door schaal
Van smeltende integraal,
Smijt verzen, straal na straal,
   Vulkaan Adwaita:

Nachtlijke wetenschap
Bouwde tot hemeltrap
Om top zijn gletscherkap
   Vol stergeflonker;
Door aardsche schors behoed,
Door wereldvuur gevoed,
Lichtte ondergrondsche gloed
   In grottendonker.

Want sprookjesfeeënslot
Diep onder sneeuwpelot
Droeg, grot naast zuilengrot,
   De ijzige toren;
Maar hij, die kijken kon
Naar macht'ge horizon,
Was uit centrale bron
   Van vuur bevroren.

En 't trilde en kraakte en spleet:
Rijzende chaos reet
De gletschers stuk en smeet
   Naar 't vuur het water.
Wat stille sneeuwberg leek
En naar Orion keek,
Mijn gletscherwereld bleek
   Een vlammenkrater.
(V.W. II 185)[4.]

Inderdaad, de strengheid en de nuchterheid van Spinoza's werk kun je een kille oppervlakte noemen en deze vindt tot op zekere hoogte een parallel in de gepassioneerde nuchterheid waarmee de filosoof Dèr Mouw in zijn prozageschriften, vooral in *Het absoluut idealisme* (1905) de strengste eisen van helderheid en zuiverheid van betoogtrant stelt aan de daarin nu niet bepaald uitmuntende Bolland. Hij is erdoor in een impasse gekomen, waaruit hij zich ten slotte niet door wat hij al in 1905 ‘een noodsprong’ noemt (de hypothese van het Ding an sich) kan redden, maar alleen door te dichten.[5.] De overeen-

komst is toch duidelijk. De vraag is alleen hoe bij Spinoza de lava onder de oppervlakte heeft gekookt.

Tot de oppervlakkige overeenkomsten behoren overwegingen, dat men beiden als pantehïstische monisten, als mystici heeft kunnen bestempelen. Met hoeveel recht, dat is de vraag; voor de Brahmandichter geldt het eerder, althans het tweede, dan voor Spinoza; voor Dèr Mouw geldt het niet.

Iets minder oppervlakkig, maar wel zeer globaal is de volgende overeenkomst: beiden dient men m.i. als *realisten* te bestempelen - afgezien van het verfoeilijke überhaupt op mensen stempels te zetten -, maar van beiden kan men begrijpen dat men in hen *idealistische* trekken heeft ontdekt. Voor Dèr Mouw zou ik het zo willen formuleren: hij is weliswaar een (transcendentaal) realist, maar hij staat daarbij, nogmaals, toch geheel in de Duits-idealistische traditie, zoals reeds aangeduid, precies die traditie, die zich door Spinoza liet inspireren. Maar ook voor de Brahmandichter gaat een dergelijke uitspraak op: het Brahman is ongetwijfeld een reëel beginsel, is werkelijkheid. Maar door het 'Ik ben Brahman', en 'Ik schep mijn eigen wereld', wordt de Brahmanconceptie iets waarvan men kan zeggen dat het tegelijk een subjectief en een absoluut idealisme is.

Als centraal punt zou ik echter de nadruk willen leggen op de *verschillen* bij die *overeenkomsten*. Begrijpen we het eigene en het waardevolle van iemands denken niet vaak juist doordat wij ons rekenschap trachten te geven van de eigen nuance, ja het soms sterk afwijkende in wat we bij schematisering gemakkelijk onder één noemer zouden kunnen brengen. Kortom er is veel te noemen dat het filosoferen van Spinoza en dat van Dèr Mouw, inclusief Adwaita, gemeen hebben. Maar het denken van laatstgenoemde krijgt te meer reliëf als wij elke keer vragen: hoever gaat die overeenkomst? Is die wezenlijk? Is die oppervlakkig? Waar liggen de verschillen? Over deze vragen zal ik mij trachten te buigen; daarbij zal ik, door de beperkte ruimte gedwongen, een selectie moeten maken. Niet geheel zonder willekeur, tegelijk met het streven punten van overeenkomst en verschil eruit te lichten die juist het denken van Dèr Mouw-Adwaita verhelderen met nadruk op de Brahmandichter.

Ik zal trachten de overeenkomsten en verschillen enigszins te groeperen, hoe kunstmatig dergelijke indelingen ook zijn en zeker juist hier weer zullen blijken.

Aan de orde komen dan o.a. beider opvattingen omtrent het zijn (ontologische kant), kennistheoretische aspecten, de rol van de affecten (men merkt het, ik zal ook Dèr Mouw zoveel mogelijk in de terminologie van Spinoza bespreken), de relativiteit van de waarden en even de 'boodschap' van beider werk als *Ethica*, als levensleer.

Het zijn

Beiden heten zij dan monisten, aanhangers van het bestaan van één goddelijke substantie, God of Brahman genoemd. Maar beiden splitsen deze ene goddelijke substantie in een Natura naturans en een Natura naturata, een oneindig wereldbeginsel en de Zelfontvouwing daarvan als wereld, al is die laatste term Zelfontvouwing meer terecht bij de Brahmandichter dan bij Spinoza, denk ik. Maar als ik manifestatie zeg, komen zij dichter bij elkaar. In die zin zou je - al wordt dit betwijfeld - ze tamelijk statische essentialisten kunnen noemen, immers de essentie is sub specie aeternitatis, buiten de tijd. Dat is ook een belangrijk verschil, lijkt me,

met hun tussenschakel Hegel. Dat is in Dèr Mouw wellicht een enigszins ouderwets moment.

Spinoza leefde in de tijd van de mechanisering van het wereldbeeld en dat is voortdurend duidelijk. Voor Dèr Mouw als geleerde en als dichter is die mechanisering mèt de wiskundige implicaties uitermate belangrijk. Grote helden in zijn Brahmanpoëzie zijn Newton en Pythagoras.[6.] In het grote slotgedicht 'DAT ben jij', waaruit al werd geciteerd, spreekt de laatstgenoemde van een 'mechanisch prachtprobleem'. En de harmonie der sferen speelt in zijn poëzie een belangrijke rol. Aardig is dat Spinoza zich ergens (in de App. bij *Ethica I*) tegen de filosofen keert die menen dat de hemelbewegingen een harmonie teweegbrengen, juist omdat het verkeerd zou zijn te denken dat God vreugde eraan zou beleven. Dat betekent voor Adwaita dat de wereld vooral als een *kosmos* wordt gezien, al zal ik die uitspraak moeten nuanceren. (In een feitelijk nog ongepubliceerd sonnet bestudeert de ik werk van Planck om de filosofische consequenties!)

Een derde 'held' in de Brahmanpoëzie is Freud, heel raak getypeerd in een ongepubliceerde schets als 'de Newton die mijn mechaniek ontdekt', dus met het besef dat Freud in de traditie van de klassieke natuurwetenschap staat, wat men destijds helemaal niet algemeen inzag. Hier ligt een overeenkomst met Spinoza voor de hand, die immers de menselijke affecten als lijnen en wiskundige figuren bestudeerde. Op de grote verschillen tussen Spinoza en Freud hoef ik niet te wijzen.

Maar ook hier is er een belangrijk onderscheid tussen de Brahmandichter en Spinoza. Immers bij de laatstgenoemde zit de befaamde uitspraak van Hegel over de redelijkheid van de werkelijkheid en omgekeerd er al in. De ratio loopt parallel met het zijn, de logica met het mechanistisch determinisme. Brahman echter is niet redelijk, die is jenseits, beyond reason, dichter bij Schopenhauer! Daardoor is niet alleen de kosmos een uitdrukking van God, maar Chaos is dat ook; ja, meermalen lijken de chthonische oerdriften, lijkt het Dionysische een machtiger vorm van Brahmans Zelfontvouwing te zijn in de natura naturata dan het kosmische, het geordende. Dat is niet Spinozistisch, niet rationeel. Daarbij sluit iets aan dat ogenschijnlijk een grote overeenstemming tussen beiden inhoudt: de afwijzing van elke teleologie. Bij Spinoza berust die op de afwijzing van een antropocentrisch uitgangspunt: omnes causas finales nihil nisi humana esse figmenta, 'alle doeloorzaken zijn niets dan menselijke verzinsels'. Iets dat Adwaita in een relatief bekend postuum sonnet (VW III 69) ook ironisch verwoordt: Gods wijze liefde had 't heelal geschapen, met o.a. 't varken om spek en ham, wol de schapen. Het zonlicht spaarde Hij uit, als wij toch slapen e.d. Maar bij Spinoza ligt er ook de gedachte van de *volmaaktheid* van de Deus sive Natura aan ten grondslag en die gedachte is in de Brahmanpoëzie alleen impliciet aanwezig, n.l. doordat Brahman anders moeilijk God zou kunnen zijn. Dat is in feite een belangrijk verschil.

Spinoza's Deus sive Natura blijft ook in zijn eindige verschijningsvormen (modi) rationeel, werkt volgens noodzakelijkheid, onze inadequate, verwarde opvattingen ten spijt. Dat juist hangt met zijn volmaaktheid samen. Daarom is bij adequate kennis hij ook als natura naturata niet als chaos te zien. Dit alles zijn verschillen met de Brahmandichter Adwaita. Brahmans doelloze zelfontvouwing[7.] bij hem dankt meer aan de redeloze wil van een Schopenhauer als oergrond van alle zijn, waarvan alle manifestaties negatief gewaardeerd waren - men kent Schopenhauers pessimisme. Nu blijft ook Dèr Mouw behoorlijk pessimistisch, maar de Brahmandichter *kan* dat niet vertolken. Die uit vooral de getroffenheid van Dèr Mouw door de schoonheid van de natuur (een overweging die bepaald niet op iedere bladzijde van Spinoza zo naar voren springt). De schoonheid van Brahmans zelfontvouwing in de natuur moet worden begrepen als een vermomming, een maskerade van Brahman (het uitvoerigst in het lange gedicht *Brahmans liefdefeest*, maar ook elders) en de ont-maskering, het doorgronden van de schone schijn als vereindiging van het

goddelijke Brahman, dus als schijn, voert tot het Brahmaninzicht, tot de Bevrijding-titel van een gedicht, die aan meer gedichten zoals 'Thuiskomst', 'In de Hoogte' had kunnen worden gegeven.

Daarmee naderen we weer dichter bij een Spinozistische gedachte, dat doorgronden immers is het verwerven van helder en duidelijk inzicht - hoewel niet rationeel op te vatten als bij Spinoza - het is doordringen tot de essentie, tot het wezen. Beider afwijzing van een antropocentrisch uitgangspunt uit zich ook - en dat sluit eveneens nauw aan - in de relativering van alle waarden: de dingen zijn niet meer of minder volmaakt omdat de menselijke zinnen positief of negatief erop reageren, of omdat ze voor de mens nuttig dan wel schadelijk zijn. Aldus Spinoza. En meermalen[8.] zegt hij dat goed en kwaad, verdienste en zonde, mooi en lelijk, orde en verwardheid (dus toch???) uit menselijke vooroordelen voortkomen. Ja, de subjectiviteit ervan wordt met argumenten, die aan vroege denkers als Herakleitos en Demokritos doen denken, aan de kaak gesteld. In de Brahmanpoëzie vinden we dit ook, maar opnieuw kunnen en moeten we nuanceren. Voor Adwaita is het de *alomvattendheid* van het goddelijke dat goed en kwaad,

mooi en lelijk relativeren doet. En het kost soms ook moeite. ‘Brahman, die alles doet/uit eeuwige overvloed/van menslijk kwaad en goed,/vergeef genadig,/dat ik, beperkt en klein,/vonk van Uw glorieschijn,/alleen wens goed te zijn/en niet misdadig.’ (V.W. II214) Dat is tegelijk een veel persoonlijker relatie met God dan we zelfs in de amor intellectualis Dei vinden. Maar Dèr Mouws Nietzscheaanse inslag uit zich in een thans door mij gereconstrueerd dubbelsonnet, vermoedelijk uit de laatste weken van zijn leven, slechts gedeeltelijk al gepubliceerd.

OM ÉÉN jaar jong te zijn, gaf 'k ziel en God,
ik, die geluksdorst met ekstazen les:
ja, ja, stompzinnig ergens in de Nes
met dronken prolen slaan de boel kapot,

dan met een meid naar bed, en van genot
schreeuwen en schreeuwen doen, een keer of zes.
'k Zou Brahman, vond ik Mephistofeles,
zelfs ruilen voor Jehova Zebaoth.-

En deze wens, de christlijkheid verbant
en ik aanvaard, is Brahmans andre kant:
Hem kreeg ik steeds terug, bij iedre ruil.

Zo handhaaft zich het eeuwig evenwicht:
een helft van de aarde is donker, de andre licht;
lag er geen drek om heil'ge Simeons zuil?

Denkt iemand, die dit met afgrijzen leest:
Hoe onharmonisch! Hoe ongrieks gedacht,
dat wild schommelen tussen zon en nacht
van God en sterren naar de afgrond en 't beest-

Ja! de balans van halfbewuste geest
kan trillend staan voor evenwicht'ge vracht;
hij, aan wie 't Zelfsbesef verlossing bracht,
ziet niets dan Brahmans eeuwig wereldfeest.

Ongodlijk is, wie eist dat ik mij schaam,
omdat 'k, Adwaita, voel me de erfgenaam
van Sauriërbronst en wrede troglodiet;

maar ook al weet 'k me hierin mens en klein,
dat 'k niet als Brahman kan ook Borgia zijn,
voor wens en voor machtloosheid schaam 'k me niet.

Dit is niet de Stoïsche variant die we bij Spinoza aantreffen. Ik kom op dit dubbelsonnet nog even terug. Voor Adwaita dus de goddelijke alomvattendheid, voor Spinoza de gedachte dat realitas en perfectio samenvallen: alleen het volmaakte heeft in de volle zin: werkelijkheid. God is immers vrij van alle passies (*Eth.* V st. 17), hij is volmaakt.

Een klein terzijde. De eenheid van alles in Brahman, van het grote en het kleine, het machtige en het geringe evengoed, uit zich in veel gedichten zo, dat micro-organismen en andere kleine diertjes als manifestatie van Brahman worden, ja, waarom zou ik niet zeggen: worden bezongen. Daarbij valt dan weer op de nadruk die de dichter op hun wiskundige schoonheid legt. Een voorbeeld:

STRALIG borduursel van kristallen wand
Verbergt, welvend paleis, de diatomee;
Een waterdroppel is zijn wereldzee,
Een korrel zwevend stof zijn vasteland.

Klein levend zieltje, in Brahman mij verwant,
Eén Wezen deelt zich aan ons beiden mee,
Zooals één vuur, één wet, één Gods-Idee
In Aldebarân en een sintel brandt:

Het Eeuw'ge dat, mijn kunstgenoot, in jou
Atomen voegt tot arabeskenbouw,
Die om je teere lijfje koepels tilt,

Datzelfde, kunst'naar van gedachten, zet
Mijn woorden saam tot kristallen sonnet,
Waarin onzichtbaar 't diepste leven trilt.
(V.W. II6)

Maar hij breidt het uit tot alle dieren, zelfs tot een door hem verfoeide decadente, stinkende hond.[9.] Heel uitvoerig in ‘DAT ben jij’ de eenheid van mens en dier bij een de dichter inspirerende ontmoeting op de hei met een hagedisje: ook dat is Brahman, al mist het 't weten dat het goddelijk is. Bij Spinoza is het niet principieel anders. Op enkele plaatsen[10.], - niet vele, - sluit hij de dieren niet uit, maar hij legt wel de nadruk erop dat de dieren geen ratio hebben. Daarmee is ‘...dat weten mis je...’, tegen het hagedisje gezegd, weer in overeenstemming.

Het kennen

We weten dat Spinoza in de *Ethica* drie soorten kennen onderscheidt; de vage, inadequate imaginatio, principieel onbetrouwbaar; daarnaast of liever daarboven het rationele kennen dat uitmondt in de scientia intuïtiva, de derde en hoogste soort kennen. De filosoof Dèr Mouw heeft in geen enkele vorm van kennen werkelijk vertrouwen. Hij constateert wel een ‘logisch dwanggevoel’, dat men vooral niet als een achterhaald psychologisme in de logica mag opvatten, al klinkt de term een beetje zo. Maar hij erkent geen garantie dat dit opnieuw op dezelfde wijze zal optreden. Geen zekerheid dus, geen continuïteit. De scherpzinnige beschouwingen in zijn filosofisch hoofdwerk *Het absoluut idealisme*, hoe hij door een riskante sprong (zie boven) toch uit zijn ‘bewsutzijnscellulair’ tracht te ontsnappen, kan ik hier niet behandelen, al blijft het evenzeer kennistheoretisch als ontologisch van groot belang. Voor de Brahmandichter, die niet als de filosoof of wetenschapsman rekenschap hoeft af te leggen[11.], is er ondanks enkele delen van verzen van wanhopige twijfel, waarin zich de pessimist Dèr Mouw verraadt, een vast vertrouwen in de rechtstreekse intuïtie, is al het voorafgaande voorbereiding. Maar dat voorafgaande is niet de rationele kennisverwerving. Wij lezen het in noot 5 bedoelde gedicht: ‘Mijn leven heb 'k vermorst met wijsheid zoeken’, (V.W. I35) en de geliefde vrouw, bijv. in ‘Bevrijding’ (V.W. I45 vv, ik citeer uit 46) weet het met haar directe intuïtie veel beter. Als de ik zich gestoord voelt in zijn lectuur van de Oepanisjads: ‘Dan lachte zij: O jou geleerde! Wat/weet meer dan ik van 't Brahman zo'n brahmaan? Het is mijn thuis, ik kom er net vandaan,/de Schone Slaapster van jouw Lotusstad./Stil leg ik in de ziel je heel mijn schat/van zelfgeschouwde God, geen mensenwaan:...’

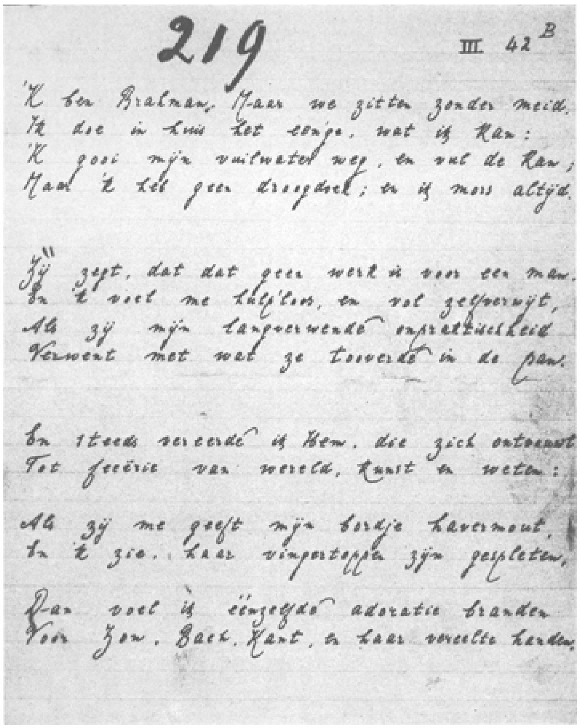
Hier speelt de oosterse of platoonse reïncarnatie mee en de mogelijkheid van rechtstreekse vereniging met God in de dood. Dit is een gedachte die bij Spinoza

niet geheel ontbreekt, door de mogelijkheid van eeuwigheid voor de ‘geest’ (of een deel ervan) in Ethica V, maar toch anders en minder geprofileerd.

Maar waar het mij om gaat is, dat je zou kunnen zeggen: Voor Adwaita, de Brahmandichter, ligt de scheiding niet tussen de tweede en de derde. Hij is geen rationalist en zijn liefde tot Brahman is géén *amor intellectualis*. Wel zou je de intuïtie in de Brahmanpoëzie kunnen vatten in de Spinozistische termen van helder en duidelijk, en dus adequaat inzicht in de essentie van Deus sive Natura. Dat hebben we bij de bespreking van de natura naturata, de wereld, als de maskerade waarachter Brahman schuil gaat al gezien.

Ik kan niet lang stilstaan bij het vele dat er over de kennistheoretische aspecten van onze vergelijking tussen Spinozaen Dèr Mouw/Adwaita te zeggen zou zijn. Nog een puntje, niet uitgewerkt, alleen aangeduid: beiden zetten hun vraagtekens bij abstract begripsdenken (Zie bij Spinoza Eth. V Schol. bij st. 36 en Eth. II Schol. bij st. 40.) Wel heeft Dèr Mouw de neiging iemand als Von Hartmann te volgen voor het inductief opbouwen van een metafysica (vgl. Heymans). Maar hij ziet heel scherp, hoe de vorming van begrippen taal- en cultuurgebonden is.

Daarom zou het ook niet juist zijn, lijkt me, de voorbereiding tot de Brahmanintuïtie in de concrete natuurbeleving als volkomen van Spinoza afwijkend te zien. Beiden verkiezen de res singulares, de concrete afzonderlijke dingen regelmatig boven de door abstractie verworven universalia.



Handschrift van Johannes dèr Mouw. Ware grootte.

De affecten

Daarmee heb ik echter nog maar weinig gezegd over wat in de Brahmanpoëzie dan wél de voorbereiding tot de bevrijdende intuïtie, het goddelijk weten van God, is. Het lijkt me, dat we nu wel ver van Spinoza af raken. Diens leer van de affecten is sterk Stoïsch. Vaak - uitzonderingen zijn met name St. 58 van Eth. III en st.3 evv. van Eth. V - vaak, zeg ik, zijn voor Spinoza de affecten passiones, passies en iets dat tot passiviteit, tot vermindering van werkelijkheid, dus van volmaaktheid leidt. Dat geldt al helemaal voor de zo centrale *Tristitia*. Zelfs de *laetitia* wordt als een passio beschreven, behalve in de juist genoemde uitzonderingsgevallen, waar overigens ook de *cupiditas* tot handelen en dus tot het bereiken van grotere volmaaktheid kan leiden.

Voor de Brahmandichter daarentegen is de vraag naar de volmaaktheid helemaal zo niet te stellen. Zijn God is jenseits, beyond volmaaktheid en onvolmaaktheid, zeker als natura naturata. Dat Dèr Mouw door Nietzsche en vooral Freud was heengegaan, heeft zijn sporen nagelaten, al zou het onjuist zijn de afwijkende opvattingen van de hartstochten en emoties bij Dèr Mouw en Adwaita tot ‘invloeden’ te reduceren.

Ik verwijs ter illustratie naar het eerder aangehaalde dubbelsonnet. Alleen al dat ‘Brahmans andre kant’ zou in deze vorm door Spinoza niet licht zijn opgeschreven.

Niettemin, ook hier zijn overeenkomsten te signaleren. Bij Borgia heeft de dichter blijkens schetsen van wat later het eerste sonnet is geworden, vooral aan de Paus Alexander VI gedacht en niet in de eerste plaats, zoals men allicht zou denken, aan diens zoon Cesare, het model voor Machiavelli's *Principe*. Toch is het interessant erop te letten dat dit belangrijke boekje, zoals men weet, door Spinoza hoog werd geschat. Daarmee komen we ongezocht op een ander punt dat het pro-

bleem van overeenkomst en verschil verder nuanceert. Waarom zal Spinoza *De vorst* waarderen? Het laat zich raden: om de nuchterheid waarmee de mens wordt geanalyseerd en het nuchtere gebruik dat van de resultaten van die analyses wordt gemaakt. Niet de wandaden worden gewaardeerd, maar de illusieloosheid waarop ze berusten. De mens Dèr Mouw kan geen wandaden aanvaarden en heeft het zwaar als hij illusies teleurgesteld ziet; de Brahmandichter moet alle daden aanvaarden, al kost het moeite. Hij leert immers, dat alle tegenstellingen in Brahman samenvallen, ook goed en kwaad.

Dat zegt Spinoza niet, maar hij poneert wel iets dat erop lijkt, n.l. dat goed en kwaad categorieën van het beperkte menselijke denken zijn, niet sub specie aeternitatis gelden.

Maar nogmaals: dat de passies tot een vermindering van ons zijn leiden, de centrale Stoïsche stelling van Spinoza vooral in de delen III en IV van de *Ethica*, dat kan voor de Brahmandichter zó niet waar zijn. Hij predikt ook niet de storeloosheid van de wijze.

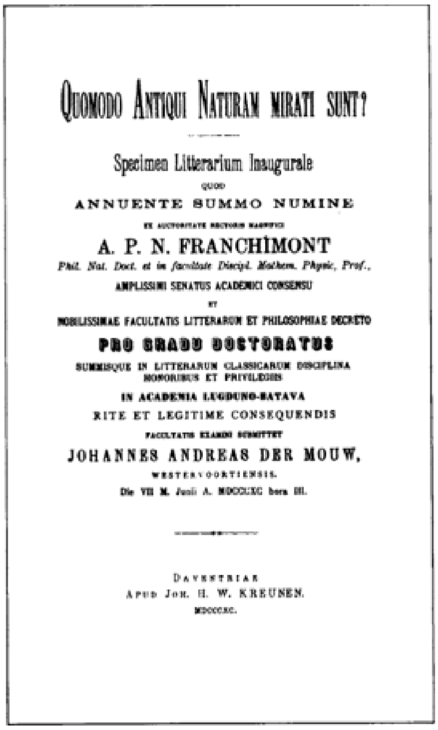
Leed kan voor hem een stadium zijn, nodig om het Brahmaninzicht te bereiken. Dan is *tristitia* dus positief, niet negatief zoals bij Spinoza, geen vermindering van volmaaktheid, van inzicht. Maar iets daarvan vinden we ook soms bij Adwaita - in overeenstemming met de mens Dèr Mouw -, n.l. zodra het om de theologische leer gaat dat God de mens laat lijden om zijn bestwil. Bijv. V.W. I65: ‘God zou de ziel vergodlijken door smart?/Die dàt zei, was een spotter of een gek./(...)/Neen, smart veredelt niemand: smart verhardt./Stinkende mestvlieg werd ik (...)/Ik kon een vlinder zijn.’

Maar anderzijds en vooral zijn na het vruchteloos beoefenen van filosofie en wetenschap, de hartstochten, de voorbereidende inwijdingsfasen in het Brahmanmysterie, het Brahmaninzicht. Hartstochtelijke liefde, uitgesproken met een voor het begin van deze eeuw zeer ongebruikelijke directheid, en dan het verdriet om het verlies van de geliefde vrouw, leiden als noodzakelijke voorwaarden tot het Brahmaninzicht.

Dat de affecten beteugeld en bedwongen moeten worden (bij Spinoza passim, zie alleen het begin van *De Servitute humana*, Eth. IV), is de Brahmandichter dus maar in zeer beperkte mate met hem eens. De hartstochten zijn positief, zij zijn alleen niet het laatste en het hoogste. Ten slotte blijft alleen de adoratie, bewondering voor God, voor het goddelijke Brahman, en die vertoont *enige* overeenkomst met de *amor intellectualis Dei*. Het laatste en het hoogste wordt voor de Brahmandichter wel degelijk bereikt door een unio mystica, hoe sceptisch de prozaïst Dèr Mouw - en dat niet alleen in zijn daarvoor meestal geciteerde ‘Misbruik van mystiek’ (1916) - gebleven en steeds geweest moge zijn. Hoe Spinoza daartegenover heeft gestaan, is een riskante vraag; ik wil mij niet op dat gladde ijs begeven. Maar het staat er, ook in Eth. V, veel minder expliciet dan bij Adwaita. En er zijn, ook zonder dat moeilijke probleem aan te snijden, belangrijke verschillen te constateren. Zo kan ik er opnieuw op wijzen, dat de scientia intuïtiva voor Spinoza in het verlengde van de tweede soort van kennen ligt, dus een rationeel karakter niet verliest. Hoe anders bij de Brahmandichter. Een ander punt van verschil lijkt, dat voor de laatste het bereiken van het hoogste goed, Brahmaneenheid, eerder het karakter heeft van een *verlossing*, door een ‘genade van onvoorspelbaar uur’ (VW II 160 reeds geciteerd), bij Spinoza meer van een zelfbevrijding, en bij Adwaita minder actief is (vgl. de opmerking over de positieve rol van de passies).

Maar de overeenkomst is ook gróót. Voor Spinoza èn voor de Brahmandichter is het hoogste goed het komen tot God, het inzicht in Gods volmaaktheid, het beseffen

zelf tot het goddelijke te behoren: daarin ligt wat Spinoza noemt: salus sive beatitudo. En dat is niet gering.[12.]


QUOMODO ANTIQUI NATURAM MIRATI SUNT?

Specimen Litterarium Inaugurale

QUOD

ANNUENTE SUMMO NUMINE

EX AUCTORITATE RECTORIS MAGNIFICI

A. P. N. FRANCHIMONT

Phil. Nat. Doct. et in facultate Discipl. Mathem. Physic. Prof.,

AMPLISSIMI SENATUS ACADEMICI CONSENSU

ET

NOBILISSIMAE FACULTATIS LITTERARUM ET PHILOSOPHIAE DECRETO

PRO GRADU DOCTORATUS

SUMMISQUE IN LITTERARUM CLASSICARUM DISCIPLINA HONORIBUS ET PRIVILEGIIS

IN ACADEMIA LUGDUNO-BATAVA

RITE ET LEGITIME CONSEQUENDIS

FACULTATIS EXAMINI SUBMITTET

JOHANNES ANDREAS DER MOUW,

WESTERVOORTIENSIS.

Die VII M. Junii A. MDCCCXC hora III.

DAVENTRIAE

APUD JOH. H. W. KREUNEN.

MDCCCXC.

Titelblad van Dèr Mouw's proefschrift.

Eindnoten:

1. H.J. Pos, Dèr Mouw versus Bolland, in M.F. Fresco (red.), *Over Dèr Mouw*. Den Haag 1984, p. 159.
2. J.D. Bierens de Haan, *Hoofdfiguren der geschiedenis van het wijsgerig denken*, deel I, Haarlem 1950 (vierde druk), p. 24-25.
3. P. Tillich, *Perspectief op de protestantse theologie in de negentiende eeuw*, Utrecht 1968, p. 128, geciteerd naar J.G. van der Bend, *Het Spinozisme van Dr. J.D. Bierens de Haan*, diss. Groningen 1970, p. 5 noot 14.
4. Vermelding verdient dat het tweede citaat, uit ‘DAT ben jij’ is geïnspireerd op een Pindaros-plaats, hetgeen een zekere vereenzelviging van de Brahmandichter met Pindaros inhoudt en van betekenis is zowel voor dit dichterschap als voor de structuur van het gedicht. Zie M.F. Fresco, *De dichter Dèr Mouw en de klassieke oudheid*, diss. Amsterdam 1971, diverse plaatsen in deel I hoofdstuk V, vooral p. 143 evv. en p. 165 evv.
5. Vgl. o.a. V.W. I p. 35-36 en mijn bespreking ervan in ‘Dèr Mouw en de Tachtigers’, in Wildgroei 4, juni 1983.
6. Waar bleef wel de meetkund'ge, die begon
Zijn gouden werkstuk ginds te construeeren?
Hij liet een paar reusacht'ge teekenveeren
Achteloos liggen op de horizon.

Wat cirkelboog en punt daarbuiten leeren,
Neergezet, scherp, met heldergeel crayon
Op effen vlak van blauwig grijs carton,
Staat in het oost de nacht te mediteeren.

En langzaam, langzaam om onzichtbare as
Wentelen rond in grootsch balancement

De wereldstolpen van gespikkeld glas.

'K hoor - Ja! nu weet ik 't: 't was Puthagoras,
Van sferenharmonie de dirigent,
Teek'naar van sterrepunt en maansegment.
(V.W. II 80)

7. Belangrijke plaatsen hiervoor zijn V.W. I 186 uit het gedicht *Orpheus* en V.W. II 22, het tweede sonnet uit *Brahmans liefdefeest*.
8. Evenals het vorige in de Appendix bij *Ethica* I.
9. Zie een schets, door mij ontcijferd en voorlopig gepubliceerd in het in noot 5 vermelde artikel. Er staat daarin overigens een zetfout: ‘geblaf’ moet ‘blaf’ zijn, terwijl ik nu ‘Barzoi’ voor een waarschijnlijker ontcijfering houd dan het daar afgedrukte ‘Bargor’. Het handschrift is onduidelijk, maar ‘Barzoi’ is de naam van een honderas en ‘Bargor’ zegt niets. De schets eindigt aldus: ‘En 't spijt me zo, dat ik me niet vergis/en zelfs zo'n stinkend piesbeest Brahman is.’
10. Zie *Ethica* III scholium bij stelling II.
11. Zie hoofdstuk I van het in noot 4 genoemde boek en een artikel van mij uit 1972, herdrukt in *Over Dèr Mouw*, p. 120 evv. (zie noot 1).
12. Tekst van een voordracht, gehouden in mei 1983 voor de Vereniging Het Spinozahuis.

W.G. van der Tak
Willem Meijer, de Vrijdenker-Spinozist

De belangrijkste Spinoza-kenner, omstreeks de eeuwwisseling in Nederland werkzaam, is Willem Meijer geweest. Op 18 november 1842 werd hij te Amsterdam geboren; zijn vader was een bemiddeld industrieel, tevens Evangelisch-Luthers ouderling.

De felle twistpunten over de antithese van Rede en Openbaring, die de Hervormde theologen van zijn dagen bezighielden, hebben hem in zijn studiejaren tot het inzicht gebracht, dat het woord God niet als een eigennaam mag worden beschouwd. 'Wie God kent als Spinoza' - schreef hij eens - 'kan hem niet dienen'. Hij vond, dat niet met behulp van bezweringen, maar 'met kracht van redenen de zonde uit de mensch gedreven worden (moet)': Zo brak hij, evenals zijn oudere tijdgenoten Cd Busken Huet en Allard Pierson (en veel eerder Johannes van Vloten), de kanselstudie, die hem geen stichting voor het gemoed opleverde, af.

Twaalf jaar lang besteedde hij vervolgens al zijn vermogens aan het tot bloei brengen van enige agrarische bedrijven in de pas drooggelegde Haarlemmermeer en de Grote IJpolder. Intussen was hij ook op méér maatschappelijke terreinen actief. Zo richtte hij een afdeling van Het Nut te Hillegom op, evenals andere verenigingen voor volksontwikkeling, later zelfs de vrijzinnig-democratische kiesvereniging Volksbelang. Zijn hele leven lang bleef hij ook bijbelcursussen geven.

Nadat Meijer in 1890 in Den Haag was gaan wonen, ging hij zich op historisch onderzoek en wijsbegeerte toeleggen. In deze jaren begon hij aan zijn grote werk, de vertaling van de meeste van Spinoza's geschriften; daarvan verscheen het eerste deel in 1895 en het laatste, vijfde, in 1901. Hij verzamelde er veel waardevol tekstkritisch materiaal voor, waarvan hij anderen, zoals C. Gebhardt, gulhartig liet profiteren.

In dezelfde periode slaagde hij er in het Spinozahuisje te Rijnsburg voor het nageslacht te behouden en als bescheiden museum in te richten. Daartoe riep hij de Vereniging Het Spinozahuis in het leven (1896), waarvan hijzelf tot 1921 secretaris en de sterkste drijfkracht was. Willem Meijer was voorts een van de oprichters van het Tijdschrift voor Wijsbegeerte, medeoprichter van de internationale Societas Spinozana (1920) en medewerker aan het Chronicon Spinozanum. De lijst van zijn publikaties, opgemaakt door E.E. Eckstein (1922), beslaat meer dan tweehonderd titels.

Willem Gerard van der Tak, die Meijer's werk als secretaris van Het Spinozahuis ruim dertig jaar lang voortreffelijk heeft voortgezet, schreef na diens dood (3 januari 1926) de hier verkort weergegeven karakteristiek. (V.S.)

Sentimus experimurque nos aeternos esse.
Wij gevoelen en ervaren dat wij de eeuwigheid aanbehoren.

Sterven baart eeuwigheidsgedachten. Zij, die vervuld van wereldverachting, zich steeds vreemdelingen op aarde gevoelen, voeden zich met de hoop op een wederopstanding in een rijk van waarheid, gerechtigheid en vrede. De wijze daarentegen, die weet dat wat werkelijk is ook volkomen moet zijn, en die daardoor heeft leren inzien, dat men de wereld en inzonderheid de mensen niet moet verachten noch bewenen en veel minder bespotten, heeft het geloof in een persoonlijke onsterfelijkheid laten varen. Nochtans gevoelt hij en is hij overtuigd, dat hij leeft in God en zich in Hem beweegt, dat hij deel heeft aan de eeuwigheid. Hoop en vrees

zijn van hem geweken en terwijl hij over niets minder denkt dan over de dood, is zijn blik gericht op het leven, welks verschijningsvormen hij tracht te beschouwen in het licht van de eeuwigheid, d.i. met betrekking tot God. Aldus zal hij het leven zien van boven af en van de zonzijde in een duurzame stemming van verheven blijmoedigheid.

Dr. Willem Meijer

Willem Gerard van der Tak

Dit was de wijsheid van de beminnelijke Spinoza, wiens leer dr. W. Meijer zo geheel tot de zijne gemaakt had, wiens gedachten hij zowel in zijn privaat- als maatschappelijk leven heeft verwerkelijkt. Het filosofisch stelsel van de God-intoxicated Spinoza, die zich daarbij de Rede tot leidsvrouw gekozen had, moest noodwendig zijn theologisch en dogmatisch; niettemin was zijn wijsbegeerte

vrij, d.w.z. elk historisch of tijdelijk element, ontleend aan openbaring of traditie, bleef er uit gebannen. Daardoor vormt Spinoza's leer de aangewezen wereld- en levensbeschouwing voor de vrijgeest: voor dezen

laat zich geen andere wijsbegeerte denken. Indien men althans gelooft aan de mogelijkheid kennis te erlangen omtrent hetgeen buiten onze gedachtensfeer ligt en vertrouwt op de Rede, kan men aan Spinoza's beginselen en gevolgtrekkingen evenmin twijfelen als aan de waarheden van de Euclidische wiskunde.

Als vrijdenker heeft dr. Meijer het Spinozisme aanvaard. Na aanvankelijk theologie gestudeerd te hebben en zelfs in 1866 te Leiden voor het kandidaatsexamen daarin summa cum laude te zijn geslaagd, bleek hem, dat hij de orthodox-christelijke geloofs- en zedeleer niet langer kon belijden en voorstaan. Hij zag zich toen gesteld voor de in die dagen brandende vraag, of een modern man al dan niet de kerk behoorde te verlaten. Zijn eerlijke en consequente geest besloot tot het laatste. Toch heeft hij, alvorens hij zijn verlangen hiertoe aan de kerkeraad van de Evangelisch Luthersche Gemeente te Amsterdam kenbaar maakte, gewenst zich te vergewissen, welke oplossing de vrijzinnig-protestanten, die de nieuwere denkbeelden blijkbaar zeer wel verenigbaar achtten met het Christendom, in deze gevonden hadden. Hier te lande was echter van een oplossing geen sprake. Bleef al de kerk als administratieve eenheid intact, in wezen was zij verdeeld in twee elkaar bestrijdende kampen. Doch hoe ging het in Duitsland toe, de bakermat van de moderne theologie? Daar schenen de liberale denkbeelden zich te verdragen met de praktijk van het rechtzinnig-kerkelijk leven. Te Heidelberg waarheen Meijer zich had begeven, hoorde hij de coryfeeën van de moderne theologie als Ferdinand Hitzig, Richard Rothe en anderen. In weerwil van de ideeën, door hen in de collegezaal voorgedragen, bleven zij gebonden aan kerkelijk ritueel en gevoelden hun gemoed daardoor niet bezwaard. Het kerkbezoek werd opgevat als een plicht en de liturgie werd niet verstoord door een preek, die zwanger was van theologische vraagstukken. In de kerk zocht men stichting en daarin verenigden zich gemeente en voorganger, de theologie bleef beperkt tot de universiteit. Geheel andere toestand dus dan in Nederland, waar men als van ouds de Godgeleerdheid terstond op de kansel had gebracht, vaak ten koste van de stichting van het waarlijk vroom gemoed. Doch erkend moet worden, dat de Nederlandse opvatting zuiverder en oprechter is dan de Duitse en een eerlijk en logisch man als Meijer heeft dan ook de moderne denkbeelden onverenigbaar geacht met de Christelijke idee en dus evenzeer met de kerk, de draagster van die idee.

Als jongeling had Meijer te Amsterdam godsdienstonderricht ontvangen van de Lutherse predikant Ludwig Carl Lenz, die zich beijverde de Christelijke leer in Paulinische zin te vertolken. Ofschoon de geloofsleer niet bestand bleek tegen het vrije denken, dat zich in Meijer ontwikkelde, is nochtans de invloed van pastor Lenz blijvend geweest, in zoverre dat Meijer's waardering voor echte vroomheid tot zijn hoge ouderdom ongerept en onverdacht is gebleven. Ook heeft hij steeds het geloof in Christus als de Zoon van de levende God als het fundament en de hoeksteen van het Christendom erkend en uit dien hoofde behoorde men z.i. de vrijzinnig-protestanten de Christelijke naam te ontzeggen. Die naam komt slechts toe aan leden der Rooms- of Grieks-Katholieke en aan leden der orthodox-protestantse kerken toe. En van deze drie groepen huldigen de laatsten niet de zuiverste interpretatie van het Christendom. Om dit toch te leren kennen behoeft men naar dr. Meijer's oordeel niet terug te gaan tot de tijd, waarin Christus op aarde leefde, maar men behoort zich te vergewissen, hoe de Christelijke leer in het jaar 325 te Nicaea is vastgesteld geworden. Met het z.g. historisch Christendom kan men rekening houden, niet met enige individuele interpretatie van Christus' oorspronkelijke leringen. En als men nu dit historisch Christendom nagaat, dan moet men erkennen, dat naast de bekering of wedergeboorte de z.g. consilia evangelica er mede een intrigerend deel van vormen. Armoede, kuisheid en ook weerloosheid

zijn specifiek Christelijke deugden, waardoor dan zijns erachtens het onmaatschappelijk karakter van het Christendom duidelijk wordt aangetoond.

De voortreffelijkheid van de armoede is door de mensheid als zodanig nooit aanvaard, noch in materiële, noch in geestelijke zin. Immers het: 'Zalig zijn de armen van geest' noopt niemand zijn kinderen niet naar school te zenden. Kennis kan smart baren, doch Spinoza heeft naar de opvatting van de Renaissance kennis, inzicht en daarmee gepaard gaande macht als een bron van levensvreugde en geluk leren schatten. Evenzeer is het evident, dat kuisheid in volstrekte zin en weerloosheid tegen de menselijke natuur indruisen.

Dr. Meijer dan is, sedert hij besloot de kerk te verlaten, uitgesproken vrijgeest gebleven, of zoals hij zelf dit liever met een woord van onze tijd noemde, vrijdenker. Als zodanig heeft hij zich aangesloten bij de Nederlandse Vrijdenkersvereniging De Dageraad. Hij was tot haar toegetreden op grond van haar beginselen, niet van haar handelingen. Verscheidene jaren heeft hij krachtig meegewerkt tot verhoging van het intellectueel peil van haar leden en menig geschrift is in die tijd van De Dageraad uitgegaan, dat door dr. Meijer was geredigeerd. Toen echter ten slotte bleek, dat men met prijsgeving van de ideëele beginselen de vrije gedachte bepaaldelijk wilde vastkoppelen aan doorgevoerd socialisme en anti-godsdienstige gezindheid, heeft hij zich teruggetrokken.

Dr. Meijer wilde wel een geschrift tegen de Paus als zodanig uitgeven, doch heeft nimmer een misslag van deze of gene priester tot zijn voordeel willen aanwenden, overtuigd als hij was, dat dit geen argumenten levert en slechts de gemoederen verbittert. Nergens richtte hij zich dan ook - al trachtte hij waar hij kon de vrije gedachte te bevorderen - tegen andersdenkenden persoonlijk. Zijn anti-clericalisme deed hem de strijd aanbinden tegen de kerk als instituut, dat de geesten bekneld houdt. Wat het gezag en aanzien van de overheid ondermijnde, het zij dan een internationale kerk of een internationale arbeiderspartij, achtte hij ten hoogste verderfelijk. Volkomen geloofde hij in Spinoza's voorstelling, dat een volstrekt oppermachtige Staat noodzakelijk is tot instandhouding en bevordering van het gemenebest en dat de overheid deswege als het ware bij verdrag het zwaard was toevertrouwd. Een principieel onderscheid tussen z.g. politieke en sociale rechten en belangen werd door hem niet aanvaard: Staat en maatschappij is hetzelfde, betoogde hij meermalen.

De vrije gedachte heeft zich in de loop der eeuwen nu eens geuit als een heftige en ondoordachte aanval op het geloof, dan weer als een poging om alle verschillende geloofsovertuigingen met elkaar te verzoenen en samen te vatten in één algemene belijdenis. Van het eerste levert o.a. een voorbeeld het beruchte boekje: *De tribus Impostoribus* (Over de drie Bedriegers: Mozes, Christus en Mohammed), waarvan wel een Duits keizer als auteur is genoemd; het tweede is kenmerkend voor de Rozekruisers, de vrijdenkers van de zeventiende eeuw, tot welke Spinoza soms gerekend wordt. Maar doorgaans was de kracht van de vrije gedachte negatief. De vrijzinnig-protestanten, die het vrije denken met het Calvinisme of Lutherdom trachtten te verzoenen en te verenigen, hebben niet zonder verdienste Spinoza's geniale rationele en historische kritiek op de Heilige Schrift voortgezet en de orthodoxie doeltreffend bestreden, doch bleken volgens dr. Meijer niet in staat tot opbouwen. De moderne theologie en het politiek liberalisme, twee voor de negentiende eeuw zo kenmerkende stromingen, brachten dr. Meijer terug op Kant en Rousseau, omtrent wie hij van oordeel was, dat zij een hoogst verderfelijke invloed hebben geoefend. Kant heeft het rechtzinnig dogmatisch geloof aan het wankelen gebracht, maar was niet bij machte een hechte metafysische grondslag voor de praktijk van het leven vast te stellen. Bovendien heeft Kant het gezag van de Rede ondermijnd, waartegenover dr. W. Meijer er gaarne op wees, dat de Rede slecht door middel van de Rede kan worden bestreden en, gelijk Spinoza leert en licht is in te zien, kan een zaak door een inwendige oorzaak niet te gronde gaan.

Dat voorts de adoratie van de Natuur, d.w.z. van de wildernis en de ongebreidelde passies, waartoe Rousseau's geschriften aanleiding gaven, in hoge mate dr. Meijers afkeuring opwekten, behoeft wel geen betoog; de wijsgeer, die naar redelijk inzicht streeft, kan niet anders dan een gevaar zien in de verwarde, duistere en valse voorstellingen, die het menselijk gevoel verschaft.

Dr. Meijer is evenwel als vrijdenker niet op een negatief standpunt blijven staan. Door het aanvaarden van Spinoza's metafysica had hij zich een wereldbeschouwing verworven, op grond waarvan hij zijn leven naar vaste normen kon inrichten. Hij nam Spinoza's leer, zoals zij daar ligt, in en op zich zelve. Noch heeft hij in navolging van Hegel getracht de wijsgeer in te lassen in een historische reeks van denkers, noch heeft hij, zoals

men heden ten dage pleegt te doen 's meesters wijsbegeerte getoetst aan bepaalde vooropgestelde psychologische motieven, noch heeft hij haar geïnterpreteerd als verheven redelijke mystiek. Dit laatste achtte hij een contradictio in terminis. Zijn opvatting nadert die van prof. Joh. van Vloten, maar zijn beschouwingen waren nimmer oppervlakkig als met die van de laatste meermalen enigszins het geval was. Het feit dat Spinoza's filosofie geboren is uit een behoefte van het gemoed, die beantwoording zocht van de vraag: Wat moet ik doen opdat ik zalig worde? stempelt de oplossing daarom nog niet tot een uiting van emotioneel denken; zij kan, en is dit ook ongetwijfeld, zuiver rationalistisch zijn. Rationalistisch heeft dr. Meijer de *Ethica* vertolkt. Mocht de meester zelf, van Spaans-joodse origine als hij was, een man geweest zijn van ingehouden passie, die echter, naar Colerus getuigt, zijn hartstochten wonder wel wist te matigen, Dr. Meijer was van nature gematigd, bezadigd en verstandelijk overleggend. Spinoza heeft zijn hoofdwerk de bekende geometrische vorm opgelegd; laat hij zich echter een ogenblik gaan, dan is zijn stijl gloedvol en meeslepend. De *Ethica* eindigt hooggestemd. Een zegswijze als: ‘De gelukzaligheid bestaat in de liefde tot God’, die we in het vijfde deel er van aantreffen, verschilt te enenmale met de aanvang van de Appendix van het eerste boek: ‘Hiermee heb ik het wezen van God en diens eigenschappen verklaard, te weten enz.’ Laatstbedoelde wijze van zeggen was echter Dr. Meijer uit de ziel gegrepen.

De vorm, waarin de vrije gedachte zich in de loop der tijden vertoonde, is oorzaak geweest, dat velen de vrijgeest enigermate vereenzelvigd hebben met de libertijn, de man, die aan ethische beginselen geen volstrekte waarde kon toekennen en deswege tamelijk ongebonden leefde. En inderdaad, zolang het vrije denken zich als een negatieve en ontbindende macht doet gelden, wordt het oorzaak van een verminderd normenbesef. Weliswaar blijft de traditie na de inzinking van het geloof nog lang krachtig maar ten slotte verliest ook zij haar invloed. In haar plaats kan slechts een redelijke en metafysisch gefundeerde levensbeschouwing treden. *Ethica* of *Wellevenskunst* noemde Spinoza zijn hoofdwerk en werkelijk heeft hij daarin aan de mensheid op grond van zijn wereldbeschouwing een levensleer gegeven, die haar door de Rede verlost kan ontslaan uit de boeien der passies en de weg wijst tot een deugdzaam en gelukkig leven.

Naast de systematische en historische beoefening van Spinoza's filosofie (een gelukkige combinatie als we bedenken, hoe wijsgeren vaak historische zin missen en historici veelal slechte filosofen zijn) heeft dr. Meijer zijn levenstaak gevonden in de praktische toepassing van 's wijsgeers leer. Zijn maatschappelijk werk, o.m. opvoeding en armenverzorging betreffende, legt hiervan getuigenis af. In zijn persoon en door zijn sociale arbeid heeft hij bewezen dat de ware vrijdenker de zedelijke normen niet ondermijnt, maar die integendeel bevestigt. Geenszins als Schopenhauer erkende hij een bijzonder intellectueel geweten om daarmede met zijn verstand op voet van vrede te blijven, terwijl zijn leven volstrekt niet in overeenstemming was met zijn beginselen.

Dr. W. Meijer is een waarachtig filosoof geweest. Verscheidenen zullen hem misschien in historische kennis nopens de wijsgeren en hun stelsels in het algemeen hebben overtroffen; wellicht heeft geen van zijn tijdgenoten hem geëvenaard in eigenlijk-systematisch wijsgerige zin, die gericht is op de kennis van het algemene en het verworven inzicht praktisch weet het verwerkelijken. Een man van karakter was hij, een man uit één stuk, zoals die na de verstening en inzinking van het kerkelijk geloof zo schaars geworden zijn. Maatschappelijk en moreel integer, heeft hij alom achting verworven, hetgeen mede veel er toe bijdroeg om zijn woord ingang te doen vinden. Want nooit heeft hij steun gezocht in uiterlijke welsprekendheid. Hij liet de waarheid voor zich spreken, overtuigd als hij was, dat wat waar is zich zelf kenmerkt

en het onware. Officieel is zijn wetenschappelijke verdienste erkend door het verlenen van een Nederlandsch doctoraat honoris causa in de bespiegelende wijsbegeerte. (1906)

Dr. Meijer's enigszins ouderwets voorkomen en karakteristieke denkerskop, zijn gelaat, waaruit vastberadenheid en wilskracht, zelfs onverzettelijkheid sprak, herinnerden aan het Holland van de zeventiende eeuw, zo rijk aan krachtige figuren, zonder dat nochtans de sensuele trek om de mond, die verscheidene van de ons bekende portretten uit dat tijdperk kenmerkt, aanwezig was. De ietwat stuurse uitdrukking verdween echter terstond, wanneer hij iemand met zijn gewone vriendelijkheid bescheid gaf. Gelijk Spinoza, die uitvoerig inging op de toch voor hem onnozele vraag van Hugo Boxel, hoe hij over spoken dacht, zo miste dr. Meijer te enenmale het exclusieve van de geleerde, die de door hem vergaderde wetenschap angstvallig bewaart tot hij er met succes voor zich zelf in een doorwrocht werk mee voor de dag kon komen. Hij was altijd onmiddellijk bereid nieuw door hem ontdekte feiten en bijzonderheden af te staan ten behoeve van degenen, die zich op dat ogenblik met het onderhavige onderwerp bezighielden. Bescheiden en belangeloos is hij zijn ganse leven geweest, en terwijl hij zich nooit heeft ontzien zijn beginselen, waar nodig, te verkondigen, hield hij zijn persoon liefst op de achtergrond, alle hulde, die hem mocht toekomen, terugwerpend op de meester. In vriendelijke en aangename kout kon hij door enkele massale uitdrukkingen een tot dwepen geneigde geest naar de aarde terugvoeren. Een overdreven kunstzinnig mens, die niet nalaten kon te jammeren over de stukgeschoten kathedraal te Reims, zei hij eens, dat dit inderdaad een bouwwerk van historische betekenis was, maarten slotte een monument van het bijgeloof. En een even overdreven natuurvriend merkte hij op, dat het Naardermeer een geschikt verblijf voor vogels en dromende artisten is, doch dat een verstandig mens er voorbij spoort, want de bodem zou het droogleggen niet lonen.

Dr. W. Meijer was geheel een man van de aarde, niet in de zin waarop we ditzelfde zouden zeggen van een enigszins zelfgenoegzame en genotzuchtige Goethe, maar op de wijze van een oude Romein, nog niet door de Griekse cultus van het menselijk schone bevangen en verdorven. Schoon was voor hem het inzicht van de geest, dat 's mensen verband doet kennen met het Bestendige, met God. En het geloof in de werkelijkheid heeft hem het vertrouwen in de menselijke natuur doen behouden.

Hij is geweest een gelukkig man, kloek van geest en blijmoedig, wiens arbeid velen ten zegen was.

(Den Haag, 7 januari 1926)

Guido van Suchtelen
Waarheid en verdichtsels omtrent het Spinozahuis
Een causerie

In de lentemaand van 1899 bereikte de redaktie van de Nieuwe Rotterdamse Courant een in moderne sierletter gestelde aankondiging van een bijeenkomst in het koffiehuis De Landbouw te Rijnsburg ter inwijding van het herstelde Spinozahuis op vrijdag 24 maart; ondertekenaars waren G.J.P.J. Bolland en W. Meijer, tout court. De kaart bevatte bovendien de wenk: De stoomtram vertrekt van Leiden 1.46 *Amsterdamse Tijd*.

Wat er op die gedenkwaardige dag is voorgevallen, kan nauwkeurig worden nagegaan, want de toenmalige secretaris van het Spinozahuis bracht er een jaar na dato gedetailleerd verslag over uit, zoals dat sindsdien jaar op jaar tot op de huidige dag traditie, ja bijna routine, is geweest. Wie wil weten wanneer welk boek werd aangeschaft, waar een kast of een vitrine werd geplaatst, hoe echt de tegels van de haard zijn of op welke datum een secretaris werd benoemd, die vindt dat zonder mankeren vastgelegd door mijn voorgangers, zo niet door mijzelf. Kortom, alle secretaris-verslagen bij elkaar vormen een cumulatief geschiedboek.

VEREENIGING: „HET SPINOZAHUIS".

UITNOODIGING

voor den Heer ...

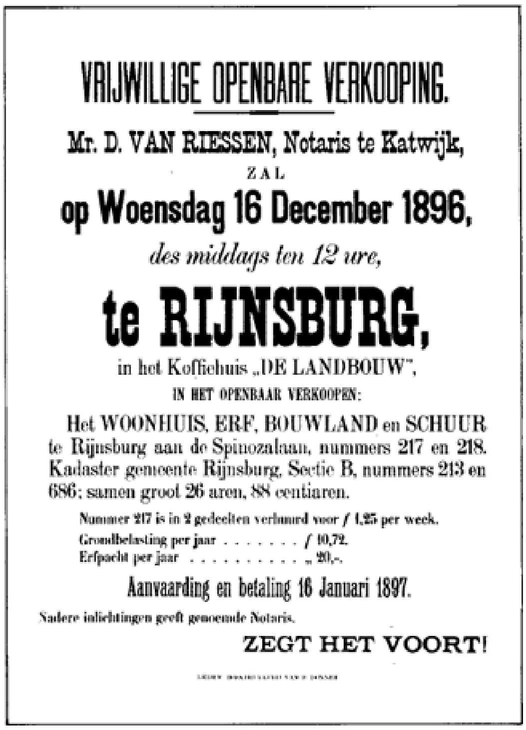
tot bijwoning eener Buitengewone Algemeene Vergadering ter inwijding van het herstelde Spinozahuis op **Vrijdag 24 Maart** e.k.

G. J. P. J. BOLLAND, *Voorzitter*.
W. MEIJER, *Secretaris*.

Bijeenkomst te 2.15 in het Koffiehuis „de Landbouw" te Rijnsburg.

De stoomtram naar Rijnsburg vertrekt van Leiden 1.46 (Amst. tijd.)

Het Koolveld met de daglonerswoning vóór de aankoop door de Vereniging Het Spinozahuis.



VRIJWILLIGE OPENBARE VERKOOPING.

Mr. D. VAN RIESSEN, Notaris te Katwijk,

ZAL

op Woensdag 16 December 1896,

des middags ten 12 ure,

te RIJNSBURG,

in het Koffiehuis „DE LANDBOUW",

IN HET OPENBAAR VERKOOPEN:

Het WOONHUIS, ERF, BOUWLAND en SCHUUR te Rijnsburg aan de Spinozalaan, nummers 217 en 218. Kadaster gemeente Rijnsburg, Sectie B, nummers 213 en 686; samen groot 26 aren, 88 centiaren.

Nummer 217 is in 2 gedeelten verhuurd voor ƒ 1,25 per week.
Grondbelasting per jaar . . . . ƒ 10,72.
Erfpacht per jaar . . . . „ 20,-.

Aanvaarding en betaling 16 Januari 1897.

Nadere inlichtingen geeft genoemde Notaris.

ZEGT HET VOORT!

Het zelfde huisje in 1984.

De vijfentachtig verslagen zijn voor elke belangstellende toegankelijk. Voor verscheidene (literair)historische publikaties zijn er al gegevens uit geput. Maar er zijn nog wel andere, minder voor de handliggende, maar wel veel kleurrijker geschiedbronnen. Voor een anecdotiek van Het Spinozahuis kan veel worden afgeleid uit het onschatbare document dat we bezitten in het gastenboek, alsmede uit de reeks *Mededelingen*. En dan, - ik zou het haast vergeten - de berichten in de krant. Niet de betrouwbaarste bron, zal men onwillekeurig denken, maar toch... Laten we eens kijken naar wat de journalist van de N.R.C., die op 24 maart 1899 met de stoomtram van 1.46 - let wel: Amsterdamse tijd! - naar Rijnsburg reed, ervan maakte.

Zijn naam is in vergetelheid geraakt, helaas. Zijn reportage kan in de leggers van het kwaliteitsblad worden opgespoord, gelukkig. Ik citeer:

> Vandaag was er veel beweging en drukte gekomen langs de stille wegjes en straatjes, en vlaggen waren uitgestoken, hier en ginds... Ongeveer honderdenzestig vreemdelingen schreden aldus, o zoo rustig en kalm, naar de taveerne, waar de landbouw uithangt, en waar de tot auditorium veranderde gelagkamer ruime zitplaats aanbood om te luisteren, toen prof. Bolland zijn feestrede begon... Spr. ging na, wat door de ijverige bemoeiingen van den heer Meijer aan het licht is gekomen van het straks in te wijden huis. Niet lang na 1656 is het gebouwd op een stuk land, naar de eerste bekende bezitter, zekeren Koolwijk, genoemd... Na den dood der laatste abdis in 1620 is Jan de Witt in de oude rechten der abdij getreden, beheer daardoor ook verkrijgend op Koolwijk e.a. en wellicht schuilt hierin de verklaring dat 'collegianten' en menschen gelijk Spinoza zich als vanzelf te Rijnsburg hebben verzameld.
> Ruim anderhalf uur - met een tien minuten pauze - heeft men geluisterd, en toen, eerst toen, zag de wachtende menigte buiten de lange rij dames en heeren voortdrentelen over hun brugjes en langs hunne stille woningen, naar het huis waarvoor men Rijnsburg zoo in drukte zette... O, alles dood eenvoudig, maar in al de soberheid zóó prettig, zoo'n echt reliekenhokje van mooie en goede herinneringen. Als we het noode verlaten, en de bewoners - vroolijk ook zij vandaag en in hun beste pakje, - goeden dag hebben gezegd, dan zien we nog eens het versje van kamphuizen in den geval...

Ach, wat een genieting zulk Nederlands, wat zeg ik: zulke literatuur in je avondblad tegen te komen! En daarbij dan óók nog exact wat de informatie betreft. Hoewel niet helemaal volledig. Verteld had bijvoorbeeld nog kunnen worden dat het pandje eerder in hetzelfde koffiehuis te koop was gesteld. Het aanplakbiljet is bewaard, evenals een foto van de toestand bij overdracht aan een vriend van Willem Meijer, die het door snel optreden in handen wist te krijgen. De laatste bewoners hadden de deur en raampjes aan de straatzijde dichtgemetseld; maar het bleek mogelijk het in de toestand van vòòr die ingreep te herstellen terwijl de bijna onleesbaar geworden gevelsteen werd nagemaakt. De steen, waarop de NRC-anonymus terugkeek, was dus de echte niet.

Bepaald minder lyrisch en kennelijk met veel gevoel voor zakendoen, had de correspondent van het Zweedse handelsblad NYA Pressen dezelfde dag op de frontpagina laten zetten, dat op twintig minuten van Leiden een nieuwe toeristische trekpleister was geopend.

De geïllustreerde Franse uitgave *Larousse continué* van 10 juni 1899 heeft ook al weer een karakteristiek accentje:

> En mille huit cent quatre vingt dix huit cette maison fut achetée par quelques admirateurs du philosophe... et l'on compte sur la sympathie et le concours de tous ceux qui s'intéressent à la philosophie pour rendre au *Successeur de Descartes* l'hommage que lui doit la postérité...

Men voelt, wat niet wordt uitgesproken: van Spinozahuis naar Maison Descartes il n'y a qu'un pas...

Echt verrassend worden de berichten over het museum evenwel pas als de Lust zum Fabulieren de reporter pakt. Een zekere Heinrich Lee van het Berliner Tageblatt betrad het huisje wat later dan zijn collegae, in de winter van 1900:

> Die rings herum liegenden Felder... sind mit Stroh belegt, unter welchem Tulpen, Hyacinthen und Narcissen keimen. In den Höfen lagern Fässer und Kisten, gefüllt mit Blumenzwiebeln, die der Rijnsburger Bauer nach Amerika schickt... Von dem sonstigen Aufenthalte Spinozas in Rijnsburg wird... berichtet, dasz er mit den Bauern im besten Einvernehmen gelebt hat. Von Rijnsburg übersiedelte er dann nacht Vorburg beim Haag, wohin ihn wohl bei seiner immer empfindlicher werdenden Lungenleiden die dortige bessere Luft zog...
> Der schmale Korridor ist... mit blauen Delfter Kacheln... vlämische Soldaten darstellend, ausgelegt... An dem einen Fenster steht noch die vom Meister benützte Schleifbank, mit der er sich seinen Lebensunterhalt verdient hat...

De hypothese van de gezondere lucht in het Haagje werp ik graag als voer aan de biografen toe. Voor mij is het verbluffende, dat er blijkbaar al na één jaar legenden bezig zijn te ontstaan, en meteen ook maar voor *waar* worden gedrukt. Die houten slijpbank in het Spinozahuis is namelijk helemáál niet authentiek, en niemand heeft dat ooit beweerd ook. Al moet worden toegegeven, dat er wel enige ruimte is gelaten voor valse voorstellingen daaromtrent. Van alle museale voorwerpen, van de portretten, de haardplaat, de inktkoker, van de tafel, stoelen en kasten, is de herkomst en ouderdom nauwgezet in de achtereenvolgende jaarverslagen opgetekend. Maar precies van de slijpmolen zegt Secretaris Willem Meijer niet méér dan dat deze in ons bezit kwam 'door de welwillende tusschenkomst van prof. dr. Van de Sande Bakhuyzen.' Punt. Naast de boekerij is deze slijpmolen in veler ogen het belangrijkste attribuut van het museum. Ons, die wel graag *clare et distincte* zouden willen weten, past het niet, juist over dit voorwerp mystificaties en legenden te laten voortwoekeren. In dit geval openbaarde de waarheid zich weliswaar niet zelf, maar ze was toch te achterhalen.

De wipslijpbank, die Spinoza niet voor zijn lenzen gebruikte.

H.G. van de Sande Bakhuyzen was indertijd directeur van de Leidse Sterrewacht. Een onderzoek aldaar wees uit, dat de slijpbank tegen 1900 werd gekocht van een

houtdraaierij in Leiden, Dusoswa geheten, waar het toestel lang was gebruikt en wegens slijtage was afgedankt. Het werd een tijdje in de vestibule van de Sterrewacht opgeslagen voor het naar Rijnsburg verhuisde. Het is zonder twijfel een negentiende-eeuws maaksel. En overigens: het is geen draaibank, maar een *wip*-bank. Wipbanken maken een heen en weerdraaiende beweging. Volgens een mededeling van dr. C.A. Crommelin, die in 1929 een studie over *Het lenzen slijpen in de 17de eeuw* schreef, was dit wipsysteem onpraktisch voor lenzen slijpen en in Spinoza's dagen al verouderd en vervangen door een systeem van doorgaande draaiing, dat door Christiaan Huygens in 1662 nog eens geheel vernieuwd werd. De ‘moolen om glasen te slijpen’ door notaris W. van den Hove in 1677 in Spinoza's boedelbeschrijving opgenomen, zal dus stellig géén wiptoestel zijn geweest zoals onze negentiende-eeuwse bank, waarvan de herkomst hier en nu voor 't eerst in de openbaarheid wordt gebracht.

Zo leest u hier tenminste nog een nieuwtje, uitgelokt door een oud Duits kranteknipsel.

Gastenboek

Laat ik nu eens nagaan, of ons lijvige, generaties oude *gastenboek* ons op het spoor van curieuze ontdekkingen kan zetten. De openingsbladzij is al een document van de eerste orde, uiteraard, met de handtekening van G.J.P.J. Bolland en de ook niet te onderschatten Willem Meijer, kundig vertolker van

Spinoza. Dan Benno Stokvis, de enige der aanwezigen, die in 1877 nog in 't comité voor het standbeeld op de Paviljoensgracht had gezeten, en Jan te Winkel, kort daarna de promotor van de Spinoza-biograaf Oege Meinsma. Verder de naam Meiboom. Wie zou dat zijn? Ach, zeker! de burgemeester van 't dorp, die hoffelijk de onderdeur had opengedaan voor de Leidse hegeliaan Bolland.

Jan te Winkel, de spellingshervormer en medeoprichter van het Spinozahuis. Achter hem één van de modellen, ingezonden voor de prijsvraag van het Spinoza monument in Den Haag, 1877. Albert Verwey bezat een ander model.

Na de toevloed van gasten op de openingsdag betijt de aanloop tot een, twee bezoekers per week. 'Niet velen, maar van goed gehalte', schreef de secretaris in die vroege jaren fier. In 1905 zetten de eerste Japanners hun namen in het boek. Even later een heel Deens geleerdengezelschap, in het voetspoor van Spinoza's correspondent Niels Stensen misschien? De psychiater-dichter Julius de Boer vindt er inspiratie voor zijn bundel *De Schoone Verbeelding* (1905); de oriëntalist Tjitse de Boer kwam er materiaal zoeken voor zijn academische verhandeling *Maimonides en Spinoza* (1927). Ernst Altkirch heeft er in 1909 met hulp van Meijer, zitten werken aan zijn *Spinoza im Porträt*, waarvan Meijer later vond, dat de auteur wel 'wat al te overmoedig is geweest in het vaststellen der echtheid van enkele portretten.'

En dan springt zowel in 1904 als in 1911 (voor een Nachlese) de naam van Graaf von Dunin Borkowski in het oog. Wekenlang keerde deze elke dag terug om er met filologische gründlichkeit de boeken te doorzoeken die *Der Junge De Spinoza* moeten hebben gevormd; een deel van zijn krachtige monumentale werk danken wij dus zo niet aan de gezonde lucht van Rijnsburg, dan wel aan de koffie van de eerste huisbewaarster van het museum, mevrouw Van Egmond.

En kort na de opening zet ook een kind al zijn naam in het gastenboek: *Hans*. Het is de zoon van de geneesheer-schrijver Frederik van Eeden, in wiens *Dagboek* op 27 juli 1899 staat: 'Noordwijk. Nog al winderig, maar goed weer. Gister groote wandeling met Hans naar Rijnsburg/'t Spinozahuisje... van 9 tot 5. Het was rustig en prettig. 's Avonds met Verwey zitten praten over Herman...'

Herman is uiteraard Herman Gorter, de Tachtiger in wiens werk Spinoza's invloed het duidelijkst merkbaar is. Wonderlijk genoeg vond ik nu juist Gorters handtekening *niet* in het gastenboek.

Hans, uit dit Dagboekcitaat, Van Eedens oudste zoon, was toen net twaalf jaar oud, en is onlangs pas op zeer hoge leeftijd gestorven. Als men op deze dagboeknotitie afgaat, lijkt het of het bezoek aan het huisje op Van Eeden nauwelijks indruk heeft gemaakt. Maar zes jaar later (1906) werkt hij aan de roman *De Nachtbruid*; daarin vertelt een Italiaanse graaf o.m. over de reizen die hij als kind met zijn vader maakte. En kijk, Van Eedens wandeling van 9 tot 5 met een jongetje aan de hand, herleeft opeens als literatuur:

> De graaf vertelt: ‘Wij waren naar Holland gegaan, naar het badplaatsje aan de Noordzee met zijn onuitspreekbare naam... En eindelijk bezocht ik met mijn vader het kleine dorpje waar Spinoza zijn stil filisterleven heeft geleid, en geduldig het gat heeft geboord, waardoor de opgesloten gedachte zich ruimte kon verschaffen. En toen ik 't kleine huisje zag, en 't stille, vredige landschapje, en hoorde van 't eenzame, sobere, kuise leven van de gelijkmoedige, aandachtige jood, toen wenste ik mij geen beter lot, dan hem zo spoedig mogelijk te kunnen navolgen.’

Het is bij Van Eeden overigens niet tot een *Imitatio Spinozae* gekomen... Maar in elk geval was hij de eerste die ons reliek in een roman spiegelde. In het jaar van Van Eeden's *Nachtbruid* kwam ook E.G. Kolbenheyer hier inspiratie opdoen voor zijn succesfantasie *Amor Dei* (1912). En een halve eeuw nadien treft ons de gevoelige toon in de afspiegeling van het huisje, die de korte roman *Mijn man gaat uit* (1959) van de schrijfster Mart Janssonius ons toont.

Ook de zwager van Frederik van Eeden, Albert Verwey tekende omtrent dezelfde tijd nadrukkelijk zijn bezoek aan in het register van het huisje, waarop hij vanuit zijn hooggelegen Noordwijkse Villa Nova om zo te zeggen neerkeek. Onder de onmiddellijke indruk van dat bezoek schreef hij de in deze kring al herhaaldelijk aangehaalde regels:

> Het ligt nu tussen kool- en bloementuinen, En steedse mensen volgden 't eenzaam pad; En wat in 't huis men schoon genamaakt had Betuurden lieflijke en geleerde kruinen...

De ‘steedse mensen’ die Verwey signaleerde in 1900, komen een volle generatie later opnieuw in zicht, en het is weer eens een bewijs, dat elk geslacht alles in het leven altijd weer zelf opnieuw moet ontdekken en veroveren. Het geval wil, dat Menno ter Braak - die toen al luidruchtig Afscheid van Dominéesland had genomen - op 25 mei 1935 met ‘een oude, maar krachtigen Ford’ het dorp Rijnsburg zocht.

> Blijkbaar is Rijnsburg nog niet toe aan een theatralen Spinoza-cultus à la Bayreuth. Wij cirkelden althans om Rijnsburg heen, drongen aarzelend in Rijnsburg door, waren er eensklaps weer uit, keerden wrevelig weer terug, maar vonden zelfs geen bescheiden bordje, dat aan onze begeerte naar 't doel tegemoet zou kunnen komen.
> Gelukkige Rijnsburgers, die nog niet gedroomd hebben van de mogelijkheid, die in het bestaan van dit huisje ligt opgesloten: een Spinoza voor de Amerikanen, een rendabelen Spinoza, die door zijn afgelegen brillenslijperswoning het plaatsje Rijnsburg eindelijk zijn economischen zin geeft!

> Wij stonden voor dit huisje, en wij bevonden het kleiner, afgelegener, netter en lieflijker dan wij hadden kunnen denken, toen wij ons een doel stelden.
> Er kwamen, terwijl wij daar stonden, eenige heeren in steedsche jassen en gewapend met portefeuilles naar buiten; later hoorde ik, dat het Spinozisten geweest moeten zijn, die op bedevaart waren en na afloop in ‘Den Vergulden Turk’ gingen dineeren. Maar waaraan herkent men Spinozisten, tenzij in geschrifte? Wij herkenden dus de Spinozisten niet en schuifelden achter hun rug langs naar binnen.

Hier breek ik Ter Braaks *kroniek op zondag* in Het Vaderland, 2 juni 1935 af. Ja, waaraan herkent men Spinozisten eigenlijk? Zo in z'n algemeenheid een aardige vraag. Maar meer in het bijzonder: vertelt de historie ook, wie bepaaldelijk de heren in steedse jassen waren, wier ruggen Ter Braak niet herkende? Uit weer andere papieren is me gebleken, dat op die bewuste zondag te Rijnsburg bijeen zijn geweest o.m. W.G. van der Tak - die zich inderdaad voor elke Spinozavergadering, zijnde een hoogtepunt in zijn leven, een nieuw gekleed kostuum liet aanmeten; verder dr. J.D. Bierens de Haan, A.M. Vaz Dias en de Leidse aforismen-verzamelaar C.J. Wijnaendts Francken; en waar had de laatstgenoemde die dag voor gepleit? Ja, juist! voor het laten drukken van ansichten en voor ‘het plaatsen van

wegwijzers, aangevende de richting naar het Spinozahuis'. Welnu, die wijzers zijn er gekomen, zij het uiterst onopvallend, en pas wéér een volle generatie later, te weten onder het beleid van burgemeester Koomans...

Menno ter Braak, getekend door Jo Spier, die zelf leerling is geweest van de Spinoza-biograaf K.O. Meinsma.

Menno ter Braak, om nog eenmaal op zijn impressie in Het Vaderland van 1935 terug te komen, merkte in zijn kroniek nog op: 'Wie van den groten verkeersweg Den Haag-Leiden komt, is er rijp voor om de stilte als een museum-object te ontmoeten...; zijn eerste reactie is zelfs deze philosophische stilte te wantrouwen, omdat zij zo volslagen echt en overtuigend is.

- Kunnen wij in *dezen* tijd nog recht laten gelden op *deze* stilte, - mijmerde de man achter het stuur hardop.

- Kon Spinoza in *zijn* tijd recht laten gelden op *zijn* stilte?' - aldus besloot Ter Braak met een wedervraag.

Maar een vraag goed stellen is hem beantwoorden, ook voor een politicus zonder partij. Zo ligt in deze speelse mijmerij rondom het Spinozahuis misschien al het dramatische antwoord besloten dat Ter Braak op 14 mei 1940 gaf op de wederrechtelijke verbreking van de stilte in Hollands erf door 'Krupp's kanonnen en de laarzen van de *ultimi barbarorum*: hij eiste zijn bedreigde recht op stilte tot in uiterste consequentie op en benam zich het leven...

De bezettingstijd

Een destijds Unbekannter Dichter, - die we inmiddels hebben kunnen identificeren als de voortreffelijke Spinoza-kenner H. Heine, - stelde, dat waar men boeken verbrandt, ook mensen worden verbrand. De these kan men omkeren. Waar mensen worden bedreigd, bedreigt men ook boeken. De bezetting was nog geen zeven maanden oud en Ter Braak nog geen zeven maanden dood of deze stelling werd

door het lot van het Spinozahuis bewaarheid, getuige deze brief van de huisbewaarder Van Egmond, d.d. 6 febr. 1941:

> Heden morgen tusschen 11 en 1 uur is heel de boekenschat ingeladen in 2 luxe auto's. Ook de portretten, de lessenaar van de tafel, het bronzen beeldje, een schilderijtje uit de gang, alles is meegenomen. De meubels zijn nog intact gebleven. Tot op heden zijn de meubels nog intact gebleven. De moeilijkheden zijn groot, en de constellatie was groot. Volgens hun nagelaten ordes kunnen we voorloopig nog blijven wonen. Nu zullen we maar afwachten wat het wordt. Deze inbeslagname is gebeurd op last van het Hoofd van de Sicherheits Polizie Raamweg 16 Den Haag.
> Tot op het laatste oogenblik hadden we nog gehoopt op redding, maar we moesten het tot het bittere einde meemaken. We zijn gelukkig kalm gebleven. We hopen U nog eens te ontmoeten.
> Ontvang vele en hartelijke groten van ons beiden.
> U.W.E.G. dienst, dn.
> G. van Egmond en Echtgenoote

De lieden, die in opdracht van de Einsatzstab Rosenberg - waar ook Domus Spinozana in Den Haag het slachtoffer van was geworden - de boeken uit het Rijnsburgse huisje wegroofden, zijn de enige bezoekers geweest, die nalieten hun naam in het gastenboek te zetten. Secretaris Van der Tak en diens penningmeester Coert probeerden erachter te komen wat er met de inventaris was gebeurd; ze werden van de ene instantie naar het andere bureau gestuurd zonder de verantwoordelijken te kunnen vinden.

Maar de oude Van Egmond heeft, ondanks zijn ‘constellatie’, nog de naam van ene Otto van Leersum opgetekend, die erop pochte ‘dat hij al zestig van zulke zaakjes had opgeknapt’... Op de boekenroof volgden de diefstal van alle archivalia en de ontbinding van de vereniging door de nazi's en beslaglegging op de eigedommen, d.w.z. op de geldmiddelen en het huis. Hoe dat laatste onverwacht in handen van de heer A.M. Mees, direkteur van de nabijgelegen Sikkens Lakfabrieken, is overgegaan, hoe na de bevrijding herstel van de eigendomsrechten der Vereniging plaatsvond, hoe bijna de hele bibliotheek in een Duitse zoutmijn werd teruggevonden, leest men summier in het gedrukte jaarverslag 1946. De onkreukbare Van der Tak meldde daarin, dat de heer Mees het huisje in 1942 ‘uitsluitend gekocht had met de bedoeling het voor ondergang te behoeden’; Mees werd tot ere-lid benoemd. Toch geeft de necrologie van drs. Mees, een jaar of wat geleden in de familiekroniek opgenomen, een iets andere versie van zijn bedoelingen, beslist niet minder edelmoedig trouwens. Om op het spoor van de waarheid te komen, moet men het *gastenboek* opslaan op de datum van de capitulatie van Hitlers troepen in Holland. De Ersatz-inkt is vergeeld, maar toch leesbaar staan daar de handtekeningen van twee vrouwen, moederen dochter De Vries, met een dankwoord aan de oude huisbewaarders, bij wie ze ruim twee jaar onderdak waren, letterlijk: onder het dak, verscholen boven het woongedeelte van de Van Egmonds. Dit is het relaas van onderduikster Selma de Vries:

> De allereerste impuls voor mijn onderduik in het Spinozahuis heeft de heer A.M. Mees gegeven. Toen hij tijdens de bezetting voor het echtpaar van Egmond bereikt had, dat de oudjes in het Spinozahuis konden blijven wonen, vroeg hij hen als tegendienst, t.z.t. voor hem eventueel iemand een tijdlang onder te brengen.
> Begin 1943 heeft mej. A. Posma (destijds Hoofd Personeelszaken van Sikkens) de van Egmonds bezochten gedaan gekregen, dat ik daarzou

onderduiken. Het ging wel met veel moeite, daar zij in de veronderstelling verkeerden, dat het om een man zou gaan, terwijl bleek, dat het een vrouw - een Jodin - betrof.
Enige weken later is het dr. Kappelmeier (directielid van Sikkens) gelukt, ook mijn Moeder daar te laten komen. Hij heeft ons er toen samen heengebracht. Het onderduikkamertje bestond al. De heer Mees had korte tijd tevoren het toilet op zolder laten aanleggen.
Mijn Moeder en ik hadden valse persoonsbewijzen. Moeder heette thans Martina Sofia Kroneveld en ik was Eefke Smit. Dr. Kappelmeier heeft op het Gemeentehuis in Oegstgeest op Moeder's persoonsbewijs laten vermelden, dat zij de weduwe was van Jan Smit, zodat we dus de dames Smit werden.

> Een meisje uit Rijnsburg (Nolda) haalde meestal de boodschappen. Zij en haar Moeder hadden zelf ook onderduikers.
> Hoewel we ruim twee jaar in het Spinozahuis zijn geweest, moesten we zeker wel een keer of tien ‘vluchten’, omdat volgens de zoon van van Egmond (die in het verzet zat) razzia's op komst waren. Dit is echter nooit het geval geweest.

Als ik het goed heb, dan brachten de dames De Vries, alias Smit, nog jaren lang telkens op Bevrijdingsdag, een taart aan de Van Egmonds. Het schuilvertrekje op zolder is eind 1961, toen de familie Van Dam de nieuwe huisbewaarders werden, weggenomen. Niet teruggekeerd na de oorlog zijn, behalve het archief en enige boeken, ook het ‘Schoon genamaakte’ (Verwey) zilveren signetje met Spinoza's lakstempel *Caute*, alsmede de tafellessenaar, die men op een oude interieurfoto afgebeeld ziet en die gemaakt is naar een zeventiende-eeuws model waarin Spinoza's manuscripten naar drukker Jan Rieuwertsz werden gezonden. Dergelijke schrijfcassettes zijn zeldzaam geworden; verscheidene keren heb ik er bij musea en per advertenties naar gezocht, zonder resultaat tot dusver.

Wat na de Bevrijding wel terugkeerde, stilaan, was het bezoek. Een schoolklas uit Katwijk tekende, bollengangers, en al vrij gauw na 1945 in het Gastenboek óók al weer het kriebelschrift van, ja zeker, Japanners. Op een dag wordt de klopper opgetild door een oud-onderkoning van Brits-Indië, - ik verzuimde zijn naam te noteren. En daar staat dan op 28 mei 1949 de president van de Eerste Kamer der Staten Generaal mr. R. Kranenburg voor de deur, om de dan ruim tachtigjarige Van Egmond geluk te wensen met de toekenning van de zilveren eremedaille verbonden aan de Orde van Oranje Nassau voor zijn trouw toezicht gedurende vijftig jaar. Men zou denken, dat daarmee de verhouding tussen Spinozahuis en Oranjehuis quitte stond, omdat door secretaris Van der Tak in 1927 de eerste, zilveren afslag van de jaarlijks uit te reiken Spinozapenning aan de toenmalige prinses was aangeboden, zodat na Van Egmonds koninklijke onderscheiding het initiatief weer aan de Vereniging zou komen. Mis. Het was koningin Juliana persoonlijk, die tijdens haar bezoek aan Rijnsburg en het bescheiden huisje op 4 juli 1975, buiten het protocol om het woongedeelte van de Van Dams betrad, de tuin prees en aan de voorzitter Prof. Hubbeling vragen stelde over Spinoza als verdediger van de tolerantie. Haar handtekening vereeuwigt het hoogste bezoek ooit geregistreerd in ons gastenboek, dat door Bolland het eerst werd opgeslagen en dat ik nu dichtsla, omdat er tenslotte nog een andere bron voor de anecdotiek van de Vereniging moet worden genoemd.

Ideologische legende

In een gedegen artikel in *Studia Catolica* van 1958 stelde Ferdinand Sassen dat: ‘In de interpretatie van Spinoza's stelsel (...) twee richtingen uiteengaan die (...) in de Haagse en de Rijnsburgse School een scherp omschreven gestalte zullen krijgen.’ Een analyserende definitie volgt dan helaas niet.

1661 & 1662

Als Jood dook hier eens onder
Spinoza; o, wat wonder:
Drie eeuwen zijn nu reeds vergaan,
En weer was de Spinozalaan

Het toevluchtsoord voor 't Jodenras,
Waar 't veilig en geborgen was.
1940-1945

Een knuttelversje uit de Bevrijdingsweek, mei 1945 te lezen op een versierde poort aan de ingang van de Spinozalaan. Heel wat Rijnsburgers hadden illegale, door de nazi's gezochte personen in huis gehad. Ook de oude huisbewaarders van het Spinozahuisje, de heer en mevrouw Van Egmond. Hun clandestiene medebewoonsters, twee vrouwen van Joodse afkomst, konden alleen 's nachts even buiten luchtscheppen. Een inbreker bezorgde hen eens de schrik van hun leven. Mevrouw Selma de Vries, - de ware naam van een van de beide Rijnsburgse lotgenoten van Anne Frank, - vertelt:

“t Was op een zondagochtend; de oudjes waren naar de kerk gegaan en wij waren ingesloten. Toch hoorden we opeens de achterdeur beneden open gaan en een tijdlang voetstappen in de gang, van de Spinozakamers naar voren en terug. Door ons lange verblijf was het ons duidelijk, dat het geen stappen van oude mensen waren. Plotseling ging iemand de trap op, het luik bovenaan de trap werd verschoven en de voetstappen gingen eerst naar het andere kamertje, toen naar het toilet, naar de klerenkast, de Spinozakast. We waren versteend van schrik en konden geen woord tegen elkaar uitbrengen; we waren zo bang dat iemand in een Duits uniform zou verschijnen. Moeder zat op het bed en daar bij de deur een inhammetje was, kon men haar van daar niet zien. Ze heeft geen woord gezegd. Ik stond achter een stoel tegenover de deur, die opeens met een ruk werd geopend. Er stond een jongeman, die uiteraard een leeg huis had verwacht. Toen ik zag, dat hij geen Duits uniform droeg en toen ik merkte, dat hij nog meer schrok dan ik, was ik mijzelf meester; ik vroeg hem, of hij mijn “oom en tante” moest hebben. Hij was zo verbouwereerd, dat hij van schrik zijn naam noemde. Om kort te gaan, het bleek een vroegere knecht van Van Egmond te zijn, die wist, dat de oude heer zijn portefeuille in de bedstede bewaarde. Gelukkig had Van Egmond deze mee naar de kerk genomen. Wel heeft de jongeman nog kans gezien, uit de kast vijf gulden uit een portemonnaie te stelen...’

Mevrouw S. de Vries-Cohen en het echtpaar Van Egmond voor Het Spinozahuis.

Spinoza. Medaillonportret, vroeger wel toegeschreven aan H. van der Spijck. In werkelijkheid stamt het uit de 18de eeuw. Koninklijk Huis-archief.

Maar een karakteriserende aanduiding van Sassens Scholen (met hoofdletter!) vinden we acht jaar later wel in het heldere Spinozaboekje van de huidige voorzitter (1966). Prof. Hubbeling schreef (blz. 54): ‘De Vereniging Het Spinozahuis van Rijnsburg was o.l.v. W. Meijer en diens opvolger W.G. van der Tak erg geporteerd voor de rationalistische interpretatie, terwijl de Societas Spinozana o.l.v. J.H. Carp de mystieke interpretatie voorstond.’

Nu, van de Nederlandse afdeling van de Societas Spinozana. die tussen 1920 en 1940 werkzaam was, kan men op grond van documenten vaststellen dat ze programmatisch uit Spinoza's denkstelsel een neospinozisme wilde afleiden en dat tot een nieuwe, religieuze wereldbeschouwing wilde verheffen. Deze formule is van Carp zelf, uit 1927, en Carl Gebhardt gaf in 1932 nog eens een herformulering, toen hij Spinoza de geestelijke crisis van diens eigen tijd liet overwinnen door wat hij noemde, zijn ‘nieuwe, metaphysische religie’ (zie *Spinoza's Sterfhuis*, p. 98 resp. p.56). Niet lang vóór de laatste vergadering (op 9 mei 1940), gaf de Societas Spinozana een proclamatie uit, waarin letterlijk stond, dat ‘het Spinozisme is herkend als een religieus-dynamische beschouwingswijze’ en dat ‘het Spinozisme (...) onder rationalistische visie een *antiquiteit* was geworden.’ Noemt men zo'n program mystisch, dan heeft de Haagse Societas daarmee inderdaad getracht school te maken...

En Rijnsburg?

Vooreerst heeft de Rijnsburgse Vereniging geen ander program de wereld ingezonden, dan het statuut, dat de Staatscourant van mei 1897 heeft afgedrukt. Het werd ontworpen door Willem Meijer, een consequent vrijdenker en Dageraadsman, en het weerspiegelt diens ruime geestelijke habitus in de formulering van het doel: ‘verlevendiging van de studie van en herinnering aan de wijsgeer.’ Geen wereldbeschouwelijke grondslag dus.

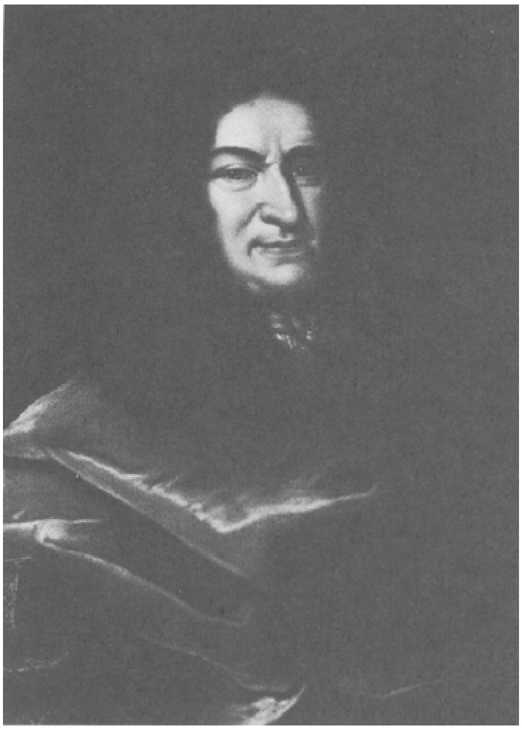
Steunt dan misschien het etiket, dat dat de Rijnsburgers is aangekleefd, op een in de praktijk gebleken voorkeur voor rationalistische, atheïstische, materialistische opvattingen? Wel, de wijze waarop wij statutair de kennis omtrent Spinoza bevorderen, ligt gedocumenteerd en gedemonstreerd in de voordrachten, die vanaf de oprichting zijn gehouden. Het zijn er zo ongeveer tachtig waarvan ik de sprekersnaam, de titel en de tekst (of althans forse resumés) heb kunnen traceren.

Kwantitatief bekeken valt het op, dat er zeer veel historischbiografische onderwerpen zijn behandeld, namelijk circa dertig. Blijven over: ongeveer vijftig systematisch-filosofische uiteenzettingen.

Spinoza's sterfhuis in Den Haag, na de restauratie van 1977. Van ongeveer 1670 tot 1677 woonde hij hier in bij de decoratie-schilder H. van der Spijck.
Foto: M.R. van den Toorn.

Had hij het gewild, dan had Willem Meijer in 1899 al voor de openingsspeech zijn keus kunnen laten vallen op de hooggewaardeerde atheïst Meinsma, op de empirist Van der Wijck, op de rationalist Jan te Winkel, de exacte filoloog J.H. Leopold (helaas niet meer op prof. Land), of op de materialist Herman

Gorter. Maar het moest precies de anti-materialist (en ook anti-democraat!) Gerardus Bolland wezen, die bijna twee uur lang de eerste vergadering van de z.g. rationalistische School bezig hield. Via een verbazingwekkende toer hoorde men hem betogen hoe 'De Substantie van Spinoza' zich onthult 'aan zichzelve als datgene wat zij voor zichzelve eerst in Fichte Schelling Hegel is geworden, - de Géést, die dus de waarheid der substantie blijkt, gelijk de roos de uitkomst en de waarheid van de rozestruik mag heten'. Ik stel me voor, dat Willem Meijers stuurse mond bij die bloemrijke vergelijking onwillekeurig zal hebben gemompeld: *caute*.



G.W. Leibniz (1646-1716) bezocht Spinoza in Den Haag, evenals diens leermeester Fr. van den Enden in Parijs. (Herzog August Bibl. Wolfenbüttel)

Drie keer in zijn bijna vijfentwintigjarige ambtsperiode heeft Willem Meijer zelf een lezing gehouden; twéé keer met een filologisch of biografisch thema, één maal *pro domo* (1910), met een rationeel belijdeniskarakter. Maar geestverwanten van hem, die ik al noemde, zoals Meinsma, Gorter of Leopold, hebben, merkwaardig genoeg, nooit voor Het Spinozahuis gesproken; evenmin trouwens de grote Heymans, die toch in het oprichtingscomité heeft gezeten.

Daarentegen komt al in 1902 Bierens de Haan (de Platonicus, zoals Meijer hem aansprak!) achter de katheder. Bierens de Haan sprak opnieuw voor de Vereniging in 1923, en toen hij reeds zestien jaar voorzitter was geweest naast Van der Tak, werd hij mede-ondertekenaar van de eerder geciteerde antiquiteit-verklaring van de rationalistische visie. Meijer verwelkomde in zijn tijd tot een paar maal toe ook nog de remonstrantse theoloog P.H. Ritter als referaathouder. En de eerste spreker over een systematisch onderwerp, die Meijers opvolger Van der Tak uitnodigde was - Sassen zou het nooit geloven! - de rector van de mystieke richting, Mr. J.H. Carp, over Het wezen van het Spinozisme psychologisch beschouwd (1922).

Overziet men de lijst van overige voordrachten sinds 1899, dan is daar inhoudelijk geen beginsel in te ontdekken, dat een overwegend aantal ervan gemeen zouden hebben. Positief gezegd: altijd kwamen voorstanders van allerlei interpretaties aan bod.

Het begrip Rijnsburgse School uit het overigens voorbeeldige en tot vandaag uniek gebleven geschiedwerk van Ferdinand Sassen blijkt... een legende! Eén keer heeft Willem Meijer op een vergadering dr. Bierens de Haan de mantel uitgeveegd. In zijn *Uren met Spinoza* had Bierens de Haan bepaalde teksten onzorgvuldig vertaald en naar zijn hand gezet. 'Het staat ieder vrij uit eens anders stelsel *af te leiden* wat hem lust' riep Meijer, zelf kundig Spinozavertaler, uit, 'Maar een historisch gedachtenstelsel is onveranderlijk, persoonlijk, onaantastbaar...!'

Net zo heeft Van der Tak eens een appeltje geschild met de rector van de mystieke 'School', Carp. Dat betrof organisatorische en financiële kwesties; Carps religieuse neospinozisme kon Van der Tak niet volgen, maar hij respecteerde ieders opinie, want zo zei hij, (mèt Spinoza) men kan alleen strafbare daden tegengaan, woorden geenszins.

Het verdraagzaamheidsbeginsel van ieder in zijn waarde te laten, dàt was een beleidslijn van alle secretarissen, natuurlijk mede bepaald door de overige bestuurders.

Of het beleid de afgelopen vijfentwintig jaar in datzelfde spoor is gebleven moogt u beoordelen. Zelf acht ik mijn Spinoza-interpretatie geen toetssteen voor die van anderen. Waarbij ik wel wil bekennen, dat ik *in philosophicis* een stap verder wil gaan dan het *beschouwelijke* rationalisme. Als materialist boeit het me, hoe de menselijke geest werkzaam optreedt binnen de eenheid *cum tota Natura*; ik zoek niet alleen inzicht te krijgen in de wijze waarop de mens aan zijn eigen aard kan beantwoorden, maar tegelijk te handelen overeenkomstig het werkelijke belang van de medeburgers. Dat betekent óók: evenmin als Spinoza te aarzelen hen die mensenwaarden, mensenrechten, mensenlevens krenken - de *ultimi barbarorum* - aan te wijzen dáár waar ze in werkelijkheid zijn.

De filosofen hebben Spinoza verschillend geïnterpreteerd; het komt er evenwel op aan... niet bij hem ten achter te blijven.

Theun de Vries
Gesprek op de grenslijn
Leibniz bij Spinoza

In 1971 gaf de NCRV aan Theun de Vries de opdracht tot het schrijven van een luisterspel. De keuze van het thema werd aan de auteur overgelaten. Theun de Vries had toen juist zijn Spinoza-monografie uitgegeven. Hij had dus alle gegevens bij de hand voor een dramatische uitbeelding van beslissende momenten uit het leven van de wijsgeer.

*In dit spel ziet Bento de Spinoza op zijn sterfbed - de grenslijn - nog eens de gestalten van zijn jonggestorven moeder, zijn vrienden en relaties; nog één*s *voert hij de dialoog met hen... Hier een fragment uit het tot dusver ongepubliceerde luisterspel* Gesprekken op de grenslijn, *waarin zijn jonge, ambitieuze Duitse evenknie G.W. von Leibniz hem voor de geest komt.*

Gedempte straatgeruchten

Gottfried Wilhelm von Leibniz (jong, zelfbewust, luid, werelds):

Doctor Spinoza, ik ben verrukt u eindelijk van oog tot oog te mogen ontmoeten!

Spinoza (zieker, trager, mat):

Het genoegen is aan mijn zijde, seigneur Leibniz. Neemt u plaats, astublief.

Leibniz:

Het lijkt me of ik u al jaren ken: onze briefwisseling over de optiek heeft mij de weg naar Den Haag ontsloten... zoals de aanbeveling van ZEdele, burgemeester Hudde, de weg naar dit huis!

Spinoza:

U bent welkom.

Leibniz:

Waarbij nog komt dat onze gemeenschappelijke vriend Tschirnhaus mij veel over u verteld heeft... Nee, wij zijn geen vreemden voor elkaar.

Spinoza:

De heer Von Tschirnhaus heeft in onze provinciën veel opgestoken, zegt hij. Een aangenaam mens. Ik hoop dat ook uw reis vruchtbaar zal zijn.

Leibniz:

Dat is ze al: ik zal mijn doorluchtige meester, de hertog van Hannover, een rapport uitbrengen waarvan hij ongetwijfeld gebruik zal maken bij de wederopbouw van zijn land... Ik moet zeggen dat dit Gemenebest mij fascineert: niet alleen omdat het kans heeft gezien Engeland en Frankrijk zo grondig terug te slaan dat het zijn soevereiniteit volledig kon herstellen. De hele inrichting is bewonderenswaardig! Die universiteiten, die scholen en kunstkabinetten, die werven en vemen, dat brandschone en behaaglijke, of men nu in een stad of een dorp komt... En dan dat technisch vernuft! Ik heb de heer Van Leeuwenhoek bezocht, die mij door zijn microscoop de kleinste bloedlichaampjes heeft laten zien. Verbluffend! En met ZEdele Mr. Hudde heb ik niet alleen over hogere wiskunde gepraat, hij heeft mij ook in zijn staatsiesloep meegenomen naar de dijk- en ingenieurswerken van de stad Amsterdam, die hij ontwerpt en beheert... Een ware leerschool voor praktische geleerden!

Spinoza:

Ja, onze republiek heeft veel schoons en nuttigs.

Leibniz:

En u, mijnheer Spinoza... Laat ik u eerlijk zeggen dat Von Tschirnhaus mij heeft verteld hoe sober en bescheiden u leeft, - toch sta ik versteld van de eenvoud van uw bestaan.

Spinoza:
U moet 't nemen zoals het is. Tenslotte ben ik een ambachtsman, een opticien, en woon in bij een huisschilder. U als man van de wereld, diplomaat, academicus en vorstelijk bibliothecaris bent het grootscheepser gewend.
Leibniz (haastig):
Maar zeergeleerde Spinoza, ik bedoelde mijn opmerking als een uiting van respect: de eenvoudige ambachtsman beschikt over een boekenverzameling die groter is dan de mijne!
Spinoza:
Ja, ik heb vrienden die me een bibliomaan noemen; om de waarheid te zeggen koop ik liever een boek dan dat ik een maand lang vlees eet...
Leibniz:
De volmaakte heremiet!
Spinoza:
Zo moet u het nu ook weer niet zien... Er komen vaak bezoekers zoals u; en ik heb hier in Den Haag aanloop van goede vrienden, de oude vrienden van raadpensionaris Johan de Witt...
Leibniz:
Burgemeester Hudde zei me dat u zich de dood van de heer
De Witt sterk had aangetrokken...
Spinoza:
Wat wilt u, seigneur? De denkvrijheid in dit land steunde op zijn regime.
Leibniz:
Ik had de indruk dat het stadhouderschap niet minder ruim denkt -
Spinoza:
Sinds onze jonge Saul de Amalekieten teruggeslagen heeft, rust zijn hand zwaar op het Hollandse Kanaän, als u dat bedoelt. Er worden bij plakkaat meer boeken verboden dan vroeger.
Leibniz (onbehaaglijk):
U spreekt onder anderen van uw *Theologisch-politiek Tractaat*?
Spinoza:
Onder anderen.
Leibniz (met blijvend onbehagen):
Een boek vol gewaagde, ongehoorde opinies, van een eigen vrijmoedigheid -
Spinoza:
Het heeft velen geschokt, jawel.
Leibniz:
U hebt een manier van denken over u, mijnheer Spinoza, die vaak zeer ver gaat.
Spinoza:
Zover als mijn denkkracht reikt, seigneur.
Leibniz:
Ik sprak nu en dan met Tschirnhaus over uw *Ethica...*
Spinoza:
Mijn Amsterdamse vrienden hebben hem, als ik het wel heb, inzage gegeven van hun kopie.
Leibniz:
Mijnheer Spinoza, ik moet u zeggen dat ik niets zo graag zou bezitten als dit boek, wanneer het uitkomt!
Spinoza:
Dan moet ik u een teleurstelling bereiden, seigneur Leibniz... De *Ethica* verschijnt niet.
Leibniz:
U trekt uw filosofie in?
Spinoza:

Beware! Maar de censuur heeft ze al bij voorbaat ingetrokken. De omgeving van de prins en de synoden wachten erop dat ik hun de prooi voor de voeten gooi... Maar ik gooi hun niets meer toe.

Leibniz (verlegen):

De oorlog heeft ongetwijfeld de publikatie van allerlei geschriften een beperking opgelegd...

Spinoza:

De oorlog is voorbij.

Leibniz:

Maar er zal toch een dag komen waarop de *Ethica* uit de schaduw aan het licht treedt!

Spinoza:

Hopelijk.

Leibniz:
U zegt 't zo mismoedig... Mijnheer Spinoza - mag ik u dan vragen of u mij zou toestaan een afschrift van de *Ethica* te laten maken?
Spinoza:
U maakt het mij moeilijk, seigneur.
Leibniz:
Ik vraag uw vertrouwen, mijnheer Spinoza.
Spinoza:
Ik ben voorzichtig geworden, seigneur Leibniz. U zult dat aanvoelen.
Leibniz:
U wantrouwt mij... omdat ik een gelovig Lutheraan ben?
Spinoza:
Niet omdat u een gelovig Christen bent, maar omdat mijn God en die van de gelovige Lutheranen elkaar niet kennen...
Leibniz:
Wat zegt u dat wonderlijk. Hòe wordt uw God gekend?
Spinoza:
U zet mij onder druk, merk ik.
Leibniz:
Ik wil niets minder dan u pressen. Maar ik verberg u mijn weetgierigheid niet... Ik zal openhartig zijn. Geleerde heer - als ik Tschirnhaus goed gevat heb ziet u geen scheiding tussen God en de natuur?
Spinoza:
Ik wil u zoveel zeggen: God is voor mij de immanente oorzaak van al wat is; zelf bestaande uit eigen oorzaak. In hem leven en zijn wij, zoals Paulus dat begrepen heeft, en misschien ook - zij het wat anders - de antieke filosofen en zelfs mijn joodse voorvaderen...
Leibniz:
Ik begrijp *u* niet! Waar blijft God de schepper, de richter, de ontwerper van ons heil -?
Spinoza:
God kan noch de schepper noch de richter noch de ontwerper van ons heil zijn - dat zou betekenen, dat hij bestaat buiten de ordening en de werking en de wetmatigheid van de alles omvattende natuur!
Leibniz:
Het is dus toch zo als men zegt: u onderwerpt God aan fatale wetten...!
Spinoza:
Dat is mij inderdaad eerder verweten - en zonder grond. Ik heb beweerd dat alles met onvermijdelijke noodzaak voortvloeit uit Gods natuur... zoals het uit Gods natuur voortvloeit dat hij zichzelf met noodwendigheid begrijpt... wat ik de hoogste vrijheid noem.
Leibniz:
U laat mij duizelen.
Spinoza:
Het is een grote en machtige gedachte dat alles existeert in en door de ene oneindige substantie...
Leibniz:
En wij mensen - *al* de eindige dingen?
Spinoza:

Wij zijn haar varianten, haar modi, haar tijdelijke bloeseming. De hele natuur, seigneur, is één ontzaglijk individu waarvan de delen, de eindige lichamen, wisselen zonder dat de volledige gestalte verandert.

Leibniz:

Maar is er in uw systeem nog plaats voor de notie van goed en kwaad -?

Spinoza:

De ene substantie kent geen goed en kwaad in de overgeleverde zin - god en duivel, hemel en hel... Goed is wat de ziel reinigt en sterkt op haar doorreis naar het hoogste inzicht -; kwaad wat haar belaagt en ondermijnt...

Leibniz:

Ik zie niet hoe wij ooit die door u aangenomen samenhang kunnen doorgronden!

Spinoza:

Seigneur Leibniz! U bent geleerde, natuuronderzoeker, u hebt het in de wiskunde verder gebracht dan ik. En toch wordt u in uw begrip gehinderd door uw opvattingen dat ergens een geschreven Woord Gods bestaat dat alles verklaart... of liever: dat bedoeld is niets te verklaren, maar de mens te leren buigen en gehoorzamen.

Leibniz:

U gaat ver, zeer ver!

Spinoza:

Ik heb u al gezegd: zo ver als de menselijke rede reikt. En mijn rede leert mij niets zozeer te begeren als het laatste, lichtende inzicht, - dat wat ik noem de intellectuele liefde tot God.

Leibniz:

Dus toch!

Spinoza:

Versta mij niet verkeerd, edele heer. Mijn geestelijke liefde tot God is het besef, dat ik mij in hem als mijn eeuwige, alomvattende, vrije oorzaak geborgen weet - zodat ik niet anders meer handelen kan dan als een mens, die verlost is uit de slavernij van bijgeloof en passies en eerzucht... Die verlossing, dat trapsgewijze veroveren van inzicht in de werkingen en wetten van al het zijnde noem ik het hoogste geluk,... of, als u wilt, de liefde Gods jegens mij. Zij is de voorwaarde voor ons mensen om onze persoon èn onze staat te bouwen naar filosofisch model.

Leibniz:

Ik geloof dat wij filosofen de rechte ordening van staten en gemeenschappen dienen te bepleiten bij de mannen in de macht, koningen en keizers!

Spinoza:

U spreekt als diplomaat. Ik heb mijn vertrouwen in de machtigen en vooral in de monarchen opgegeven. Ik ben republikein. De burgers van de staat moeten hun staat zelf leren scheppen.

Leibniz:

Weet u, mijnheer Spinoza, wat u intussen gedaan hebt?... U hebt mij het kernstuk van de *Ethica* onthuld!

Spinoza:

Ik ben er mij van bewust. Ik zag dat u werkelijk weetgierig bent... Ik vertrouw op uw discretie.

Leibniz:

U kunt erop vertrouwen. Wat mij er niet van weerhouden zal tegen uw substantiebegrip te opponeren, als dat zo uitkomt... Er moet een andere verklaring zijn voor de werkingen Gods!

Spinoza:

Misschien is het u gegeven, haar te ontdekken... u hebt nog vele jaren voor u. Eén ding is zeker: God mag niet meer een toevlucht zijn voor de onwetendheid.

Leibniz:

U blijft een beeldenstormer!

Spinoza:
Er moeten oude beelden gebroken worden voor men nieuwe maken kan.
Leibniz:
Uw paradoxen zweven te hoog boven de horizon van menselijke mogelijkheden!
Spinoza:
Als wij niet naar het hoogste reiken, zal ons de eenvoudigste vernieuwing niet lukken.
Leibniz:
Ik bewonder uw grote visie, al deins ik ervoor terug...
Spinoza:
Wie bang is voor de zware weg naar de volmaking, blijft in het moeras steken... (*hoestbui*). En nu, seigneur, moet ik u helaas wegsturen - ons gesprek heeft mij, eerlijk gezegd, doodmoe gemaakt...
Leibniz:
Men zei mij dat uw gezondheid niet goed is... Vergiffenis als ik te veel van uw energie gevergd heb.
Spinoza:
Ik gaf u wat ik kon, seigneur, en dat met onverdeeld genoegen.
Leibniz:
Mijnheer Spinoza, u verstaat de kunst, vriendelijkheid tot iets onvergetelijks te maken... Eén vraag nog: in Amsterdam zeiden uw vrienden mij, dat u overwoog een werk te schrijven, waarin u de overgang van substantie naar modi, van het oneindige in het eindige wilt demonstreren...
Spinoza:
Ik weet waarop u doelt... Ik heb al tegen de heer Tschirnhaus gezegd dat ik zo iets misschien te boek zal stellen, als ik tijd van leven heb...

Anneke Reitsma

'Wat ik zoek is nergens en overal'
Enkele aantekeningen bij het werk van Carry van Bruggen 1881-1932

Carry van Bruggen, in het register van de burgerlijke stand te Smilde ingeschreven als Carolina Lea de Haan - eenvoudigweg 'Lientje' in haar meisjesjaren - opgegroeid in het orthodox-joodse gezin van rebbe Izak de Haan en Betje Rubens. Haar broer, Jacob Israël de Haan, zal later in een van zijn gedichten onder de titel 'Jeugddroom' schrijven: '*Mijn ouders waren beide vrome Joden,/Ook ik ben eens een vrome Knaap geweest,/Die vond geen wijder vreugde en nauwer noden/ Dan dagen van vasten of vierend feest*'.

Ook Carry van Bruggen heeft zich een schrijversleven lang bezig gehouden met de oorsprongen van haar bestaan, 'de jaren, waarin ik werd opgebouwd, in het oude verband, in het oude verbond'. Twee elementen zijn in die persoonlijke zoektocht, in wisselwerking met elkaar, van een bepalende invloed geweest: haar jodin- en haar vrouwzijn. Voor *Onze Mei*, een bundel jeugdherinneringen van schrijfsters uit 1927, schreef Carry van Bruggen het autobiografische verhaal 'De drie deuren', waarin een passage is opgenomen die een scherp inzicht geeft in de minderwaardige positie van een joodse vrouw, die in kerkelijk opzicht immers nooit 'meerderjarig' worden kon: 'Ik werd dan, na den morgen-dienst en de boterham, met Schloume en het Hebreeuwsche boek in die voorkamer afgezonderd. We waren beiden twaalf jaar, en voor Schloume naderde het oogenblik der bevestiging tot de "kerkelijke meerderjarigheid". Zoo'n plechtigheid heeft altijd op een Sabbathmorgen in de synagoge plaats, en het is de penibele taak van den aspirant-meerderjarige om de in die week aan de beurt zijnde Wetsafdeeling (...) voor de gemeente ten gehoore te brengen. De stumpert staat dan op de plaats van den "gazzan", hij zingt en leest uit de werkelijke Thora, die geen klinkers, enkel medeklinkers bevat, en als ik mij niet vergis, evenmin de zangteekens aangeeft bij de woorden. Zoo'n "parsje" mag dus wel terdege zijn ingestudeerd! En daar Schloume van Jitschak (...) niet van de slimsten was en mijn brave vader (lang) niet van de geduldigsten, en ik toen al beschikte over datzelfde "wanstaltige geheugen" (terminologie van mijn eerbiedige kroost) viel mij de taak toe, dezen hardleerschen aspirantmeerderjarige zijn "parsje" in te pompen, die ik na twee keer hooren lustig liep te kweelen uit mijn hoofd.

En als je nagaat, hoe ik mij als kind altijd groen en geel ergerde, omdat meisjes zoo weinig tellen, niet "kerkelijk meerderjarig" worden (...), niet eens het gebed voor de nieuwe maan mogen zeggen -, dan begrijp je hoe ik dat vond, dat ik den jongens hun "barmitswo-parsje" instampen mocht.'

Hoe anders klinkt dan de jeugdherinnering van Jacob Israël, wanneer hij in dezelfde 'Jeugddroom' schrijft: '*Wij waren in mijn jeugd stille bewoners,/Met smal gewin in ene kleine stad./ Maar thans: de rijkste stad geeft mij niet schoners/Dan ik toen kosteloos aan schatten had*'.

Al vrij snel nadat zij in deze 'kleine stad' - Zaandam - de opleiding tot onderwijzeres beëindigd heeft, debuteert Carry van Bruggen in 1907 met de novellenbundel *In de schaduw*. Hóe moeilijk dit debuut haar gevallen is, blijkt uit een openhartige en geestige brief aan Frans Coenen, van 12 februari 1912, waarin zij zegt (en in haar opmerking horen we reeds de ondertoon van kritiek die later, in *Hedendaagsch Fetischisme*, ten volle geuit zal worden): 'Ik weet nog best, toen ik pas ging schrijven, dat ik haast niet durfde schrijven, want de ismen-critiek bloeide toen hoog op en ik klappertandde van eerbied voor zooveel geleerdheid en vreesde dat ik nooit iets

zou kunnen voortbrengen dat ook maar bij benadering sensitivistisch of synthetisch of heroïsch-individualistisch was of zoo. Het is echt waar. Ik heb er later menigmaal om gelachen, maar ik was nog heel jong en zat in Indië, dagreizen uit Hollands roem vandaan. Maar in ernst, wat hebben ze ons verknoeid, al die menschen, die maar niet "gewoon" wilden zijn'.

Haar eerste grote roman, *De Verlatene* (1911), is - als de meeste van haar werken - sterk autobiografisch van karakter en besteedt op een even ontroerende als verhelderende wijze aandacht aan de joodse wortels van haar bestaan, een afkomst die Carry van Bruggen - hóe ambivalent haar houding dienomtrent ook was - nooit heeft kunnen verloochenen. Zij is er in deze roman bovendien in geslaagd zich goeddeels te onttrekken aan de invloed van het meest populaire 'isme' uit die tijd: het naturalisme, met zijn uitgebreide minitieuze beschrijving van de stoffelijke werkelijkheid. 'Voor mijn ontgroeidheid uit den naturalistischen dwang', zoals Carry van Bruggen het zelf formuleerde, 'heb ik veel te danken aan Frans Coenen en aan Arthur van Schendel, ook aan Van Eeden; aan de eenvoudige, menschelijke manier van Coenen vooral, den man die schreef zooals hij voelde, zooals hij het meende, zooals hij gewoon was te spreken (...). 't Is heel langzaam gegaan: dat mezelve los maken van den invloed van den tijd en dat mezelve durven zijn... Ik heb veel moeten tobben... maar dat is noodig: je moet aan jezelf het proces van je wording volmaken, voor jezelf een criterium zoeken, uit jezelf iets worden, een *zelf* worden, al ware 't dan maar een klein *zelf*...'.

Carry van Bruggen, olieverfschilderij door Joh. D. Hendriks.

De in 1913 verschenen roman *Heleen* leidt een reeks van the-

matisch samenhangende romans in, waarin het vrouw-zijn en 'het proces van je wording' centraal staan: 'Eerst voor het boek *Heleen* durf ik vrij uitkomen; dat is mijn werk en daar sta ik voor in (...). Ik leef meer naar binnen dan naar buiten, en ik hel van nature meer over naar het meditatieve dan naar het plastische... Met Heleen ben ik mezelf geworden; dat boek is mijne wedergeboorte geweest; daar is de gemoedsbeschrijving hoofdzaak en het geziene beeld 't secundaire geworden'. Hiermee is dan die andere dominante in het oeuvre van Carry van Bruggen gegeven: de zoektocht van vrouwelijke personages naar hun innerlijke identiteit, zoals die wisselend verbeeld wordt in *Een coquette vrouw* (1915) en vooral in haar laatste roman *Eva* (1927), waarin voor de 'gemoedsbeschrijving' een heel eigen stilistisch procédé gevonden is.

Tussen deze twee hoofdlijnen fungeert als rationele schakel het filosofisch hoofdwerk *Prometheus* (1919), waarin Carry van Bruggen - het fictieve terrein van de romankunst verlatend - het polaire begrippenpaar aan de orde stelt van 'collectiviteit' en 'individualiteit' en, in samenhang, de doods-en levensdrift die in ieder mens werkzaam zijn. Zij is er niet in geslaagd om met betrekking tot deze fundamentele tegenstelling, die àl haar werken en haar persoonlijk leven heeft gekleurd, de synthese te bereiken waarnaar zij zo hartstochtelijk verlangd heeft. Na een lange periode van depressies maakt zij in 1932, via een overdosis slaapmiddelen, een einde aan haar leven. In het voorwoord bij de herdruk van *Hedendaagsch Fetischisme* spreekt Annie Romein-Verschoor over 'de tragiek van het wederzijds verkeerd begrijpen, waarmee niet gezegd is, dat zij niet veel dingen begrepen heeft, die aan anderen ontgingen. Het klinkt wat cynisch om te zeggen, dat die tragiek haar literair werk allerminst geschaad heeft, maar het is nu eenmaal zo, dat weliswaar niet alle onbegrepen "fijne geesten" grote schrijvers worden, maar dat boeken als *Heleen* en *Eva* onmogelijk geschreven kunnen worden door mensen, die in een viervoetig evenwicht van wederzijds begrip met hun omgeving leven'.

Het is inderdaad een wat bizarre, maar juiste constatering. In dit vroegtijdig beëindigde schrijverschap gaat het in wezen om maar één, steeds wisselend vormgegeven hoofdthema: 'Het hoofdzakelijke voor me is de mensch, zijn wezen, zijne bestemming... Het zich afvragen wat het "IK" betekent, wat zijn plaats in de collectiviteit is... Welke is mijn plaats op aarde? - dat zijn de vragen die me gedurig in het hoofd zitten. Van in mijn jeugd overheerscht in mijn binnenste de begeerte om te weten wat er met de mensch gebeurt'.

Het is deze brede en algemeen menselijke vraagstelling die voor Carry van Bruggen het uitgangspunt vormde van al haar verhalen, beschouwingen en romans. Een taak waarvan Menno ter Braak in een lovende bespreking van *Eva* heeft gezegd, dat 'die niet het begrip, maar den mensch raakt, om het zuivere beeld van de in laatste instantie "bewustelooze" kunst op te trekken op het fundament eener genadelooze bewustheid'.

'Ziel zonder opperhuid'

Het is ondoenlijk om in kort bestek recht te doen aan de reeks van werken die Carry van Bruggen op haar naam heeft staan. Afgezien van de soms zeer oorspronkelijke kwaliteit is ook de kwantiteit een des te grotere prestatie wanneer men bedenkt dat het merendeel geschreven moet zijn tussen de huishoudelijke bedrijven door. 'Uw vraag', zo zegt zij in het enige interview dat van haar bekend is (verschenen in Den Gulden Winckel van juli 1915), 'op welken tijd van dag (of nacht!) ik het liefst werk, heeft mij even doen lachen. Is die vraag wezenlijk bedoeld voor huismoeders en

moeders? Die werken, als de kinderen naar school zijn en het huishouden geregeld, en ze werken niet als de kinderen thuis komen en gezelligheid begeeren, en niet als er zieken zijn en niet als de meid wegblijft en niet als er “overhoord” moet worden’.

Wanneer we er te midden van de veelheid echter van uitgaan dat er in het werk van Carry van Bruggen twee thematische hoofdlijnen te onderscheiden zijn - lijnen die, zoals gezegd, wezenlijk aan elkaar verwant zijn - dan kunnen we voor elk daarvan een roman als ‘exempel’ kiezen. *De Verlatene*, die aan het begin van haar schrijverschap staat (en daar in stilistisch opzicht ook wel de sporen van draagt; later zullen de beschrijvende elementen afnemen ten gunste van de dialoog en vooral: de ‘monologue intérieure’), kan men beschouwen als een mild-literaire poging om afstand te nemen van een in allerlei opzichten dominerend joods milieu. Ook hier gaat het om een (her)vinden van de eigen identiteit, nu vaststaande zekerheden als minder relevant voor de eigen persoonlijkheid terzijde moeten worden geschoven. In de terminologie van Jung zou men *De Verlatene* kunnen karakteriseren als het eerste begin van een ‘individuatie’-proces, voor welke ontwikkelingsgang een afscheid is vereist.

In *Eva*, de roman waarmee Carry van Bruggen haar schrijverschap vroegtijdig afsluit en die zowel inhoudelijk als vormtechnisch een apotheose genoemd kan worden, vinden we deze identiteitsproblematiek terug, toegespitst op het terrein waar de vrouw de meeste moeite heeft zichzelf - in het volle behoud van haar persoonlijkheid - te handhaven: de seksualiteit. In stilistisch opzicht betekent deze roman in vergelijking met de gangbare, min of meer ‘realistische’ praktijk van die dagen een belangrijke vernieuwing door de sterk associatieve stijl.

Beide hoofdlijnen nu kennen hun eigen filosofische pendant, waarin de denker die Carry van Bruggen ook - en misschien wel vooral - was, op de voorgrond treedt. Zelf formuleerde zij deze verhouding tussen ‘kunst’ en ‘filosofie’ als volgt: ‘Ik geloof dat ik eigenlijk niet een geboren *artist* ben, maar veeleer iemand die van huis uit goed denken kan. Het element *denker* lijkt me sterker ontwikkeld in me dan het element *artist* en 't is het plastische deel dat bij mij het slechtst tot zijn recht komt. Merk bijvoorbeeld op, hoe mijne metaforen nooit *uitbeeldend* zijn, maar *ethische* gelijkenissen’. De mythe van Prometheus (de god die vuur stal om zich op Zeus te wreken) is zo'n ethische gelijkenis, door middel waarvan Carry van Bruggen de allesbepalende, maar tegengestelde krachten aan de orde stelt die in ieder mens werkzaam zijn en die hem doemen tot een eeuwige ‘slingerslag’, op zoek naar evenwicht.

In *Hedendaagsch Fetischisme* (1925) wordt één aspect van het Prometheusprobleem nader uitgewerkt, namelijk de gevaarlijk-irrationele houding die de mens tegenover het afwijkende innemen kan. Het nationalisme en, in het verlengde daarvan, het racisme beschouwt Carry van Bruggen als een van de ziekste uitwassen van de in ieder mens levende ‘kudde-drift’, omdat bij de uitleving daarvan het ‘Licht der Rede’ wordt gedoofd. In het bijzonder richt zij haar denkkracht op het (vermeende) fetisj-karaktervan de taal, als gevolg waarvan er een blokkade optreedt tussen ‘symbool’ en ‘betekenis’. Het valt niet moeilijk een parallel te trekken tussen deze taalfilosofische studie en die categorie van novellen en romans waarin Carry van Bruggen zich - herinneringsgewijs - bezighoudt met de verstarde, dood geworden rituelen van het joodse geloof. In *Hedendaagsch Fetischisme* staat dan ook de uitspraak te lezen: ‘Mijn jeugdherinneringen, de onuitputtelijke bron van mijn ontroeringen, zijn in synagogedeunen als geconserveerd’.

In de roman *De Verlatene* vinden we als onderstroom van het verhaalgebeuren precies dié mengeling van ‘synagogedeun’ en ‘ontroering’ die Carry van Bruggen ten aanzien van het jodendom altijd behouden heeft. Het is een merkwaardig ambivalente houding van bewondering en schaamte (‘jij, mijn oude vijand Schaamte’, heet het in *Eva*), van trots en minderwaardigheid ineen. Een dubbelzinnigheid die alleen maar verklaard kan worden vanuit het streng-orthodoxe, armoedig-zelfbewuste

en door de omgeving beschimpte milieu, waarin Carry van Bruggen - als dochter van een provinciale rebbe - is opgegroeid. Tegenover André de Ridder gaat zij in Den Gulden Winckel nader op dit dualisme in: ‘Mijn vader was rabbijn en u begrijpt dat, met het heel groot gezin dat hij bezat [er werden in de loop der jaren achttien kinderen geboren in het gezin De Haan], wij heel bekrompen leefden... de positie van zoo'n Joodsch leraar in zoo'n klein dorpje is steeds zeer afhankelijk... en 't eigenaardige was dat vader eene bizonder onafhankelijke natuur had, en wij allemaal... Als kinderen waren wij gedwongen iedereen te ontzien en toch wisten we, door onze trotschen aard, dat we boven de anderen stonden... vandaar iets onevenredigs in onze opvoeding, terzelfdertijd een tekort en een teveel aan zelfvertrouwen (...). Eerst heb ik te Smilde de volksschool bezocht en daarna, te Zaandam, op een provinciaal normaalschooltje gestudeerd... Tusschen al de leerlingen dáár, al die kinderen waarop zoo dik het rustige, conventio-

neele lag, heb ik mijn eigen onrust als iets minderwaardigs gevoeld...'.

Deze fundamentele gespletenheid is wellicht het meest verantwoordelijk voor wat Annie Romein, in een karakteristiek van Carry van Bruggen, een 'ziel zonder opperhuid' heeft genoemd: een uiterste aan kwetsbaarheid dat we in vrijwel alle romanpersonages fictioneel belichaamd zien. En hoewel we natuurlijk voorzichtig moeten omspringen met de gecompliceerde verhouding tussen 'fictie' en 'werkelijkheid', valt het toch niet te ontkennen dat er zich in het persoonlijk leven van Carry van Bruggen ontwikkelingen hebben voorgedaan die we - évenzeer als dat in de verhaalwerkelijkheid van *De Verlatene* het geval is - als een *afscheid* kunnen bestempelen, een rebellerend afscheid van de dogma's uit haar jeugd. Elke vorm van afscheid nu die op het persoonlijk verleden betrekking heeft, leidt tot kwetsbaarheid, want een levensbeschouwing of geloofsovertuiging trek je niet zomaar uit. Ik citeer in dit verband Jan Eijkelboom die dit gegeven (in *Wat blijft komt nooit terug*) werkelijk volmaakt heeft beschreven: '*Ik heb dat rare geloof/als een jasje uitgedaan./Ik was nog maar veertien jaar/en voelde mij begenadigd,/als was er een wonder geschied./Toch, zonder kleerscheuren/is het niet gegaan./Later kwam het besef:/je bent voorgoed beschadigd,/te nauwer nood gered.//Ik trok geen jas uit/maar een huid*'.

In de biografie van Carry van Bruggen krijgt dit losmakingsproces aanvankelijk op tweeërlei wijze gestalte: in de concretisering van haar politieke denkbeelden en via haar controversiële huwelijk met Kees van Bruggen. Vanaf 1900, wanneer zij zich als onderwijzeres in Amsterdam gevestigd heeft, ontstaat er met betrekking tot het ouderlijk huis in Zaandam niet alleen een geografische afstand, maar wordt ook een psychologische verwijdering zichtbaar die zij lange tijd - en dit is veelzeggend voor haar persoonlijkheid - geruisloos heeft willen oplossen. Gedurende de week concentreerde zij zich op het praktische schoolwerk in een van de armoedigste jodenbuurten van Amsterdam: een klimaat en een werkkring die wel een sterk beroep op haar sociaal gevoel moesten doen, zodat zij zich - *gevoelsmatig* (en vanuit een direct contact met de armoede en ondervoeding om haar heen) - aan de zijde der socialisten schaarde. Maar wanneer zij in het weekend haar ouders op ging zoeken, zag zij er zorgvuldig op toe vrijdagavond niet te laat te komen (de sabbat begon immers na zonsondergang), alle voorschriften van het oude geloof strikt in acht te nemen en met geen woord te reppen over haar socialistische contacten in Amsterdam.

Het kan niet anders of deze innerlijk tegenstrijdige (en voor haarzelf niet ongevaarlijke) houding is Carry van Bruggen ingegeven door een diepgeworteld respect tegenover de ouders, waarover een van de eerste joodse geboden zegt: 'Eert uw vader en uw moeder'. Dat gebod is Carry van Bruggen in haar wisselende leven altijd trouw gebleven. Uit veel later tijd, toen zij in Laren woonde, is bekend dat - wanneer haar vader op bezoek kwam - zij er zelf op lette dat hij in haar huis alleen datgene te eten kreeg wat volgens de joodse spijswetten 'kosher' was bereid.

Wat de socialistische beginselen betreft, valt het Carry van Bruggen nog zo moeilijk niet om daarover in Zaandam het zwijgen te doen. Een *partij*-ideologe is zij immers nooit geweest, zij kón dat ook niet zijn. Niet alleen was haar persoonlijkheidsstructuur daarvoor te extreem individualistisch georiënteerd, zij was er - ik aarzel niet het zó te formuleren - ook een te groot *kunstenaar* voor. Kunstenaars gedijen doorgaans niet in het nor merende keurslijf van een collectiviteit (dat heeft zelfs Henriette Roland Holst, in haar zo geëngageerde schrijverschap, keer op keer moeten ervaren). Zelf heeft Carry van Bruggen haar positie ondubbelzinnig aangegeven toen ze zei: 'Ik ben lid van geen enkele partij, groep of religie. Ik sta zelfs buiten de kerk, ofschoon

ik wel een religieuze natuur heb. Het hoofdartikel van mijn geloof is mijn vastgeworteld besef omtrent de aardsche verschijningsvormen van het eeuwige'.

Iéts van deze onafhankelijkheid moet Carry van Bruggen hebben ontmoet in de eigenzinnige journalist Kees van Bruggen, die niet alleen oog had voor de nieuwste ontwikkelingen in de letterkunde, maar ook bereid was gebleken om zijn maatschappelijke zekerheid op het spel te zetten. Eerst verruilde hij zijn baan als bankemployé voor een onzekere verbintenis met het Algemeen Handelsblad, maar later geeft hij ook deze betrekking op om het socialistische dagblad Het Volk te helpen oprichten. Wanneer Carolina Lea de Haan en Kees van Bruggen (getrouwd tenslotte, en een gezin met kinderen achter zich) een verhouding aangaan, blijkt het tumult- ook in vrijzinnig socialistische kring - onevenredig groot. In haar mooie biografie *Van alles het middelpunt* schrijft Ruth Wolf over deze episode: 'Toen de praatjes over hun verhouding tot in de hoogste partijregionen waren doorgedrongen, kreeg hij zijn ontslag. Hoofdredacteur Tak kon echtbreuk bij zijn redacteuren niet tolereren, net zo min als hij even later (voorjaar 1904) waardering kon opbrengen voor de publikatie van de roman *Pippelijntjes*. Kort na het verschijnen van dit geruchtmakende boek over homofiele relaties werd de auteur, Jacob Israël de Haan, als medewerker aan het zondagsblad van Het Volk ontslagen'.

In Carry's privéleven vindt bovendien een beslissende wending plaats, waarover zij het stilzwijgen niet langer bewaren kan. Wanneer Kees van Bruggen, die zich inmiddels officieel heeft laten scheiden, een redacteurschap krijgt aangeboden bij de Deli Courant in Medan staat haar besluit vast: zij dient haar ontslag in als onderwijzeres om zo snel mogelijk met deze gescheiden, niet-joodse man naar Nederlands Indië te kunnen vertrekken. Het valt moeilijk voor te stellen hoe fel de emoties zijn geweest die deze gebeurtenissen in het streng gereglementeerde ouderlijk milieu hebben opgeroepen. Erger kon het immers niet? Een veelbelovende, getalenteerde dochter: van het geloof afgedwaald, politiek geradicaliseerd, de maatschappelijke zekerheid én status weggegooid, en via haar huwelijk gediskwalificieerd.

Vele tientallen jaren later zal Mies de Haan, in *De kinderen van de gazzan*, schrijven: 'Ik herinner mij nog een van de smartelijke, diep in mijn hart gegrifte beelden, hoe vader, nadat Carry hem haar besluit om met Van Bruggen te trouwen had meegedeeld, zijn handen ten hemel hief en uitriep: “waarmee heb ik gezondigd dat ik zo gestraft moet worden.”' - Het is deze vraag die Carry van Bruggen mee naar Sumatra neemt en die ten grondslag heeft gelegen aan haar roman *De Verlatene*.

Seider, een afscheid

Hoewel Carry van Bruggen zelf zich meerdere malen negatief heeft uitgelaten over de ordenende kracht van haar romans - 'De compositie (...), geloof ik, is niet heelemaal in orde in mijne boeken. Ik geef daar ook niet erg om' - is *De Verlatene* een hecht gestructureerd verhaal, waarin het ritueel van de Seideravond (de plechtig-feestelijke herdenking van de Exodus uit Egypte) het centrale Leitmotiv vormt. 'Nu lag de Seider in het nabije verschiet en het was hem, alsof die avond zijn glans al vooruit wierp over de dag van nu, en die tot iets anders maakte dan de gewone'. Wij, als lezers, vermoeden op deze vroege bladzijden al dat die avond ook zijn schaduw werpen zal. En zo krijgt de vraag waarop in onderlinge saamhorigheid gewacht wordt en die heel het rituele gebeuren in gang zetten zal - '*Waarin toch is deze nacht verscheiden van andere nachten?*' - een zware, dubbel beladen betekenis. Die Seideravond van de eerste bladzijden verenigt alle leden van het gezin rondom de tafel in een vanzelfsprekende eenheid, die aan het eind

van de roman anachronistisch aandoet. Daniël, het jongste kind en - hoewel er van de titel een andere suggestie uitgaat - de feitelijke protagonist in het verhaal, is misschien nog wel het diepste geroerd door de schoonheid en de symboliek van het joodse ritueel: ‘Zachtkens beurden ze nu de paasbroden en de schotel daar bovenop, van de witte tafel omhoog, vaders hand en moeders hand en de vier kleine kinderhanden. De vader zei: “Dit is het brood der ellende, dat onze Voorouders aten in Egypte...”

Ze zetten de schotel voorzichtig weer neer... Dan brak de vader het knappende brood en hij deelde het en ze aten ervan. En de kleine jongen Daantje proefde met bewustheid op zijn tong het bittere van slavernij, van dwang en gevangenschap en hij voelde dat hij het daar in Egypte nooit zou hebben uitgehouden’.

Langzamerhand echter begint er in de ervaring van dit Seidergebeuren, hoogtepunt van het joodse jaar, een verandering op te treden: het ‘zachte weemoedige ritme der gebeden’ lijkt een eentonig ritueel zonder innerlijke zin te zijn geworden. Wat Daniël steeds meer tegen begint te staan (en zo zal het Carry

van Bruggen ook zelf geleidelijk wel vergaan zijn), is de tegenstelling tussen de eindeloze reeks van plichten, voorschriften en geboden aan de ene en de schoonheid der symbolen aan de andere kant, waarvan niemand de werkelijke waarde nog lijkt te ervaren. Smartelijk is dan ook zijn erkenning dat de symbolen leeg geworden zijn, verstard in hun eigen vormen: 'Hij zocht de overtredingen niet, hij vond geen genoegen in het eten van verboden spijzen, hij liet de voorschriften niet los, maar ze lieten hem los. Ze zeiden hem niets meer, hij voelde hun zin niet langer (...). Van het sjoel-gaan als zodanig begon hij afkerig te worden, 't op gezette tijden optrekken en altijd dezelfde gebeden zeggen, zonder enige afwisseling, twee-envijftig keer in een jaar en zo jaar in jaar uit, in een taal, die niemand goed verstond'.

Hoewel de vader met ijzeren hand de religieuze orde in het gezin weet te handhaven, raken de kinderen - vooral na de dood van de moeder - steeds meer vervreemd van hun achtergrond. Daniël is de eerste die ópenlijk rebelleert en afstand neemt: 'Nu stond ineens zijn besluit vast, onwrikbaar plotseling opgestaan als met één felle klop van zijn hart. Hij ging weg, hier vandaan weg, uit die duffe, stinkende sjoel vandaan en naar buiten toe'. Als gevolg van dit besluit wordt hij door de vader definitief verguisd en 'verlaten'. Zijn afscheid van het verstarde jodendom valt op deze wijze tragisch samen met desertie ten opzichte van de vaderfiguur. Hóe dramatisch dit inzicht beleefd wordt - nooit zal het meer Seider zijn als die allereerste keer, er is iets definitief stuk in je verbeelding - blijkt uit de reactie van Daniël, wanneer hij na zijn lange opgekropte uiteenzetting zegt: 'Hun kan het niet schelen, hun raakt het d'r kouwe kleren niet, maar mij hebben ze zoveel moois afgenomen...'

Het is meer dan een 'subjectieve biecht' waarvan Carry van Bruggen hier, bij monde van Daniël, verslag doet. Want 'dit mag niet over 't hoofd gezien', zo formuleerde zij eens de taak die zij bij het schrijven voor ogen zag, 'dat ik van mezelf slechts vertel wat ik algemeen menschelijk in me vind. Zoo wordt dat werk iets meer dan een klein subjectieve biecht, omdat uit je stem, op dat oogenblik, de stem van alle menschen klinkt'. De reactie van Daniël vertegenwoordigt dan ook het algemene dilemma van een mens, die zich zijn herkomst kostbaar bewust blijft en er toch niet aan trouw blijven kan. Een losmakingsproces dat in de ervaring vrijwel gelijk staat aan gevoelens van verraad en zelfverloochening. Het behoort tot de kracht en de thematische consistentie van *De Verlatene* dat dit innerlijk conflict niet alleen in de figuur van Daniël aanwezig wordt gesteld, maar dat alle kinderen uit dit orthodox-joodse gezin een soortgelijk proces doorlopen, Ieder voor zich zoekt ook, uit zelfbehoud, naar de een of andere vorm van compensatie. Daniël lijkt daarbij, met zijn gevoelige intelligentie, een afsplitsing van Carry van Bruggen zelf te zijn en stelt alles in het werk om zich op intellectueel gebied te onderscheiden. Meer dan enig ander lid van het gezin bewandelt hij bovendien, geleid door 'vriend Verwondering', de weg van zelfinzicht. Later zal Carry van Bruggen de schepping van dit romanpersonage dan ook beschouwen als voorbereiding op haar roman *Heleen*: 'Waar kom ik vandaan? waarheen ga ik? welke is mijn plaats op aarde? (...) *Heleen* is niets méér dan dat: het Ik dat zichzelf herkent en zijn eigen plaats aanwijst (...). Maar tòch heeft *Heleen* reeds een soort van voorganger gehad, in hare neiging tot zelfbespiegeling en zelf-ontleding: in Daantje uit *De Verlatene* vindt men dat streven terug, in kiem'.

Esther daarentegen, het jong-mooie meisje, vlucht in de uiterlijke schijn van materiële welstand om aan haar gevoelens van minderwaardigheid en zelfverachting te ontkomen. Zij doet dit door contact te zoeken met het milieu van rijke 'gojs', rijke christenmensen die haar de achterstalligheid van haar afkomst en opvoeding zullen vergoeden in de vorm van materiële voorzieningen. Zó volkomen is haar zelfhaat en zó totaal de verloochening van haar jodinzijn, dat zij uiteindelijk slachtoffer wordt

van de waan dat heel dat ingrijpende verleden door ontkenning en facades teniet kan worden gedaan. Na jaren het leven geleid te hebben van een luxe, verwende vrouw keert ze terug: geen jodin meer, nauwelijks een mens, een krankzinnige.

Jozef, de oudste zoon, heeft nog de 'makkelijkste' oplossing gevonden: zonder - als Daniël - een rechtstreeks conflict aan te gaan, verschuift hij via zijn huwelijk langzaam van de orthodoxie naar het meer vrijzinnige, liberale jodendom, waar aan de reeks van voorschriften en geboden steeds minder strak de hand gehouden wordt. Op deze wijze kiest hij voor de minst riskante vorm van het assimilatieproces: een min of meer geruisloze aanpassing aan de niet-joodse wereld om hem heen. Maar wanneer hij als gevolg van deze vrijere opvattingen - deels tegen eigen zin! - besluit om zijn zoon niet te laten besnijden, wordt ook hij door de vader 'verlaten'.

Roosje, de dochter die in haar naam het teken van vrede en liefde draagt, vervult lange tijd de taak die na de dood van de moeder opengevallen is. Belangeloos geeft zij haar opleiding aan de normaalschool op om de veeleisende zorg voor de streng gereglementeerde huishouding op zich te nemen. En zo wordt zij, in het norse gezelschap van een steeds eenzelviger vader, het eenzame symbool van offervaardigheid.

Dan, wanneer het weer Seideravond is en deze avond (niet alleen in de grote lijn der geschiedenis, maar ook in het gedetailleerde tijdsverloop van de roman) zich beslissend anders manifesteert, spannen de gebeurtenissen zich samen. In tegenstelling tot de eerste bladzijden, waar alle gezinsleden rond één tafel samenkwamen, is er nu van 'verstrooiing' sprake: een psychologische verwijdering die in ruimtelijke afstanden zichtbaar wordt gemaakt. Op een banaal feestje in Amsterdam realiseren Daniël en Jozef zich (maar deze twee broers verhouden zich tot elkaar als een innerlijke gewaarwording tegenover een uiterlijke werkelijkheid, zoals ook Esther en Roosje - in de vrouwelijke lijn - een contrastfunctie vervullen) dat zij met hun misplaatste vrolijkheid deze avond geen recht doen. Elders zit Esther, van niets en niemand meer wetend, in een gesticht. En thuis is Roosje, na plichtmatig aan de voorbereidingen van Seider te hebben voldaan, naar haar grote liefde - óók een 'goj' - toegegaan en zij vergeet, in de hartstocht van het moment, wie zij verlaten heeft. Bij terugkomst is hij dood, hij die de vormen niet levend te houden wist - hij sterft in de verlatenheid van zijn eigen ritueel: 'En nog éénmaal gingen z'n lippen vaneen in een uiterste poging tot spreken, tot uitstamelen der suprême woorden van het doods-gebed, dat hij, de verlatene voor zichzelf wilde zeggen...

"In Uwe handen... O, Heer..."

Het hoofd, langzaam, kantelde opzij en bleef liggen, met de lange grijze baard stromend over het witte tafelkleed, de scherpe neus, fel-wit uit donkere schaduwgroeven, omhoog in het licht van de lamp'.

Moge vanuit het perspectief van de verteller de vader de meest tragische figuur zijn, hij sterft toch in de volstrekte en trotse overtuiging van zijn eigen gelijk. Hij heeft nooit die staat van 'genadeloze bewustheid' bereikt, waar Menno ter Braak met betrekking tot *Eva* op doelde en die zo karakteristiek is voor de ontwikkelingsgang van Daniël, de 'verloren zoon'. De wérkelijke rouw om het doodstafereel (dat het laatste afscheid van zijn jeugd betekent, met alle angst- en schuldgevoelens van dien) is dan ook afkomstig van de 'dalbewoner' Daniël, in wie de twijfel voorgoed begonnen is: 'Hij herdacht de Seideravonden van zijn jeugd - hij wist nog en herdacht iedere bijzonderheid, iedere ceremonie. Nu krampte het smartelijker in hem dan ooit, het vlijmend wee der herinnering. Hij alleen, peinsde de jongen, kon nog de waarachtige diepe schoonheid van het Jodendom gevoelen, die er - maar zonder haat - worstelend en brekend boven uit gestegen was, zoals de dalbewoner, ten hoge berg gestegen, pas de schoonheden van zijn woonplek ziet'.

Prometheus, symbool van verzet

Men kan zich afvragen hoe het romanpersonage van Daniël Lehren zich verhoudt tot Carry van Bruggens eigen werkelijkheid. Annie Romein-Verschoor heeft hiervan in *Vrouwenspiegel* een meer algemene karakteristiek gegeven, als zij zegt: 'In haar eigen leven zowel als in de dubbellevens, die zij in haar boeken doormaakt, is een voortdurende schommeling tussen aanpassing en zelfhandhaving, aanpassing, omdat zij als een dorstige plant haakt naar de koestering en de bewondering van haar medemensen, zelfhandhaving, omdat haar vrijheidszin zich naar niets en niemand kan richten: als haar moeder de twaalfjarige Carolientje voorschrijft haar haar in vlechten te dragen, knipt zij het af'.

In het licht van deze uitspraak doet het eigenlijk niet terzake of

we in de creatie van Daniël een enigszins gepolijst portret van Jacob Israël de Haan moeten zien, zoals Ruth Wolf in haar biografie met een iets te grote stelligheid meent. Ik neem haar argumentatie hier over om aan te geven dat de op zichzelf juiste karakteristieken die zij aan Daniël toedicht in hoofdlijnen evenzeer van toepassing zijn op de andere 'dubbellevens' van Carry van Bruggen: op Heleen, op Ina uit *Een coquette vrouw*, en tot in de meest tragische volledigheid op Eva. - 'In deze Daniël, met zijn heimwee naar de door dromen gekleurde jeugddagen, met zijn drang tot bespiegelingen over het in verval verkerende jodendom, met zijn eindeloos bitter-wellustig gewroet in eigen gemoedstoestand, met zijn hunkering naar tederheid die steeds weer botst met zijn ziekelijke wantrouwen, in deze gecompliceerde, zwaarmoedige, tot masochisme neigende jongeman menen wij Jacob Israël de Haan te herkennen zoals Carry van Bruggen hem in die periode heeft gezien'. Bovendien schrijft deze Jacob Israël in 1912: *'Nu ben ik een verlatene, verlangen/Verbijt mijn hart naar 't schoon dat ik verstiet'*.

De belangrijkste conclusie lijkt me deze te zijn: tussen de schrijvende broer en de schrijvende zus is van een zielsverwantschap sprake geweest die, ondanks openlijke verwijdering en latere conflicten, nooit heeft opgehouden te bestaan. Iets van die verwantschap keert terug in enkele mánnelijke 'dubbellevens': in Daniël uit *De Verlatene*, maar het meest ontroerend in de gestalte van David, die de tweelingbroer van Eva is: 'Daar staat Heleen -, ze heeft mij al gezien en ze weet dat ik Eva ben. Ja, jij bent het... ja, ik ben het. We kennen elkaar nog niet, we komen naar elkander toe. Zonder David hadden we elkaar nooit ontmoet (...). Haar ogen tasten, haar ogen zoeken, haar ogen bouwen, ze ziet niet mij, ze zoekt David in mij, ze wil in mij hem zien, hem doen herleven.

"U bent zijn zuster, Eva?"

"Ja, ik ben Eva... Heleen."

"U lijkt op hem."

"Het zou wel wonderlijk zijn als we niet op elkander leken."' De overeenkomst tussen Eva en David, tussen Carry van Bruggen en haar fictieve alter ego's, is deze: het voortdurende besef in twee werelden te leven en op grond daarvan het fundamentele onvermogen om een uitsluitende keuze te doen. Zo beschouwd is in de figuur van Daniël Lehren de essentie van het Prometheus-probleem reeds neergelegd: assimilatie of distinctie, aanpassing of zelfhandhaving - een andere keuze is er niet. 'We idealiseren onszelf', zo zegt Carry van Bruggen omstreeks 1915 in een lezing, 'dat komt door de onwaarheid waarin we zijn opgevoed, zowel thuis als op school. De kunstenaar echter heeft de plicht, de waarheid te zien en te verkondigen. Daartoe moet hij in zichzelf afdalen, teruggaan langs de kruispunten in zijn leven en denken hoe hij had kúnnen zijn'. De '*Denker*' die Carry van Bruggen óók was, neemt met deze 'artistieke' doelstelling geen genoegen, of - beter gezegd -: haar kunstzinnige creaties (uit het *bijzondere* geboren) vormen het fundament waarop de filosofische kant van haar persoonlijkheid (op het *algemene* gericht) verder voortbouwen kan. Want kunstenaar en filosoof verhouden zich tot elkaar als het veelzeggend detail van een groter geheel.

En zo verschijnt in 1919, in een vermetele poging om de persoonlijke problematiek in een sluitend filosofisch systeem te omvatten, *Prometheus* - 'Een bijdrage tot het begrip der ontwikkeling van het individualisme in de litteratuur'. Het behoort tot de tragiek van dit schrijversleven dat Carry van Bruggen hiermee haar eigen einde heeft voorbereid. Volgens de mythe immers meet Prometheus (die, als zoon van een Titanenvader en een sterfelijke moeder, van *gemengde* afkomst is) zich eigenmachtig een goddelijke status aan, door - listig, in een rietstengel - het vuur uit de hemel te roven. Weliswaar heeft hij hiermee de beste bedoelingen voor de

mensheid op het oog (het vuur geldt als een onmisbare, levengevende kracht bij de ontwikkeling van de eigen persoonlijkheid), maar hij haalt zich door deze daad van maatschappelijke ongehoorzaamheid wel de toorn van Zeus op de hals, die zich in zijn godheid en almacht voelt bedreigd en hem bij wijze van straf vastketent aan de Kaukasus.

Prometheus wordt door Carry van Bruggen het symbool van het vrije, onafhankelijke individu, dat de moed heeft om zichzelf - op straffe van de dood - te onderscheiden. 'Er is geen ander zijn dan anders-zijn', zegt Carry van Bruggen. 'Er is geen ander willen-zijn dan anders-willen-zijn. Levensdrift is Distinctiedrift'. En elders, nog stelliger: 'Alles wat we plegen te noemen het goede, de rechtvaardigheid, de wijsheid, de ware zedelijkheid zal steeds moeten optreden als individualisme, als oppositie, als verzet. Want het is *krachtens zijn functie* op de dood gericht en de maatschappij op het leven'. Het is aardig om naast deze uitspraak een herinnering van Annie Salomons te leggen (die het betreffende hoofdstuk overigens opent met de veelzeggende mededeling: 'Ik geloof niet, dat ik mijn hele leven zo moe ben geweest, als in die week, dat ik bij Carry van Bruggen gelogeerd heb'): 'Ze kon volkomen cerebraal doen en moest bij een debat liefst het laatste woord hebben. Ze was volgens haar aanleg altijd in oppositie, steeds in verzet, klaar om te hinderen en te epateren en dan weer ineens om te slaan tot een zo alles en iedereen veroverende charme, dat er geen verweer mogelijk bleef (...). Ze was gauw gekwetst en verzette zich dan in den blinde weg; maar ze had een karakter met grote lijnen; ze was zelden klein. Ze kon niet afwegen met precieze maatjes als een kruidenier. Ze had iets van een bezielde Godsgezant en was tegelijk demonisch hoogmoedig als Lucifer'. Een vat vol tegenstrijdigheden en dat is *Prometheus* ook: 'Alles is Een. En alles is Contrast'.

In de filosofie die aan *Promethues* ten grondslag ligt, spelen de polaire (maar, zoals later blijken zal, ook complementaire) begrippen 'levensdrift/distinctiedrang' en 'doodsdrift/eenheidsverlangen' een centrale rol. Het zijn krachten die antithetisch en op noodzakelijke wijze in ieder mens werkzaam zijn. De levensdrift is overheersend in het individu dat uit is op zelfhandhaving en niet wil ondergaan in de veelheid van dogma's en stelligheden om hem heen. Hij staat instinctief argwanend tegenover iedere collectiviteit en beseft dat hij zich moet onderscheiden om te kunnen leven. Veelal bedient de mens zich hierbij van uiterlijke kentekenen: macht, bezit, zoals ook Prometheus zich boven de sterfelijke wezens verheffen kon door de macht van het vuur te verwerven.

In zijn uiterste consequentie doorgevoerd echter leidt de behoefte van de mens om zijn eigen uniciteit te waarborgen tot gevoelens van eenzaamheid en een volstrekt isolement. Ook wanneer het krachtige bewustzijn van de eigen persoonlijkheid gepaard gaat met een soort van religieuze extase (want Prometheus heeft zich door zijn daad in de regionen van het goddelijke geschaard) is de mens geneigd om terug te deinzen voor zo'n hoge, eenzame positie. Er is een prachtig gedicht van Vasalis, dat dit dilemma beschrijft. Het staat in haar bundel *Vergezichten en gezichten* en gaat over het contact tussen de ik-figuur en een boom, dat aloude symbool dat hemel en aarde verbindt: '*Hij was niet groot, zijn bast was hard,/maar 'k voelde duidelijk het kloppen van een hart;/ik denk dat het alleen het mijne was./Ik stond in het onzichtbare, natte en zware gras/en voelde me in 't paradijs gedreven. /Wie kan daar leven?'*

Vanaf dat moment gaat er in de mens een tegenkracht werken, die Carry van Bruggen 'kuddedrift' noemt. De paradoxale samenstelling van de menselijke figuur is immers van dien aard dat het individuele niet bestaan kan zonder tot een bepaalde groep, een soort, een klasse, een 'kudde' te behoren. Om enige continuïteit van leven mogelijk te maken, én om het risico van isolement af te wenden, probeert het afzonderlijk individu zich te identificeren met een bepaalde collectiviteit, uit zélfbehoud. Maar deze uitvalsweg is niet zonder gevaar. Esther, uit *De Verlatene*,

is bij uitstek het voorbeeld van iemand in wie de balans ten slotte doorslaat naar de kuddedrift, ten kóste van haar zelf. Zij heeft uiteindelijk niets anders gedaan dan de ene collectiviteit - het joodse milieu van het ouderlijk huis - te verruilen voor een andere, met nieuwe, specifieke kentekenen als rijkdom en regelloosheid. Door deze blinde overgang heeft zij haar eigen individualiteit op het spel gezet: ze raakt zichzelf en haar geheugen kwijt.

In Daniël echter ontmoeten we iemand, in wie de distinctiedrift - ook ná zijn pijnlijk afscheid van het jodendom (aan welke collectiviteit hij zich, zíjns ondanks, niet langer conformeren kon) - overheersend blijft. Tegelijk zien we in hem belichaamd hóe hoog de prijs is die een mens voor zijn zelfrespect betaalt: wanneer zich geen nieuwe collectiviteit aandient, valt hij in een vacuüm van schuld en eenzaamheid. '*En niet het snijden doet zo'n pijn*', dicht Vasalis, '*maar het afgesnedenzijn'.*

De kracht van de twijfel

Toch is de 'levensdrift', hóezeer bepalend ook voor het menselijk bestaan, niet het meest dominerende begrip in *Prometheus*. Ook Prometheus beseft ten slotte dat zijn overwinning een tijdelijke illusie is: de door hem gepleegde revolte heeft een nieuwe orde opgeroepen, die op haar beurt om een omwenteling vraagt. Alles is wankel, niets staat vast. In het vervolg van de mythe wordt hij dan ook vastgezet in het rots-gebergte, waar een adelaar hem iedere dag bezoekt en aan zijn 's nachts aangroeiende lever knaagt. En zo vertoont Prometheus - als ieder van ons - twee gezichten, die zich tot elkaar verhouden als de dag tot de nacht.

In het bewústzijn van de mens - de *dag* - is de levensdrift overheersend. Een kracht die Carry van Bruggen ziet opgebouwd uit twee elkaar bestrijdende, en ten dele ook 'opheffende' componenten: de distinctiedrift komt tegemoet aan de eis van het afzonderlijke, terwijl de kuddedrift aansluit bij het verlangen naar eenvormigheid. Geen mens wil zijn leven lang, als straf op de manifestatie van zijn persoonlijkheid, in het rotsgebergte zitten. Het is daar te eenzaam en te koud.

In de schaduwzijde van zijn bestaan en in de meer ónbewuste lagen van zijn ziel - de *nacht* - streeft de mens (en daar heeft Daniël, als voorloper van *Heleen* en *Eva*, weet van gehad) een heel andere vervulling na: niet slechts een atoom, een incidentele schakel te zijn, maar zich een deel te willen weten van een veel groter, samenhangend en kosmisch geheel. Daarom is het voor Esther ook zo fataal, dat zij haar geheugen verliest: om in het lineaire tijdsverloop enige zin en samenhang te ontdekken, is het immers vereist dat men zich de historiciteit van de eigen wortels bewust blijft. Baal-Sjem-Tov, de achttiende-eeuwse stichter van het Chassidisme (een in Oost-Europa ontstane beweging van nomadische joden), heeft gezegd: '*Vergeten leidt tot een leven in den vreemde; herinnering is het geheim van de verlossing'*.

In dit licht moet men ook een boek beschouwen als *Het huisje aan de sloot* (1921), waarin Carry van Bruggen een aantal schetsen uit het kinderleven heeft neergelegd. Martinus Nijhoff schrijft over deze, met fijngevoeligheid getekende kinderen: 'Zij leren begrijpen, dat er een leven is anders en donkerder dan het hunne met zijn kleine noden en kwaaltjes. - Ze leren dat er iets groots en dreigends staat achter ieder leven. - Dat er dingen zijn die een mens ongelukkig maken. - Ze leren de dood - schande - armoede - ongeloof. - Ze zien dat er veel mensen anders doen dan ze spreken -; dat de een dit zegt en de ander dat -; dat het beter is niet de waarheid te zeggen -; dat je nooit helemaal weet wat iemand meent'. Dat levert dan ten slotte tóch een 'waarheid' op, al wordt deze waarheid door de twijfel gedomineerd. Iemand die werkelijk de gang langs de kruispunten gaat, zal ontdekken dat alles wat aanvankelijk leek vast te staan, uiteindelijk slechts schijnzekerheden zijn, met een zeer betrekkelijk waarheidsgehalte. Deze existentiële twijfel nu brengt Carry van Bruggen in verband met het eenheidsverlangen van de mens (niet te verwarren met zijn behoefte aan 'eenvormigheid').

Het eenheidsverlangen, dat zo kenmerkend is voor *Heleen* en ook in *Prometheus* de meest centrale plaats inneemt, definieert Carry van Bruggen als het streven naar vereenzelviging met het andere, de ander, naar 'vervloeiing' en 'versmelting' (centrale begrippen in *Eva*!), naar zelfverlies. Het is een streven dat erop gericht is tegenstellingen op te heffen en contradicties te verzoenen en fungeert op deze wijze als tegenhanger van de distinctiedrift. Het eenheidsverlangen, geboren vanuit een ingeschapen besef van het Absolute, van een oorspronkelijke Eenheid en samenhang, komt vooral tot uiting in het contradictoire gebied van de liefde: de

behoefte om zich te onderscheiden wordt ondergeschikt gemaakt aan het verlangen in de ander op te gaan, om - al is het maar tijdelijk - 'één vlees en één bloed' te zijn.

Dit eenheidsverlangen echter is pardoxaal en in zichzelf verdeeld: de Eenheid blijkt slechts te bestaan bij de gratie van verscheidenheid. Elk bewustzijn van het Absolute, van een als eenheid ervaren samenhang, leidt onvermijdelijk tot een besef van gebrokenheid en voert de mens naar het onbewuste terug. Dan kan de kringloop opnieuw beginnen, de twijfel is gezaaid: iedere synthese breekt weer uiteen in een stelling en een tegenstelling. De *twijfel* wordt daarmee een grondkarakteristiek van de op Eenheid gerichte mens, die zich - soms, en tegen beter weten in - door de illusie leiden laat dat de horizon te bereiken is als je maar lang en hard genoeg loopt. De filosofische categorie van de twijfel (nauw verwant aan wat in *Eva* 'vriend Verwondering' genoemd wordt) vertegenwoordigt voor Carry van Bruggen het hoogste bewustzijnsniveau: 'Niet (...) vóórdat de mens waarachtig tot de levende twijfel wordt toegelaten - niet vóórdat de twijfel tot de mens wordt toegelaten - niet vóórdat hij met de twijfel leven, de twijfel liefhebben kan, zal hij zichzelf als functie en zijn waarheid als betrekkelijk gaan begrijpen'.

Vanuit de twijfel keert het eenheidsverlangen zich tégen de levensdrift, die immers gebaat is bij dogma's en zekerheid. 'De Wijsheid is de Vijand van de Levensdrift', zegt Carry van Bruggen, omdat zij - via de Rede! - op het fundament van de twijfel is gebouwd. Iets van deze ingewikkelde paradox keert gelukkig in ons gewone en vertrouwde taalgebruik terug: we leren 'met vallen en opstaan' (maar de zelfbewuste mens loopt het liefst rechtop en vált niet graag) en worden door 'schade en schande' wijs (al leidt deze schande veelal, zo leert ons de kroniek van *De Verlatene*, tot nieuwe 'verheffingsstrategieën'). Anders geformuleerd: het pad der vergissingen is de weg van de waarheid.

Vanuit het perspectief van direct - en, in de meest letterlijke zin: *oppervlakkig* - zelfbehoud is de twijfel dus te beschouwen als een kracht die het eigen bestaan, het 'zelf', ondergraaft. 'Zelfweerstreving' noemt Carry van Bruggen dit mechanisme in *Prometheus* en de hoofdfiguur van de mythe beseft wat hij zichzelf heeft aangedaan: hij heeft het dogma van de goddelijke hiërarchie in twijfel willen trekken en bevindt zich sindsdien vastgeketend aan het meest levenloze, gesteente - rotspartij.

Maar er is in het eenheidsverlangen nog een ándere tegentoon hoorbaar, die - op de lange duur- het meest doorslaggevend is. Vasalis omschrijft, in *De vogel Phoenix*, de ontstaansgrond van dit contraritme als volgt: '*Diep van mijzelf en van mijn zang vervreemd/hoor ik in twijfel niets dan toon na toon,/ontken de wijs, de oude, diep-beminde melodie,/ontken ik al wat naar verbinding zweemt,/ontdek ik in de grootste eenheid hoon./ Afzonderlijk, vervreemd, is alles wat ik zie (...).//Ik hoor alleen, dat alles lijdt,/ziek van de veelheid van de dingen,/van hun volstrekte eenzaamheid'.*

Vasalis en Carry van Bruggen - zij zouden elkaar goed begrepen hebben. Vanuit het besef van het Absolute immers - 'de oude, diep-beminde melodie' - treedt de gebrokenheid aan het licht. En sommige mensen verdragen die verdeeldheid niet, omdat - in de diepste lagen van hun ziel - een ándere waarheid, een samenklank ligt, het kruispunt van de vrede. In de slotfase van *Eva* schrijft Carry van Bruggen: 'Opwaarts uit de slavernij van het verachtelijke leidt een weg -, neerwaarts uit dat duldeloos rukken naar het verhevene leidt een weg... en ergens moet het kruispunt zijn, waar "hoog" in "laag", waar "laag" in "hoog", waar leven-in-dood, waar alles-in-alles, overgaat, opgaat, ondergaat. Ik heb dat kruispunt nooit kunnen vinden, want geen van beide werelden heb ik tot het einde toe kunnen gaan. Ik waagde mij wel altijd weer op beide... er bleef een kloof, een duisternis, een onoverkomelijkheid'.

Binnen het filosofisch raamwerk van *Prometheus* heeft Carry van Bruggen dit 'kruispunt' aanwezig gesteld, wanneer zij het eenheidsverlangen situeert in de regio van de liefde, waar het uitsluitende verlangen naar verzoening en 'opgaan' geldt.

Dan, in een laatste uitkomst van de Rede blijkt dat ook hier de antithese werkzaam blijft: *enerzijds* vormt het eenheidsverlangen de basis van zulke hoge deugden als begrip, liefde en rechtvaardigheid, *anderzijds* blijkt de mens maar één behoefte te kennen: zichzelf te verliezen, door in een ander op te gaan. Op deze wijze wordt het eenheidsverlangen, of de mens dat nu wil of niet, identiek met doodsverlangen: 'opgaan is ondergaan', zegt Carry van Bruggen in een steeds herhaald axioma. En zo zit de mens, als Prometheus, klem in de verlangens van zijn wezen: hij wil zichzelf handhaven én hij wil zichzelf verliezen. 'Elk wezen is gedoemd te streven naar wat het tot zijn eigen heil niet bereiken mag', denkt Heleen, en de gedachtengang van Eva sluit hierbij aan, wanneer zij - uiteindelijk - tot de slotsom komt: 'de formule voor de volledige overdracht is dat... wat ik mijn leven lang heb gezocht en mijn leven lang heb geschuwd, en verheerlijkt en verafschuwd in één ademtocht van mijn wezen'.

Carry van Bruggen.

Het tragische van deze, vanuit de grondbegrippen consequent volgehouden logica is, dat er maar één eindpunt als verzoening denkbaar is: de Dood, Wanneer het afzonderlijke zich als individu wil opheffen en de 'Unio Mystica' (het mystieke verlangen van de ziel om met God verenigd te worden) zich als een dominerend teken aan de levenslijn vertoont, is er maar één oplossing: de vereniging met het Ene in de dood.

Men kan gerust zeggen dat Carry van Bruggen, in haar filosofische doordenking van de elkaar bestrijdende begrippen: 'levensdrift' en 'eenheidsverlangen' in de fuik van haar eigen systematiek gelopen is: Dood is de eenheid die elke drift doodt. 'Ik reik wel eens daartoe', zo laat Carry van Bruggen het de ik-figuur uit Eva ten slotte zeggen, 'de allerlaatste jaren, Leven-en-Dood ineen te smaken -, Unio Mystica, Levensboom, doodsbron. Het eeuwig verbrokene, eeuwig zich herstellende evenwicht'.

De eeuwige slingerslag

Hoe hoog de prijs is die Carry van Bruggen voor haar zware arbeid aan *Prometheus* (in combinatie, nog altijd, met de zorg voor een huisgezin) heeft moeten betalen, blijkt eigenlijk al vrij snel daarna. De reacties vanuit letterkundige kring zijn overwegend sceptisch en negatief, terwijl de meningen van wetenschappelijk geschoolde filosofen - zich aangetast voelend in de autonomie van hun vakgebied - even kritisch als neerbuigend zijn. Tussen kunst en wetenschap (de 'artist' en de 'denker') heeft het sinds de Verlichting nooit meer goed willen boteren en men kan de receptiegeschiedenis van *Prometheus*

dan ook heel goed vergelijken met de meer recente ontvangst van Mulisch' *Compositie van de wereld*, met welke omvangrijke invulling van een oude gymnasiastendroom de meeste literair georiënteerde critici nauwelijks raad wisten en waarvoor de diverse aangesproken wetenschappelijke disciplines snel hun kritisch antwoord klaar hadden. ‘Daarbij komt’, zo schreef Carry van Bruggen aan de haar welgezinde dichter-filosoof Dèr Mouw, ‘dat ik als vrouw en “bekend romancière” het dubbele vooroordeel heb te overwinnen, dat vrouwen niet denken *kunnen* en dat artiesten maar liever niet denken *moeren*’.

Het is dan ook geen toeval dat juist Menno ter Braak, die kunstzinnige essayist (in wie, als ik mij niet vergis, de ‘dichter’ en de ‘burger’ nooit tot verzoening zijn gekomen, zélfs niet in het tijdelijke intermezzo van het ‘carnaval’), als een der eersten een forse streep door zijn filosofisch kasboek ziet gehaald. Het pleit voor deze specifieke Forum-auteur dat hij van zijn confrontatie met Carry van Bruggen niet alleen verslag heeft gedaan in de vorm van een twintigste-eeuwse allegorie, die hij *Carnaval der burgers* noemde, maar dat hij zich tevens meer openlijk - en niet verscholen achter de vrije mechanismen van de fictie - uitgesproken heeft in *Politicus zonder partij*, waarin hij schrijft: ‘Ik kan de maand en het jaar noemen, waarin ik voor het eerst een boek niet chaotisch las. De sensatie ligt mij nog zo op de tong, dat ik de stoel, de schemerlamp en de verwondering om deze ontdekking nog bijna zintuigelijk kan benaderen; het was een sensatie van de eerste rang, zoals men die maar bij uitzondering beleeft. Juist in die tijd had ik wat men noemt “filosofie gestudeerd”, dat wil zeggen een groot aantal wijsgerige systemen volgens universitaire dictaatmethoden nieuwsgierig besnuffeld, met de allure van de academische begrijper; wat mij aan die systemen begrijpelijk voorkwam, had ik zorgvuldig genoteerd, zoals een huisvrouw haar kasboek bijhoudt; op de achtergrond heerste de chaos. Toen las ik *Prometheus* van Carry van Bruggen; ik begon eraan met de weerzin van de intellectueel tegen het filosofisch dilletantisme van schrijvende vrouwen. Was het juist dit boek dat mij van mijn schoolse verwatenheid moest verlossen, had het niet evengoed een ander kunnen zijn? (...) Ik zag hier een koppige streep door mijn filosofisch kasboek getrokken, die persoonlijk groepeerde wat in mijn academische hersens chaotisch dooreenlag; hier organiseerde iemand, hier deden de parolen “individu” en “collectiviteit” de enige plicht die men van parolen kan vergen: zij waarschuwden de lezer, dat hij van het begin tot het eind partij moest zijn. En nu wás ik partij, zonder restrictie’.

Ter Braak geeft hier haarscherp aan in welk opzicht het werk van Carry van Bruggen ‘ongemakkelijke literatuur’ vertegenwoordigt: het is voor de lezer van haar essays en verhalen onmogelijk om een vrijblijvende positie in te nemen en zelf buiten schot te blijven. Men wordt voortdurend uitgedaagd een keuze te doen, zoals ook Carry van Bruggen zelf met een onverbiddelijke consequentie het in *Prometheus* weergegeven denksysteem geleefd en ervaren heeft in een even gepassioneerd als riskant levensritme.

Hoe riskant dit levensritme voor het persoonlijk welzijn is, blijkt uit de levensbeschrijving van Marianne Edema, zoals die te vinden is in de in 1920 verschenen (en onder het pseudoniem Justine Abbing gepubliceerde) roman *Uit het leven van een denkende vrouw*. Hoewel deze geschiedenis vanuit literair oogpunt nauwelijks interessant is - het verhaal maakt een onrustige en rommelige indruk en lijkt te zeer door rancune te zijn ingegeven -, vinden we hierin wel de eerste aanwijzingen dat de prijs die Carry van Bruggen voor *Prometheus* heeft moeten betalen de verstoring van haar innerlijk evenwicht is geweest. De schijn van de fictionaliteit kan ons niet verhinderen in de figuur van Marianne Edema te lezen hoézeer Carry van Bruggen in de afgelopen jaren vanuit een enorme overbelasting

roofbouw gepleegd heeft op haar lichaam en haar ziel, daarmee een voedingsbodem creërend voor depressies en achterdocht. Een naar geest en lichaam oververmoeid mens raakt langzamerhand het in het dagelijks leven onmisbare gevoel voor proporties kwijt en is niet langer in staat om kritiek op het werk van de persoon te scheiden. Dat overkomt Marianne Edema, die elke afwijking van haar eigen mening naar 'het kamp van de Leugen' verwijst en zichzelf daarmee manoeuvreert in de 'hete, zware strijd tegen de fratsenmakerij'. En zo immens is de taak die zij zichzelf gesteld heeft, dat heel haar doen en laten beheerst wordt door de angst 'dat haar geen tijd werd gegund, haar levensduur ontoereikend zou blijken, voor alles wat ze zich voorgesteld en voorgenomen had (...). Er waren ogenblikken dat het haar was als duwde haar een boosaardige zware hand naar de bodem van een donker, diep, water'...

We moeten natuurlijk oppassen de zaken hier niet in een te eenvoudig psychologisch kader van 'oorzaak' en 'gevolg' te plaatsen, om op deze wijze de feiten van Carry van Bruggens levenseinde naar onze hand te zetten. Voor een suïcidale gesteldheid is immers nog wel iets meer nodig dan de concreta van uitputting en externe miskenning. Doodsverlangen, als keerzijde van het onvermogen om in harmonie met zichzelf en zijn directe omgeving te leven, heeft met veel diepere noties in de persoonlijkheidsstructuur te maken: een 'ziel zonder opperhuid', zoals Annie Romein het treffend noemde, is niet in staat een geestelijk afweersysteem te ontwikkelen dat de eigen kern onaangerand bewaren kan. Een dergelijke ziel is bovendien zeer ontvankelijk voor destructie van binnenuit, omdat een nooit te vervullen hartstocht aan het begin van alle daden staat. Of, zoals Eva het in een van de vele interne monologen formuleert: 'Maar nu komt het uur, vanwaar uit ze hoger stijgt en zelfs de toren onder zich laat, vanwaar uit ze stijgt zo hoog, dat de aanraking met het leven ondraaglijk wordt'.

In een van zijn kwatrijnen dicht Jacob Israël de Haan, de broer die in *Eva* als David geëerd wordt en herdacht: *'Ik strijd met God, het Leven en de Dood,/Een rusteloos verlangen naar rust/Mijn hart siddert van hartstocht groot,/Ik ben het Vuur, dat Dood slechts blust'.* In de syntactische ambiguïteit van de laatste versregel (waarin pas na enig taalkundig kunst- en vliegwerk valt uit te maken dat de 'Dood' het beslissende subject is en in staat om het levensvuur te doven) ligt een complete levensfilosofie besloten: eenmaal als Prometheus ter wereld gekomen, draagt een mens het vuur in zijn hart; maar sindsdien ziet hij zich voor de vrijwel onmogelijke taak gesteld dit element op aarde te beheren met het isolement van de Kaukasus als nooit aflatende dreiging en straf. Van de vier oerelementen - aarde, wind, water en vuur (alle nadrukkelijk in *Eva* aanwezig) - spelen de laatste twee contradictoire krachten hun dodelijk uitdagende spel.

In deze levensfilosofie, die zich in een voortdurend schommelende curve tussen twee uitersten beweegt, ligt een uitputtingsslag besloten die tot in de kleinste details van toepassing is op het leven en werk van Carry van Bruggen en die ook tot uiting komt in de gejaagde, associatieve techniek waarmee *Eva* vormgegeven is. Tegen het einde van de roman laat Eva, die dan een vrouw van middelbare leeftijd is, de afgelopen jaren in één beweging aan zich voorbijgaan: 'Ik vat ze allemaal in één greep bijeen, en ik ben zo vol en zo pijnlijk gespannen van al die jaren als vroeger mijn hand van al dat zand -, ik greep toen boven mijn macht, en nu ook, een mens kan niet zoveel tegelijk bevatten, niet zoveel tegelijk begrijpen, niet zoveel zijn tegelijk. Vatten is grijpen. Begrijpen is zijn. De jaren staan in mij overeind tot tegen mijn keel en ik zou willen huilen, maar ze vloeien en dat vloeien ontspant mij. Ze vloeien dan snel en dan traag, er zijn jaren die niets en jaren die alles beduiden. De oude jaren blijven altijd het zwaarst wegen, de jaren, waarin ik werd opgebouwd, in het oude verband, in het oude verbond, en ik leefde in het huisje, tussen de zevende en de achtste lantaarn... en ik groeide op (...) en telkens voel ik mij een andere Eva en weet tegelijk dat ik altijd dezelfde Eva bleef... en mijn hand is leeg'.

En zo wordt *Eva*, de laatste roman die Carry van Bruggen schreef - via een lange flash back gesitueerd aan het begin van ‘de Nieuwe Eeuw’ - de persoonlijk-literaire vormgeving van het joodse boetegebed, ‘Kol Nidręi’ (Aramees voor ‘alle geloften’), dat plaatsvindt aan het einde van de ‘tien bekeringsdagen’, aan de vooravond van Jom Kippoer, de Grote Verzoendag. Tussen Rosj Hasjana, het Joods Nieuwjaar, en de nieuwe wending van Jom Kippoer ligt een ritueel voorgeschreven periode van inkeer en bezinning, waarin de mens zichzelf tot verantwoording roept: ‘“En hoe verantwoord je dat voor jezelf?” En toen... en toen... ze heeft niets gezegd, ze is de stoep afgesprongen, en doorgehold, zonder omzien doorgehold, maar duizend bloemen zijn in haar ontloken in één seconde, duizend eden stegen naar de hemel... duizend witte vogels

omfladderden haar. Duizend geloften. “Kol Nidrei”. Alle geloften. Niets lelijks meer... regelrecht naarde vlekkeloosheid toe (...).

- Kol Nidrei... Alle geloften... dat heeft ze kunnen dragen, dat heeft haar gelukkig gemaakt, vervuld, verzadigd, maar nu is er alleen de radeloosheid van een verwilderd willen, dat zich niet richten kan, de kwelling van een aanhoudend tekort, dat zich zoekt op te heffen en niet weet waarmee’.

Het beslissende leidmotief van deze bezinningsperiode is de *slingerslag*, de rusteloos herhaalde beweging tussen de twee aspecten van de Prometheusmythe: ‘opgaan’ en ‘ondergaan’, het Leven en de Dood - ‘Ga naar buiten, in een nacht als deze. Dan zal je de slingerslag voelen. Dan zal je met alles één zijn, in de slingerslag gevangen. En neemt de slinger je mee naar links, dan veracht je het leven en je rukt aan je keten, en je zou de meest-Verhevene willen volgen... en alles is vervuld met de straling van de Vurige Wagen. En neemt de slinger je naar rechts, dan haat je de dood en je klemt je aan het leven, zoals beesten zich aan het leven klemmen, blind. Met de beesten... en de sterren... ben je in de slingerslag gevangen... en buiten de slingerslag is er niets. Niets’.

Onmisbare gids op deze bezinningstocht, die de mens terugwerpt op de diepste fundamenten van zijn bestaan, is de vriend die in *Eva* als een zeer nabije gestalte wordt voorgesteld: ‘het is de nieuwe Vriend, het is de Verwondering... en er is geen schuwer vriend dan hij..., er is ook geen veeleisender vriend. Want alles verlangt hij en komt je nog maar nauwelijks nabij... nooit nader dan die zilveren tintel, die versprong naast je oog, toen je klein was, als je spelend je vinger tegen je oogappel duwde... altijd naast je hoofd, naast je oog... Je moet je zinnende aan hem overgeven... doodstil moet je zijn... je ontkleden, je ontdoen van alles... luisteren. En dan zegt de Verwondering: Dit nu is het Leven’.

Wanneer verwondering de grondslag van het leven vormt, dan is het begin van alle wijsheid in de vraag gelegen, ook wanneer die vraag - zichzelf herhalend - geen antwoord vindt.

Een boek zonder oplossing

In *Eva*, het ‘Kol Nidrei’ van Carry van Bruggens schrijverschap, wordt de centrale vraagstelling van *Prometheus* - hoe men zich als individu kan handhaven binnen de dwingende eisen van de collectiviteit en vanuit een sensibel bewustzijn van het Absolute (een wel heel navrante vraagstelling, wanneer men aan de komende ideologie van het fascisme denkt) - toegespitst op het terrein van de seksualiteit. Overheersend in de hoofdfiguur - van de vroegste herinneringen af, als gevolg waarvan heden en verleden voortdurend door elkaar lopen - zijn gevoelens van schaamte en vernedering waar het de seksuele omgang met een man betreft. De seksualiteit zoals die door Eva wordt beleefd, stemt overeen met de woorden van Van Eeden in *Johannes Viator*: ‘alleen liefde, in hoogste spanning, sterker dan alles in de ziel, maakt lijfsverlangen goed’, een citaat dat door Eva meerdere malen wordt aangehaald. Nu kan men voor een dergelijke hoge liefdesopvatting, die wel noodzakelijk met gevoelens van schuld en frustratie gepaard zal gaan, allerlei psycho-analytische verklaringen bedenken en dat is ook wel gedaan. Implicieten via verhulde jeugdherinneringen geeft Carry van Bruggen ook zelf te kennen, dat aan de grond van haar ervaringen rond erotiek en lichamelijkheid een geweldig schuldcomplex ligt, waarvan de wortels heel vroeg en traumatisch zijn bepaald. Zó traumatisch en verwrongen dat tussen de concrete liefdesdaad en het diffuse

verlangen telkens weer een wig gedreven wordt, die Eva - als tegenhanger van Vriend Verwondering - 'mijn oude vijand Schaamte' noemt. Het lijkt alsof het kind van toen en de moeder en minnares van nu elkaar nooit hebben kunnen vinden. In een overpeinzing tegenover haar pasgeboren kind dat zojuist bij haar gedronken heeft, zegt Eva: 'Zie je het zelf, kijk je mij daarom zo aan? Je keek mij nooit eerder dan deze nacht zo aan. Ben je dankbaar - omdat je mij zo moogt nemen? Ik ben ook dankbaar, omdat ik mij zo mag geven. En we kijken elkaar aan. En ik heb nooit je vader aangekeken. Hij nam mij en ik gaf mij... was het wel zo? Het moet zo geweest zijn, of jij waart hier nu niet met mij, in mijn schoot. We keken elkaar niet aan... en we... herdachten het niet... we duwden het van ons af... omdat we ons schaamden. Werelden... wentelende werelden... elk in zijn dampkring van schaamte... Nooit vreemder, nooit verder dan in de vereniging. Mensen zijn verder van elkaar dan de sterren... we naderen elkander niet'.

Het verlangen naar eenheid - ook in kosmische zin - viert hoogtij, maar elke ogenschijnlijke vervulling brengt een zintuigelijke gewaarwording van tweespalt, vervreemding en leegheid met zich mee. Ooit eens is het oude verband - toen de goden nog boven woonden en het vuur nog niet gestolen was - verbroken en verloren gegaan. De hoogmoedige daad van Prometheus heeft een verborgen scheiding aan het licht gebracht en de nieuwe, eigentijdse Kaukasus heet 'depersonalisatie', bij wijze van schuld en straf: 'De pijl heeft mij daar geraakt, waar de verborgen scheiding lag... ik ben als doormidden gekliefd... ik ben in tweeën gevallen... ik ben twee... ik ben in-één-gehechte twee, ik ben tegen elkaar gerichte twee, ik ben tegen-zich-zelf-gekeerde één. Je moet elkeen vrijspreken, en dus ook je zelf moet je vrijspreken... als je niet met een warboel wilt gaan slapen, als je niet wilt stikken in de inwendige rommel... maar je moet van elke vrijspraak, die jezelf betreft, in hoger beroep gaan bij jezelf, bij die andere helft van jezelf... je moet je laten vonnissen door die andere, die tweede... en aan dat vonnis houd je je staande... en doe je dat niet... dan ben je verloren... verloren... verloren...'.

In wezen wordt de Prometheusmythe hier, op de voedingsbodem van het eigen, half herinnerde verleden, verhevigd door het besef van de vrouw dat de bestaande seksuele codes een aanslag betekenen op haar identiteit en eigenwaarde. Aanpassing aan de eisen van de collectiviteit betekent voor Eva - dat is: Chawwa, moeder van al het levende- niets minder dan afstomping en geestelijke frigiditeit. Veelzeggend is in dit verband het motief van de *sneeuw*, dat in *Eva* niet alleen de functie vervult van couleur locale en als zodanig als symbool dient voor de ambivalente geaardheid van de hoofdpersoon. Aan de ene kant vertegenwoordigt de sneeuw een toestand van volstrekte smetteloosheid, zoals ook de 'Nieuwe Eeuw' - aan het begin van het verhaal - nog ongerept en onbetreden is. Aan de andere kant dekt de sneeuw iets toe, wat in de voortgang van de tijd niet langer verborgen blijven kan. Iedere stap die men in dit leven zet, tast de ongereptheid aan en legt een ouder leven bloot.

Daartoe dienen dan de acht hoofdstukken in *Eva*, acht bezinningsdagen op weg naar Jom Kippoer, een onvoltooide zoektocht naar het leven onder de sneeuw, met Schuberts *Unvollendete* als begeleidende symfonie. Want tot een werkelijk begrip van dat lijfelijk-aardse leven, motoriek toch van de geest, is het nooit gekomen: 'Overal heb ik mijn weg gevonden, mijn wetten gesteld, van de algemene wegen af, buiten de algemene wetten om -, in dit ene gebied alleen heb ik nooit iets geweten, nooit iets begrepen,' zegt Eva, wanneer zij aan de oppervlakte vrouw en moeder geworden is. Het is een terrein waar Eva als toeschouwer - 'uit een hoge toren' - naar kijken kan, maar dat geen contact maakt met de diepere, wellicht té zeer toegedekte lagen van haar persoonlijkheid.

Vandaar dat we in in de roman voortdurend de 'slingerslag' tegenkomen tussen opheffingsdrang en levenswil, een tweespalt die elke gedraging kleurt: 'Altijd en overal... de eeuwige slingerslag, dezelfde tegenstrijdigheid... altijd... overal...

tweespalt, gebrokenheid... Tot het inzicht heffen we ons op, in het inzicht heffen we ons op... dat is de dood. We moeten het prijsgeven, loslaten, om te leven... het laat ons los, opdat we leven, het geeft ons aan de chaos prijs’.

Wélke chaos en welke ‘slingerslag’? Ik kan het niet helpen, maar ik vraag het mij na de feiten van deze fictie af.

En zo lees ik - als een voyeur en over andermans schouder - mee in brieven, getuigenverklaringen en onbedoelde mémoires, en vind dan - als meest duidelijke slingerbeweging - een tegenstrijdig liefdes- en huwelijksleven, waarvan *Eva* de uitkomst, de afsplitsing en het ‘boek zonder oplossing’ is.

Wanneer ik de biografie van Carry van Bruggen in het licht van Prometheus' antithese en in hoofdlijnen van liefde naga - een stilering door *Eva* ingegeven -, dan lijkt het provocerende huwelijk met de oudere en gescheiden *goj* Kees van Bruggen vooral geplaatst te kunnen worden tegen de achtergrond van een exuberant, en binnen de persoonlijke context ook rücksichtlos vrijheidsverlangen. Een verbintenis die de afstand tot het directe verleden publiekelijk uitsprak en prononceerde. De persoonlijke vrijheid lijkt in dit huwelijk wel gewaarborgd, maar een wezenlijke verwantschap op het niveau van de ziel

- die het ‘lijfsverlangen’ goed maakt - blijkt steeds minder voorhanden te zijn. Toch komt ook hier, in dit mislukte huwelijk (in de jaren van *Prometheus* in een scheiding geformaliseerd), een oude wet tot gelding: aan de onvervuldheid kent men zijn verlangen.

Carry van Bruggen was, - ik aarzel niet na lezing van haar uiteenlopende documenten tot deze conclusie te komen - geboren voor de liefde, in die brede zin van zorg en warme zinnelijkheid. Men kan mij tegenwerpen dat ieder mens dat is, en dat is juist. Maar er zijn mensen in wie deze lotsbestemming zozeer hun wezen en reikhalzen heeft gekleurd, dat alles wat zij doen en laten onder het criterium van deze vervulling valt. Lientje de Haan was zo'n mens.

Er zijn enkele brieven bewaard gebleven die Carry van Bruggen aan Frans Coenen, de oudere en gevestigde literator, schreef. En het is pijnlijk nog, na zoveel jaren, de hunkering te lezen en te zien die door praktische of inwendige factoren onvervuld blijven moest: ‘Ik kan mijn oogen sluiten en droomen dat ik heel ernstig en heel gezellig en heel rustig en heel dichtbij je gezeten, met je tezamen deze en andere dingen bezien en bespreken zou, - dit aan jouw hand jouw paradijzen binnengaan lijkt mij een zeer zuivere en zeer grote vreugde. Maar waarom zal ik dat droomen? Uit je leven ben ik verstooten, wij hebben tezamen geen toekomst. We kunnen schrijven en ik kan hopen, omdat ik een idioot ben, en een idioot hoopt altjd, maar de zaak verandert er niet van. Het doet mij pijn, dat het op deze wijze moet zijn, en dat ik je alles moet schrijven en geen enkel ding oog-in-oog mag zeggen (...). Ik voel soms vlammen van verrukking, van geestdrift, van hartstocht uit mij slaan, en als ik het neerschrijf worden het zinnetjes, aardige zinnetjes, met omzichtigheid verzonden en met omzichtigheid ontvangen. Ik houd toch werkelijk zoo veel van je en je antwoordt mij dat 0+0 iets meer dan 0 is’...

Men krijgt ook niet de indruk dat het tweede huwelijk van Carry van Bruggen, met de eveneens veel oudere Aart Pit - hoezeer wellicht een atmosfeer van veiligheid biedend en rust -, beantwoord heeft aan haar diepste verlangens, zoals die in concreto in *Eva* staan te lezen. Na veel teleurstelling en ontgoocheling immers geeft het laatste hoofdstuk een verzoening te zien tussen alle aspecten van seksualiteit in de eenmalige relatie met Marius, de man die Eva twintig jaar eerder tijdens een concert ontmoette (ze is dan inmiddels van haar man Ben gescheiden). Voor de eerste maal merkt Eva dat er geen conflict hoeft te zijn tussen het lijfsverlangen en de ziel en vindt ze een vorm van evenwicht: ‘en ergens moet het kruispunt zijn, waar “hoog” in “laag”, waar “laag” in “hoog”, waar leven-in-dood, waar alles-in-alles, overgaat, opgaat, ondergaat. Ik heb dat kruispunt nooit kunnen vinden, want geen van beide wegen heb ik tot het einde kunnen gaan’. Dat gebeurt ook nu niet, want Eva doet afstand van haar ‘liefde aan zee’. Wel wordt nu definitief - en dat is de grootste ontwikkeling die Eva in haar persoonlijkheid doormaakt - de oude ‘Vijand Schaamte’ verdreven en Johannes Viator als dwaalprofeet ontmaskerd: ‘En jij, Johannes Viator, domme profeet, dwaallicht boven een moeras, twee keer ben je mij verschenen. Eerst op het zolderkamertje en ik beefde voor je. Jaren later kwam je binnen door de klapperende verandadeuren en ik deed je rekenschap van mijn leven. Kom dan nu hier, voor de derde maal, hier waar ik lig, dat ik mij oprichten kan en oog-in-oog je logenstraffen. Jij weet het niet, maar ik weet het wel. Niet de liefde maakt het lijfsverlangen goed. Het lijfsverlangen maakt de liefde goed. Ik zou kunnen rondgaan. Maar zouden ze mij vragen wat het beduidt, ik verwees ze tot Paulus: Die het vatten kan, vatte het’.

Deze nieuw verworven visie aan het slot van de roman heeft niet uitsluitend meer met seksualiteit te maken; het is een slotsom van leven, een evenwicht dat mogelijk is geworden door een grondige en hardnekkige zelfreflectie, die W.L.M.E. van

Leeuwen naar aanleiding van een ontmoeting met Carry van Bruggen als volgt beschrijft: ‘in 1927 kwam in gesprek en habitus meer naar voren die trek die haar werk juist zo “warm” maakt: wanneer de strijd in haar tussen rede en natuur dreigt uit te lopen op verloochening van de laatste, dan wordt zij, ondanks haar machtig intellect, teruggeworpen (en zij lààt zich terugwerpen) op het aardse, het vrouwelijke, het bloedwarme en zinnelijke. En in *Eva* toont zij tenslotte een intuïtie, zódanig door het intellect gelouterd, dat er aan mag worden toegegeven zonder een schijn van “onmacht” of “vadsigheid”. Dáárom kon en mocht zij deze haar laatste roman eindigen (...) met deze ironisch-weemoedige berusting: “In het dorp wacht ons onder de vochtige bomen de stilte van de beginnende herfst... En het is wel niet helemaal waar als Montaigne het zegt, en eigenlijk is er helemaal niets van waar... maar het is aardig om in je zelf te zeggen in de stilte van de late winteravond, met de maan tussen de populiertjes, boven het dak, boven de slapende kinderen, en het licht dat uit het open huis in het tuintje vloeit... en een deur sluit toe, en een grendel knarst... en het einddoel van alle wijsheid is het rustig tegemoet zien van de dood”.’

Menno ter Braak heeft zich over het slot van de roman, als zou er de illusie van een oplossing zijn, kritisch uitgelaten. Het is de moeite waard hem hier uitvoerig te citeren, omdat zijn karakteristiek van *Eva* en van de schrijverspersoonlijkheid die Carry van Bruggen was in essentie juist is als hij schrijft:‘“Eva” is een pessimistisch boek, in den besten zin; ik houd niet van het slot, dat den schijn aanneemt, alsof het op dit verrukkelijk zweven tusschen aarde en hemel raad wist. Het is in wezen een boek zonder oplossing, met een nooit eindigende verwondering die de grond van alle perssimisme is. Want nergens heeft men den indruk, dat schrijven hier slechts een tragischen aftocht van het levenstooneel moet dekken. Als de groote pessimisten is Carry van Bruggen, zonder zich van teleurstelling en ontnuchtering los te maken, boven de teleurstelling en de ontnuchtering uit. Zij heeft dien magischen schakel gevonden, waardoor wij haar roman ervaren als een verheerlijking van het leven: de thaumasia, die geen splinter realiteit verloren zou willen weten, omdat zij, zonder die bepaaldheid door “realiteit”, nooit geboren zou zijn. Zij bewijst de bestaansmogelijkheid van een vrouwelijke bewustheid in een zelfstandige synthese met de aarde, van een vrouwelijk wijsgeer in een zelfstandige synthese met de minnares en de moeder’.

Dat Carry van Bruggen in de jaren die op *Eva* volgen aan steeds ernstiger depressies lijdt, doet aan deze bestaanswerkelijkheid niets af. Wanneer zij ten slotte eigenhandig een einde aan haar leven maakt, wordt zij ook zelf draagster van het Prometheussymbool, vrouw tussen twee werelden, nergens echt thuis. Het behoort immers tot de noodlottige tragiek van Prometheus dat hij, om het leven gloed en glans te geven, vuur moet worden dat de dood slechts blust. In het licht van deze thematiek heeft Carry van Bruggen in *Eva* het ‘Kol Nidrei’ van haar leven geschreven: duizend geloften, onvoltooid.

‘Misschien kan men zeggen’, zo schrijft Frans Coenen in zijn In Memoriam, ‘dat dit haar zwakheid was, dat zij het licht niet verdragen kon en daarom zich terugtrok in de gevaarlijke schemer van de eigen kleinere persoonlijkheid. Maar wat weten wij van deze waarden en hoe groot de persoonlijkheid moet zijn die het aangezicht van het eeuwige kan verdragen?’

Aan de inzet van deze persoonlijkheid danken wij een oorspronkelijk en verrassend actueel oeuvre, waarbij de lezer van begin tot einde *partij* moet zijn.

Dàn is een ‘meta-taal’ overbodig!

Amsterdam, november 1983-juni 1984

Vrijwel het gehele werk van Carry van Bruggen is momenteel beschikbaar via relatief goedkope en goed verzorgde edities bij Uitgeverij Querido, Singel 262 te Amsterdam.

Literatuur

Naast de genoemde primaire werken van Carry van Bruggen werden in het voorgaande geraadpleegd:

Menno ter Braak, ‘De bewuste vrouw en haar roman. Carry van Bruggen: Eva’. In: *Man tegen man*, p. 31-42. Brussel, 1931.

Jan Fontijn & Diny Schouten (Samenstellers), *Carry van Bruggen*. Aflevering 13 van het tijdschrift De Engelbewaarder. Amsterdam, 1978.

Jacob Israël de Haan, *Ik ben een jongen te Zaandam geweest*. Een bloemlezing, samengesteld en ingeleid door Gerrit Komrij. Amsterdam, 1982.

vervolg op pagina 64

Maurits Mok
Slipdassen

I

Juffrouw Veldman was geen gewone badgast, maar een herstellende zieke. Daarom kwam ze al vroeg, tegen het eind van mei. Mijn moeder en ik gingen haar op een zaterdagmiddag van de trein halen, die maar weinig mensen aanvoerde. We kregen haar gauw in het vizier. Bleek en niet jong meer stond ze voor een coupéraam. Toen ze begreep dat wij voor haar kwamen, glimlachte ze en was iets jonger en minder bleek. Ofschoon het tamelijk zacht weer was, had ze een wintermantel aan. Bovendien hield ze haar schouders een beetje opgetrokken, alsof die mantel de kou nog niet voldoende afweerde. Ik droeg haar handkoffertje; twee grote valiezen zou de kruier aanstonds brengen.

'Ik ben dol op dit dorp,' zei juffrouw Veldman die zelf een paraplu droeg. 'Het is zo schoongewassen. Al die blinkende stukjes schelp tussen de voegen van de straatstenen...'

Verrast door deze ontboezeming keek ik naar haar mager, enigszins lang gezicht. Ze had rimpelige zakjes onder haar ogen, maar de ogen zelf straalden jeugdig, althans op dit moment.

Haar broer was enige weken tevoren over haar logies komen spreken. We hadden nog nooit zieken of herstellenden gehuisvest, maar als kennis van een kennis wilden mijn ouders juffrouw Veldman wel bij zich in de zeelucht nemen en zover helpen herstellen dat ze weer aan het werk kon. Dat werk verrichtte ze in een lingerie-magazijn. Het was geen winkel, maar een groothandel, een winkel voor winkeliers, had mijn vader uitgelegd. Op dat magazijn was juffrouw Veldman na vele dienstjaren overwerkt geraakt. Nu, half opgeknapt, zou ze de grote slaapkamer aan de tuinkant betrekken, waar 's morgens vroeg de zon binnenviel. Want zon en rust, daarvoor kwam ze hier. En eten, bij eten om haar magerheid te verhelpen.

De eerste uren kwam er echter niets van eten. De vermoeienissen van de toch niet lange reis hadden haar zo aangepakt dat ze dadelijk naar bed ging en pas in de avonduren weer verscheen. Inmiddels hadden wij de wegens haar komst extra verzorgde maaltijd al lang verorberd.

Ik had dus alle reden om onze tijdelijke huisgenote dankbaar te zijn. De dankbaarheid steeg nog iets, toen ze mijn zusje en mij elk een cadeautje gaf. Het geschenk voor mijn zusje was een nagelgarnituurtje. Ik kreeg een lavallière van donkerblauwe zijde. Dat woord lavallière vloeide mij niet zo maar van de lippen. Het werd mij voorgezegd door mijn moeder, die er aan toevoegde dat ik hem de volgende dag, zondag, mooi zou kunnen dragen. Ik was bereid alles te dragen, als het mij maar niet in mijn bewegingsvrijheid belemmerde.

Juffrouw Veldman excuseerde zich inmiddels voor haar afwezigheid bij de maaltijd. Ze wilde nog wel zo graag aan tafel eten en niet op haar kamer bediend worden. Nu at ze toch apart, zij het in de huiskamer. Een spiegelei met twee dunne boterhammetjes, waar ze in hapte alsof ze er vies van was.

De volgende morgen moesten we op onze tenen door de gang lopen. Juffrouw Veldman sliep nog en zou dus ook bij het ontbijt nog niet met ons aan tafel zitten. Ik droeg mijn lavallière, die ik gelukkig ook slipdas mocht noemen. Ondanks mijn geringe belangstelling voor opschik, streelde ik af en toe de zachte punten en had daarbij hetzelfde aangename gevoel als wanneer ik onze kat aaide. Moeder bond me eigenhandig mijn servet voor, opdat de nieuwe glans niet door het zondagse ei bevlekt werd, een voorzorgsmaatregel die mij ergerde.

Later, in mijn kamertje aan mijn huiswerk gezeten, was ik weer geheel met de das verzoend. Ik merkte dat ik met veel meer plezier blokte, wanneer ik mijn vingers langs de zijden stof liet glijden. Het was toch iets anders dan het strelen van de kat, die met spinnen en kopjes geven reageerde. De stof reageerde alleen door zich geluidloos tussen mijn vingers te plooien. Ze was niet eigenzinnig zoals ons huisdier en toch leefde ze. Af en toe nam ik mijn zakspiegeltje en keek naar de strik boven aan mijn blouse.

Mijn moeder had geen spiegel nodig. Ze nam me kritisch op toen ik door de keuken naar buiten wilde gaan. Onwillekeurig greep ik naar mijn das. Zat hij niet goed?

'Wat heb je uitgevoerd?' vroeg mijn moeder. 'Goeie hemel! hoe heb je dat klaargespeeld?'

Ik was te verbijsterd om te antwoorden.

'Doe uit dat ding!' beval ze. Ze trok zelf de strik los. 'Hier! Kijk!' Ze hield me de das in zijn volle lengte voor. Ik wist niet wat ik zag. De nieuwe, glanzende lavallière zat vol met inktvlekken. Mijn spraak keerde terug, al was het in de vorm van gestamel. 'Ik... ik... weet niet...'

'Zo, weet je het niet? Kijk eens naar je vingers!'

Ook mijn vingers zaten vol inkt. En met die vingers had ik het cadeau van juffrouw Veldman bewerkt.

'Meneer had geen zin om die das te dragen,' zei mijn moeder op snijdende toon, 'en toen heeft ie er z'n vingers maar aan afgeveegd!'

Ik had nu weer de volle beschikking over mijn spraak, maar wat hielp het mij? Mijn moeder zou immers nooit geloven dat ik de das met veel plezier gedragen had.

'Is ie niet meer schoon te krijgen?' vroeg ik schaapachtig.

Mijn moeder haalde haar schouders op en ik vond het beter maar door te lopen, zonder das.

II

Om één uur zat juffrouw Veldman eindelijk daar waar ze zo graag wilde zitten: aan tafel in de familiekring. Ze had een ommetje gemaakt, om haar eetlust op te wekken, zei ze. Het resultaat was niet groot, ondanks de lekkere hapjes die mijn moeder haar voor haar goede pensionprijs voorzette. Ons gezin wist met de hapjes wel raad. Mijn vader, die nooit tevreden was eer een gast zich bijna had overeten, leed zichtbaar onder juffrouw Veldmans matigheid. Ze werd onder zijn aanmoedigende woorden verlegen, alsof ze het gevoel had in haar plicht als gast tekort te schieten. Af en toe voer er een lichte zenuwtrekking door haar linkerwang.

Vermoedelijk om zich boven haar gedeprimeerdheid uit te tillen, begon ze een lofzang op ons dorp, een vervolg op haar geestdriftige uitlatingen van de vorige dag, toen we uit het station kwamen. 'Er zit hier zoiets onbezorgds in de lucht,' zei ze, een opmerking die ons, vaste inwoners van dit dorp van zwoegers en scharrelaars, vreemd in de oren klonk.

Mijn persoonlijke onbezorgdheid was op dat ogenblik zeker niet volledig. Achter mijn servet ging een borst schuil die niet was getooid met juffrouw Veldmans lavallière, maar met een zelfbinder die mijn moeder mij vóór het eten haastig had omgedaan.

Mijn moeder had het gevlekte kledingstuk inmiddels in een bad van zodanige samenstelling gelegd dat er een goede kans op herstel bestond. 'De kleur is gunstig,' verzekerde ze mij, toen haar eerste boosheid al lang was geweken.

'Kan ik hem vanavond weer dragen?' vroeg ik. 'Anders merkt juffrouw Veldman misschien wat er gebeurd is.'

‘Welja, vuilmaken, wassen, drogen, strijken, alles in één dag,’ antwoordde mijn moeder. ‘Je bent overigens wel bang voor juffrouw Veldman.’

Was ik bang voor haar? Ik kon het me niet voorstellen.

Die middag, tijdens het voetballen op het open stuk grond naast ons huis, zag ik onze gast voorbijkomen. Ze was het terrein al bijna gepasseerd, toen ik haar in de gaten kreeg. Ook nu hield ze haar schouders opgetrokken, maar de wintermantel had plaats gemaakt voor een kort jasje en de paraplu voor een wandelstok. Het was de door mij bewonderde wandelstok van mijn vader, met een zilveren haak. Voorzichtig, kouwelijk, ziekelijk als juffrouw Veldman daar liep, paste die mannelijke wandelstok wel heel slecht bij haar.

Die avond at ze voor het eerst met smaak. Ze zei dat de zeelucht op haar begon in te werken en beschreef de verrukkingen die ze tijdens een korte strandwandeling had ondergaan.

'Die rust, die ruimte,' zei ze, terwijl haar ogen weer hun jonge glans kregen en de zenuwtrekking haar wang deed beven. Mijn vader, die nooit een voet op het strand zette, knikte instemmend.

Ik kon bij deze maaltijd mijn borst weer vrijelijk vertonen. De slipdas, dank zij mijn moeders toverkunst van alle smetten gezuiverd, blonk op mijn blouse. Ik had plechtig verzekerd dat ik hem niet meer zou aanraken, maar dat betekende niet dat ik er geen aandacht meer aan schonk. Integendeel, ik voelde me er gelukkig mee, onbegrijpelijk gelukkig, en het stelde me teleur dat onze gast er niets van zei. Maar wat had ze ervan moeten zeggen?

III

Er brak een nieuwe schooldag aan. Ik wilde de slipdas weer omdoen, omdat ik hem mooi vond en er waarschijnlijk indruk op mijn kameraadjes mee zou maken.

'Wat bezielt je?' vroeg mijn moeder toen ik haar onder de ogen kwam.

Ik wilde me niet onnozel houden door te vragen wat ze bedoelde, maar antwoordde ronduit dat ik hem vreselijk graag naar school om wou hebben.

'En er straks zeker weer onder de inktvlekken mee thuiskomen,' zei ze scherp.

Ik beloofde met zoveel nadruk dat ik hem gaaf zou houden, dat ze toegaf.

Onder de schooljongens lokte mijn das geen enkele opmerking uit. Mijn ontgoocheling was groot. Het trotse gevoel waarmee ik van huis was gegaan, sloeg om in het gevoel dat ik belachelijk was. Niet in de ogen van de anderen, voor wie een das niets betekende, maar in mijn eigen ogen.

Vlak voor het begin van de lessen werd ik door angst overvallen. Onze meester, die graag op laconieke, bijna luie toon steken onder water gaf, zou misschien mijn das tot mikpunt maken. Van de omstandigheid dat hij bezig was in zijn lessenaar te zoeken, maakte ik gebruik om mijn das bliksemsnel los te knopen, af te rukken en in mijn zak te stoppen. Mijn buurman sloeg mij verbaasd gade, maar zei niets.

Voorlopig was ik gerustgesteld. De lavallière kon niet kreuken, had mijn moeder gezegd. Vijf minuten later had ik de prop in mijn zak vergeten. Pas in het speelkwartier, dat nooit minder dan een half uur duurde, werd ik er weer aan herinnerd. Als het weer het toeliet, gingen we naar het strand. Vandaag kon het. Een flinke landwind stuwde de branding terug. Onder aan de strandtrap verspreidden we ons en renden langs de nog schaarse strandstoelen om dicht bij het water, waar het zand hard was, balletje te gaan trappen.

Terwijl ik in het doel ging staan, dat door een paar neergeworpen petten werd aangeduid, zag ik in twee naar mij toegewende stoelen mensen zitten. De ene mens was juffrouw Veldman, in haar korte jasje, een wit doekje om het hoofd. Mijn vaders wandelstok rees aan haar rechterhand uit de grond op. De zilveren haak glinsterde in de zon. Ik voelde een schok, maar slechts een heel lichte. Ten eerste hoefde ik haar das niet altijd te dragen, ten tweede kon ze niet zien dat ik hem in mijn zak had gepropt. Ze zag mij trouwens in het geheel niet. Blijkbaar ging ze op in een gesprek met de heer in de stoel die enigszins schuin naast de hare stond. Ik voelde niet de minste neiging haar aandacht te trekken en wijdde me met overgave aan mijn doelverdediging.

Pas toen het schoolmeesterlijke fluitje ons terugriep en ik in gezelschap van mijn speelmakkers het strand weer overstak, wierp ik nog een blik in haar richting. Ze

had haar hand op de haak van de in het zand gepote wandelstok gelegd, naar gezicht was nog steeds toegekeerd naar de man in de andere stoel.

Ik had die man eerder gezien, maar kon me niet herinneren waar en wanneer. Er kwam me een tamelijk kleine, slanke figuur voor de geest, iemand die iets bedenkelijks had. Bedenkelijkheid was in ons dorp echter een zoveel voorkomende eigenschap dat de gedachte eraan zich vanzelf opdrong, wanneer men iemand niet kon thuisbrengen.

Na schooltijd, op weg naar huis, keek ik om mij heen, ontwaarde geen mens en haalde de slipdas te voorschijn. Ik vouwde hem zo netjes mogelijk op en liep door.

Zodra ik mijn moeder zag, gaf ik haar de das, met de woorden:

‘Ik wil hem niet meer dragen. Niet naar school.’

‘En je wou eerst zo graag! Hebben ze je uitgelachen?’

‘Nee, maar ik vind hem zelf te gek voor school.’

Mijn moeder vroeg niet verder, nam de das en gaf me een andere. Ik was van de lavallière af, op zijn minst tot de volgende zondag.

IV

De zeelucht scheen juffrouw Veldman toch niet zo goed te bekomen als ze in haar geestdrift had gemeend. Ik hoefde niet speciaal te letten op de hoeveelheden die ze at; ik merkte dat aan hetgeen er bij de maaltijden van de lekkernijen voor ons overschoot. Het was nu eens veel, dan weinig, een soort golfbeweging, alsof juffrouw Veldmans eetlust het spel van de zee volgde.

Door alles heen bleef ze een opgewekte praatster die ons geleidelijk deelgenoot maakte van haar familie-omstandigheden: hoe haar oude moeder gehuisvest was, welke vorderingen haar neefje en haar nichtje op school maakten, waar de sigarenwinkel van hun vader, haar broer, gelegen was - alles begeleid door de lichte zenuwtrilling die de zeewind nog niet had kunnen wegstrelen.

Voor ons kinderen bleef ze aardig, al was ook in haar aardigheid een zekere schommeling merkbaar. Af en toe had haar toon iets geforceerds dat zelfs mijn jeugdige oren niet ontging. Men kon die gedwongenheid bovendien met de ogen waarnemen. De fladderende gebaren van haar handen, de opkomende en wegtrekkende blosjes op haar lang gezicht verrieden spanningen die waarschijnlijk uit haar nog niet geheel overwonnen ziekte voortvloeiden. Ze bleef de zon en de zee prijzen, ze had niets dan lof voor moeders kookkunst, maar was aan het eind van haar eerste week nog even mager als bij haar komst. De wandelstok was het zichtbaar teken van haar streven naar herstel van krachten.

Aan het eind van die week bleef de wandelstok overigens thuis, om de eenvoudige reden dat ook juffrouw Veldman thuisbleef. Ze voelde zich koortsig, hield het bed en wees alles af, behalve een glas water met een aspirientje. Onze huisarts kwam haar bezoeken. De dokter was een lange man die op de fiets naar zijn patiënten ging. Het was een fiets met een versnelling, waardoor hij ook tegen harde wind in behoorlijk opschoot.

Wanneer ik zijn lange benen open neerzag gaan, herinnerde ik me altijd met ontzag dat die benen eenmaal, toen ik nog niet geboren was, Nederlands eer op het voetbalveld hadden helpen verdedigen.

Ik was die zaterdagmiddag met jongens uit de straat op ons vaste terrein in de weer, toen de dokter kwam aanfietsen, remde en met een sprong op zijn lange benen stond. Ik vergat ons spel en zag hoe hij zijn tas van de bagagedrager nam en naar ons huis liep.

Misschien een kwartier later zag ik hem weer wegfietsen. Ik ging naar binnen. Juffrouw Veldmans toestand was niet ernstig. Ze had gewoon met haar zenuwen

te kwaad, zei mijn moeder. Wat daar gewoon aan was, begreep ik niet, maar dat zou wel, dacht ik, aan mijn jeugd liggen.

Onze gast at die avond apart, voorzover ze at. 'Ze moet eten,' zei mijn vader. De schamele porties die juffrouw Veldman naar binnen werkte, moeten hem hevig geërgerd hebben. Een paar keer, wanneer ik onbespied was, luisterde ik aan de deur van juffrouw Veldmans kamer. Er was niets te horen. Pas de volgende morgen werd ik iets wijzer.

Het was zondag en mijn moeder had mij de lavallière weer omgestrikt, alsof het zo hoorde. Nu en dan streelde ik heel even, heel voorzichtig de zijden slippen, nadat ik zorgvuldig had gecontroleerd of mijn vingers wel schoon waren.

Tegen het einde van de ochtend ging ik in mijn eentje naar het strand, waar het stil, koel en zonnig was. Van mijn voorgenomen wandeling kwam echter niet veel. Ik had nauwelijks een paar honderd meter gelopen, toen van achter een strandstoel een kleine, slanke heer te voorschijn trad. Hij had een donkere, kortgeknipte snor die een eindje omhoogging terwijl hij mij glimlachend aansprak.

Ik herkende onmiddellijk de man die ik enige dagen tevoren in gezelschap van juffrouw Veldman aan het strand had zien zitten. Hij moest mij ook kennen, want hij vroeg of juffrouw Veldman misschien ziek was. Hij had haar gisteren al gemist.

Er stak een wit doekje boven de rand van zijn borstzak uit, maar het duurde enkele ogenblikken eer het tot mij doordrong dat dit elegante doekje niet het merkwaardigste onderdeel van zijn tooi was. Als zodanig moest ik namelijk de lavallière beschouwen, waarvan de slippen zich tot op de revers van zijn jasje uitstrekten. De das was niet donkerblauw, zoals de mijne, maar zwart. Ik vond het griezelig: een man en een jongen, tegenover elkaar op een vrijwel leeg strand, allebei uitgedost met een niet alledaagse das. Het schiep een overeenkomst waarop ik niet gesteld was, die mij zelfs benauwde.

Inmiddels antwoordde ik dat juffrouw Veldman inderdaad ziek was. Zijn glimlach trok weg, zijn donkere ogen kregen een bezorgde uitdrukking. Hij scheen even te aarzelen. Toen vroeg hij of ik een ogenblik kon wachten. Dat kon ik. Hij ging in de strandstoel zitten, nam uit een vestzakje een zilveren vulpotlood en uit een binnenzak van zijn colbert een portefeuille. Om niet indiscreet te zijn, wendde ik mijn blik af en staarde naar de grauwe zee. Ondanks mijn bescheidenheid merkte ik dat de man in de stoel zat te schrijven. Ik merkte zelfs dat de wind de slippen van zijn das deed dartelen. Juist toen ik mijn hand naar mijn eigen das wilde brengen, zei hij: ‘Alsjeblieft. Wil je dit aan juffrouw Veldman geven?’ Hij glimlachte weer en hield een visitekaart-envelopje omhoog.

‘Jawel, meneer,’ zei ik beleefd. Het envelopje was met een paar postzegelstrookjes gesloten. Er kwam geen naam van geadresseerde of adres op voor. Die witte buitenkant gaf mij het idee dat het envelopje iets geheimzinnigs bevatte, een heel gewichtige boodschap.

Terwijl ik in de richting van huis liep, vroeg ik mij af wie de kleine, donkere man was. Speciaal de zwarte slipdas zat mij dwars. Had juffrouw Veldman de gewoonte dat soort dassen aan haar mannelijke kennissen uit te delen? Dan had ze mijn vader overgeslagen, wat trouwens heel verstandig was. Het idee mijn vader met zo'n das te zien rondlopen, bezorgde mij, midden in de stille straat, een lachbui.

Pas toen ik voor de huisdeur stond, bedacht ik dat ik niet wist hoe ik het briefje moest overhandigen. Ik was nog niet tot het ziekbed van onze gast toegelaten. Het briefje aan mijn moeder geven, leek me een soort verraad.

Besluiteloos liep ik de gang door naar mijn eigen kamertje. De tuindeuren stonden open en ik deed een stap naar buiten. Alles werd plotseling heel eenvoudig. Links, in de uiterste hoek van de tuin, voor de deuren van haar kamer, lag juffrouw Veldman in een strook zon op onze ruststoel. Ze had haar korte jasje aan en haar benen waren met een deken bedekt. Ik liep langs de keuken en gluurde behoedzaam naar binnen. Er was niemand te zien.

Juffrouw Veldman hield haar ogen, met de rimpelige zakjes eronder, gesloten. Ik drukte het vreemde, trieste gevoel weg dat de aanblik van dat magere, vermoeide gezicht bij mij opwekte. Mijn voeten kwamen zo luid op het stenen pad neer dat ze haar ogen opsloeg. Het scheen naar moeite te kosten tot de werkelijkheid terug te keren. Ze staarde mij wezenloos aan en reageerde niet op mijn begroeting en mijn vraag hoe het met haar ging. Toen hield ik het envelopje omhoog en zei: ‘Dit heeft een meneer mij voor u gegeven.’

Nu reageerde ze. Wat het briefje haar ook zou onthullen, ze nam het met een mat gebaar in ontvangst en ze: ‘Dank je wel, hoor!’

Daarmee kon ik gaan. Het was vast van de zenuwen, dacht ik. Maar wat daar nu precies van kwam, had ik niet kunnen zeggen.

Die middag zat ik lang in mijn kamertje te werken en te lezen. Het zal een uur of vijf zijn geweest, toen ik er nog eens op uitging, omdat er die ochtend van de strandwandeling niets was gekomen. Er was nu vrij veel volk op straat, ondanks de kille wind.

Slechts enkele mensen hadden zich op het strand gewaagd. Boven aan de strandtrap bleef ik een ogenblik staan, mijn hoofd schuin van de wind afgewend. Ik liet me langs de trapleuning omlaagglijden, viel met een plof in het zand, stond op en rende verder, de wind achter mij aan. De slippen van mijn das stonden naar voren; ik had het gevoel dat ik aanstonds zou kunnen wegvliegen. Bij wijze van surrogaat sprong ik over de bergen en kuilen die vooral talrijk waren op het stuk strand waar de kinderen van de vakantiekolonies elke morgen kwamen spelen.

Een flinke zandwal daagde me tot extra inspanning uit. Ik nam een aanloop, belandde er bovenop en kon maar amper mijn vaart inhouden. Was me dit niet gelukt, dan zou ik pardoes zijn neergekomen op twee mensen die achter de beschermende wal in een kuil zaten. De botsing bleef nu beperkt tot een hoeveelheid over hen heen spattend zand.

De ingezetenen van de kuil waren niemand anders dan onze tijdelijke huisgenote en de donkere heer die haar een briefje had gestuurd. Het moest fantastisch hebben gewerkt; anders zou de bedlegerige juffrou Veldman zich waarschijnlijk niet naar het gure strand hebben gesleept. De twee mensen zaten naast elkaar, hij mijn zijn handen om zijn opgetrokken knieën, zij met beide handen steunend op mijn vaders trouwe wandelstok. Ik nam dit tafereel in enkele seconden in mij op, stamelde iets, stapte opzij en holde verder.

Indien ik van deze ontmoeting was geschrokken, dan niet zozeer doordat ik het paar bijna verpletterden in elk geval verrast had, maar doordat mij iets duidelijk was geworden. Eigenlijk kan ik beter zeggen: duidelijker. De man had al bij de eerste ontmoeting iets onbehaaglijks voor mij gehad. Nu was dit gevoel van onbehagen zo sterk dat ik het poogde te ontleden. Die kleine, donkere meneer was een van de vele scharrelaars, gelukzoekers, die zich in dit dorp ophielden. Ik had er in mijn jonge leven al heel wat gezien. Mijn vader had ervaring, en geen aangename, met verscheidene van hen opgedaan. Ik kende talloze verhalen over bankroetiers, oplichters en speculanten die in ons dorp gewoond hadden of er nog woonden. Het was een bonte troep die mijn jongensfantasie sterk zou hebben geboeid, als ik niet diverse van deze figuren van tamelijk dichtbij had aanschouwd. Bij zo'n aanschouwing maakte de bonte fantasie plaats voor een werkelijkheid die schamel, benepen en ook wel zielig was. Een werkelijkheid van mannetjes in burgerpakken, desnoods met slipdas en lefdoekje, die door de wereld sjokten, op zoek naar het een of andere voordeeltje.

Ik holde en sprong al lang niet meer langs het strand. De vloed kwam op, ik moest door mul zand zwoegen. Aangezien ik niet pal tegen de wind in wilde teruggaan, klom ik, langs een verboden-toegang-bordje, tegen de duinwal op en ging binnendoor terug, eerst over heuvels en door dalen, later de lange, rechte, zo goed als verlaten boulevard.

Naarmate ik dichter bij huis kwam, ging ik langzamer lopen. Wat moest ik doen? Over het briefje en de ontmoeting op het strand zwijgen? Eerst had ik, feitelijk voor mijn eigen genoegen, de zaak geheim willen houden. Nu ik in die donkere man een van onze plaatselijke schurkjes meende te herkennen, kregen ridderlijke gevoelens de overhand. Juffrouw Veldman was een zieke, toevertrouwd aan de zorgen van mijn ouders. Ze moest beschermd worden tot ze haar werk in een lingeriemagazijn kon hervatten. Terwijl ik het dacht huiverde ik, alsof eindeloze stapels broeken, hemden, handdoeken en andere textielwaren op mij dreigden te vallen.

Ik trof mijn ouders in de keuken, waar mijn moeder voor het aanrecht stond en mijn vader aan de tafel in zijn agenda zat te schrijven. Zijn spoorboekje lag opengeslagen naast hem. Het trok mij aan in dit kalme water een steen te gooien; ik schrok er ook voor terug.

Mijn moeder keerde zich om. ‘Wat sta je daar te draaien?’

Ik zei: ‘Ik heb juffrouw Veldman aan het strand gezien. Met een meneer.’

Mijn ouders keken me aan. Ik voelde dat ik rood werd, alsof ik en niet juffrouw Veldman de hoofdpersoon van het op gang komende drama was. Mijn ouders wisten kennelijk met mijn mededeling geen raad. Ze wierpen elkaar een vragende blik toe. Ik wist dat dit ogenspel betekende: moeten we er op ingaan of niet?

Ze gingen er op in. Ik moest vertellen wat ik vertellen kon: van de eerste ontmoeting aan het strand, het briefje van vanmorgen en de ontmoeting van vanmiddag. Ik verzuimde niet te vermelden dat de heer in kwestie een slipdas droeg.

'Ja, daar is ze gek op,' zei mijn moeder.

Ze moest even in een pan kijken en keerde zich om. Mijn vader keek half glimlachend, half ernstig voor zich uit. Misschien raakte de geschiedenis hem veel minder dan ik verwacht had. Terwijl ik zijn gezicht poogde te ontcijferen, werd er een herinnering in mij wakker. De herinnering aan een man die voor onze school stond te wachten. Een kleine, donkere man met

een wit doekje in zijn borstzak. Een meisje en twee jongetjes verlieten vlak voor mij de school en gingen op hem toe. De jongens droegen kleine Engelse petjes, het meisje had een vracht donker haar. Ze waren pas uit Engeland gekomen, maar hun ouders waren Hollanders. Na een paar maanden waren ze alweer vertrokken, sommigen zeiden naar een andere plaats in Nederland, anderen zeiden terug naar Engeland.

'Het is de vader van die Engelse kinderen,' zei ik.

Het gezicht van mijn vader drukte opeens meer belangstelling uit, maar zijn antwoord beperkte zich tot een laconiek 'Zo!'

Daarna verzocht hij mij uit de keuken te verdwijnen.

VI

Ons huis was gebouwd in een tijd waarin men afdoende maatregelen tegen gehorigheid nam. In de ene kamer merkte men niet wat in de andere kamer gebeurde. Daardoor konden wij - mijn moeder, mijn zusje en ik - in de huiskamer aan tafel zitten, zonder iets op te vangen van het ongetwijfeld bewogen gesprek dat tegelijkertijd in juffrouw Veldmans kamer tussen de logée en haar gastheer plaats vond.

Ik voelde me bekocht. De vruchten van mijn bodediensten werden me onthouden, ik mocht geen getuige zijn van de verdere ontwikkeling.

Er hing in de kamer een spanning die naar mijn gevoel hoe langer hoe drukkender werd. Ik stelde me voor dat er achter de muren een hevige worsteling gaande was. Niet een lijf-aan-lijf-gevecht natuurlijk, maar een strijd met de wilde zenuwen van juffrouw Veldman. Mijn vader moest daar de zijne tegenoverstellen als een muur waarop zij tevergeefs stormliep.

Buiten heerste de kille voorjaarsavond. De wind wakkerde aan en gierde door de schoorsteen. Al het afschrikwekkende dat in dit dorp kon woeden - een barre natuur, mensen die zwoegden om in leven te blijven en zich aan allerlei duistere praktijken overgaven - scheen samengedrongen in dit uur. Wij beëindigden in stilte onze maaltijd, ruimden af en brachten de boel naar de keuken. Daar verscheen onverwachts mijn vader. Hij zag er moe uit.

'Wil je eten?' vroeg mijn moeder.

'Straks,' antwoordde hij. 'Geef me maar een glas water.'

Terwijl ze het inschonk, zei hij tegen mij: 'Ga jij vragen of de dokter kan komen.'

Ik ging meteen weg. Buiten belandde ik na enige tientallen meters in een werveling van zand. Het sloeg in mijn gezicht, het drong door mijn kleren. Maar ik kende dit. Tegen de wind in drukte ik me er letterlijk doorheen. De hele tocht van minder dan een kilometer was als het inlopen tegen aangolvend water.

De dokter deed zelf open. Een ogenblik rees hij in zijn oude voetbalglorie voor mij op, toen zag ik dat hij onvriendelijk keek, waarschijnlijk wegens de stoornis op zondag. 'Ik kom,' zei hij kortaf en daarmee kon ik gaan. Nog terwijl ik met de wind in de zeilen terugrende, suisde hij me op de fiets voorbij, kaarsrecht, een boegbeeld zonder schip.

Bij mijn thuiskomst was hij in juffrouw Veldmans kamer. Eerst was mijn vader er ook bij, maar hij kwam al gauw weer naar buiten, gevolgd door mijn moeder. Vader vertelde ons kinderen dat juffrouw Veldman over haar zenuwen was, wat mij niet verbaasde, hoewel het woordje 'over' een nieuw element vormde. Weinig bevredigd vroeg ik boudweg: 'Heeft die donkere man haar willen lijmen?'

‘Ja,’ antwoordde mijn vader eenvoudig.

Het begon schemerig te worden, de wind ging nog steeds tekeer en ik bedwong met moeite een huivering. Mijn gedachten gingen terug naar de ontmoeting met die twee mensen, achtereen zandwalletje aan het strand, naar die arme juffrouw Veldman die tussen textielwaren had geleefd, van slipdassen hield, een trillende wang had en tegen een onguur heerschap was opgelopen.

De dokter vertrok. Mijn vader en moeder droegen een divanbed de kamer van juffrouw Veldman binnen. Ze was nu rustig, maar de dokter vond het beter als ze vannacht niet alleen bleef. Mijn moeder zou haar gezelschap houden.

Bij het uitkleden rolde ik mijn slipdas op en nam me voor hem niet meer te dragen. Juffrouw Veldmans vertrek maakte het me gemakkelijker aan mijn voornemen vast te houden. Toen ik de volgende dag na twaalven uit school kwam, had haar broer haar al gehaald.

‘Het was beter dat ze naar een sanatorium ging,’ verklaarde mijn moeder.

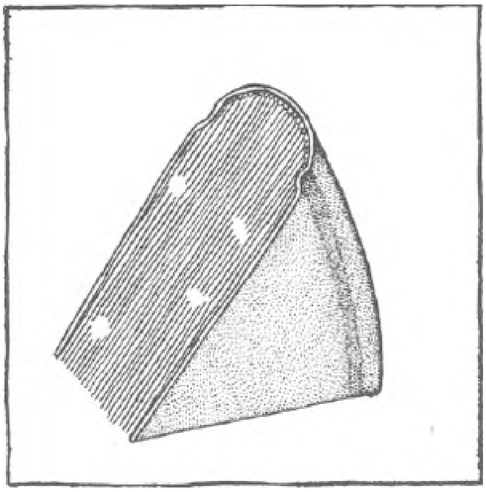
Ik ging even kijken in de door onze gast verlaten kamer. De tuindeuren stonden wijd open, het bed was afgehaald. Er was niets bijzonders te zien of te ruiken.

Mijn vaders wandelstok stond weer op zijn oude plaats, in de paraplubak in de gang.

‘Ik draag die das niet meer,’ zei ik enigszins uitdagend tegen mijn moeder.

‘Dat moet jij weten,’ antwoordde ze onverschillig.

Ik kon aan haar gezicht zien dat ze zich al met andere dingen bezighield.



Tekeningen van Peter Yvon de Vries

Graa Boomsma
'Een schrijver moet de verschrikkelijke waarheid blijven vertellen'

In gesprek met James Purdy

Anything can happen. Er kan van alles gebeuren. Dat is de titel van een eind 1983 door Tom LeClair en Larry McCafferty samengestelde bundel interviews met achttien moderne Amerikaanse schrijvers, onder wie John Barth, John Hawkes, William Gass, Donald Barthelme, Robert Coover, Stanley Elkin, Toni Morrison, Tim O'Brien en Ronald Suckenick.

Romans als *The Recognitions* (1955) en William Gaddis en *V.* (1963) van Thomas Pynchon hebben het startschot gegeven voor een ontwikkeling in de Amerikaanse literatuur die in de richting ging van steeds minder conventioneel realisme en steeds meer uiteenlopende experimentele vormen. In het postmoderne Amerikaanse proza kan inderdaad van alles gebeuren. LeClair en McCafferty schrijven in hun inleiding bij de interviews: 'Er kan van alles gebeuren. Alles is waar.' Zo omschreef Stanley Elkin in *The Living End* zijn wereld en die omschrijving slaat ook op het huidige Amerikaanse proza. 'Het wordt redacteuren van uitgeverijen niet in dank afgenomen als ze onvoorspelbaarheid of genrevervaging in de literatuur aankondigen, maar als we de romanciers van de jaren zeventig lezen en beluisteren kunnen we alleen maar benadrukken dat het kenmerk van het proza van onze schrijvers syncretisme is...' Een literaire vergaarbak dus, waarin voor hiërarchie geen plaats is. Alle, vaak fragmentarische, tekstdelen, zijn even belangrijk.

De serie interviews die ik - dank zij een reis van enkele maanden door de Verenigde Staten - vanaf dit nummer in BZZLLETIN zal publiceren kan gelezen worden als een aanvulling op de bundel *Anything Can Happen* (University of Illinois Press). James Purdy bijt het spits af. In de volgende afleveringen komen Richard Brautigan, Renata Adler, Alice Walker, Ishmael Reed, Walter Abish en Rudolph Wurlitzer aan het woord. Anything can happen in de contemporaine Amerikaanse literatuur, maar ook met de schrijvers ervan. Eind oktober werd bekend dat Richard Brautigan half september 1984 zelfmoord heeft gepleegd. Hij schoot zich dood in zijn huis in Bolinas, Californië. Zes weken lang lag hij daar voordat vrienden hem vonden. Ik logeerde begin september in datzelfde huis in Bolinas, ten noorden van San Francisco. De dag dat ik naar Los Angeles vertrok, 11 september, interviewde ik hem. De volgende dag zou hij gaan jagen... zei hij tegen me.

In het decembernummer van BZZLLETIN verschijnt het allerlaatste geregistreerde vraaggesprek met Richard Brautigan (1935-1984), aan wie ik de hele interviewreeks wil opdragen.

Waar het fabeltje vandaan komt dat de Amerikaanse schrijver James Purdy zelden interviews zou toestaan weet ik niet. Er verschijnen zo weinig vraaggesprekken met hem omdat bijna niemand op de gedachte komt contact met hem te zoeken. Het onmodieuze en onnaturalistische karakter van Purdy's verhalen en romans draagt ertoe bij dat hij niet in het middelpunt van de (Amerikaanse) literair-kritische belangstelling staat. Begin mei 1984 schreef ik Purdy een brief waarin ik hem onder andere vroeg hoe hij het huidige Newyorkse literaire klimaat ervoer. Zijn commentaar loog er niet om. De New York Times ('the Pravda-Isvestia of New York') had net zijn roman *On Glory's Course* afgekraakt. 'De toestand is veel erger dan in de vredige dagen waarin ik *Cabot Wright Begins* publiceerde (1965). Hoewel de rijken me nog steeds publiceren maken ze nooit reclame voor mijn boeken. De Princeton Keiths

(een opportunistische uitgever in *Cabot Wright Begins* -GB) “snuiven” tegenwoordig eerder cocaïne dan dat ze whisky zuipen. Ze zijn ook doodser dan Keith was - als dat al mogelijk is.’ Niet bepaald een vrolijke visie, maar Purdy's literaire werk straalt ook niet bepaald een grenzeloos optimisme uit.

James Purdy

James Purdy ontmoet ik op 18 en 23 augustus in zijn Newyorkse éénkamerappartement, Brooklyn Heights. Tijdens ons eerste gesprek dineren we in een Arabisch restaurant. Purdy vertelt dat er fricties zijn tussen de joden en de Arabieren in de wijk, tot en met brandstichtingen. Ik moet even slikken als hij tijdens het eten beweert dat Israël een fascistisch land is. Later lopen we naar de oever van de East River en bewonderen de skyline van Manhattan en het in de steigers staande Vrijheidsbeeld op Liberty Island.

Purdy: ‘Rond 1960, toen ik 37 was, besloot ik het stadje in Pennsylvania waar ik woonde te verlaten en naar New York te verhuizen. New York, dat ik de Grote Stad noem, ligt nogal ver van waar ik geboren ben, het landelijke Ohio aan de kant van Indiana. De critici van New York beschrijven de stad als een permanente nachtmerrie. Frank Lloyd Wright zou gezegd hebben dat er maar één ding opzit: de stad met de grond gelijk maken. Maar ondanks al haar nadelen, haar welig tierende misdaad, haar gekte, vuiligheid en lawaai - culminerend in de hete onderaardse hel die jullie metro noemen - is het wel een plek waar ik ongestoord kan schrijven en waar ik contacten onderhoud met gelijkgezinden als Edward Albee en anderen in de toneelwereld. Ik schrijf ook korte toneelstukken voor off-off-Broadway. Als literaire stad is New York niet het uitgeverscentrum van de wereld, hoewel er hier wel zeer veel gedrukt

wordt. Een goed geïnformeerde intellectuele bovenlaag in New York is afwezig. Mensen met smaak of literair inzicht zijn er gewoon niet. Europeanen zoals jij weten veel meer van wat er in de moderne Amerikaanse literatuur aan de hand is. Gore Vidal en Paul Bowles behoren tot de weinige uitzonderingen. New York is wat dat betreft een dumpplaats van gevoelloze zielen. Zombie City in plaats van The Big Apple.'

Dat veel van Purdy's personages - vaak 'mooie jongens' - de wijk nemen naar New York ('the real canyons for the buried-alive' staat er in *The House of the Solitary Maggot*, 1974) om aan hun opdringerige omgeving te ontsnappen, heeft te maken met een behoefte aan anonimiteit. Purdy's eerste roman *Malcolm* (1959, de Nederlandse vertaling van 1980 werd door Pranger uitgegeven) is niet zozeer een boek waarin een mooie, naïeve jongen op zoek is naar zijn vader of een eigen identiteit. Malcolm is een onbeschreven blad over wie eigenlijk niets te vertellen valt. 'Ik ben wat je noemt een nul...' Anderen willen hem dolgraag een identiteit, welke dan ook, opdrukken om daarmee hun voordeel te kunnen doen. Malcolms (seksuele) initiatie levert uiteindelijk niets op. 'Ik heb niets. Ik kan niets. Het enige wat ik heb is de herinnering aan mijn vader.' Iedereen wil de voordeelloze en alles met een open oog observerende Malcolm voor het eigen karretje spannen. Malcolm is een speelbal van individuen die een wisselende (maatschappelijke) identiteit hebben. Maar uiteindelijk is alles tevergeefs. Malcolm sterft, hoewel hij kans heeft gezien in zijn kortlange leven een autobiografie te schrijven. In het leven, waarvan hij een soort stoomcursus heeft gehad, was hij niet echt aanwezig, als hij sterft is hij voorgoed afwezig en kan hij nooit meer het slachtoffer zijn van seksuele machtsspelletjes of maatschappelijke belangentegenstellingen.

De mooie Duane Bledsoe in *Mourners Below* (1981) is voorbestemd om in de voetsporen van zijn in de oorlog omgekomen broer te treden, ook seksueel. Zelf is hij, net als Malcolm, niemand. Hij heeft geleerd zijn geheimen voor zich te houden, zijn gevoelens niet te tonen, zijn herinneringen weg te stoppen. 'Ik ben er uitstekend in geslaagd niemand te zijn.' Ook Duane wordt gebruikt. Hij heeft het echter door. 'Everything is one man taking something away from another.'

De dood fungeert in Purdy's werk vaak als verlossing, een vlucht uit het te ingewikkeld geworden leven. In *Eustace Chisholm and the Works* (1967, Nederlandse vertaling (1979) *Eustace Chisholm & consorten*, uitgeverij Athenaeum, Polak & Van Gennep) verzucht de mislukte schrijver Eustace Chisholm: 'Eén ding zal de regering nooit kunnen: ons beletten te sterven. Voor de rest kunnen ze ons alles laten doen, desnoods elkaar vermoorden. Onze presidenten zijn stuk voor stuk moordenaars, maar ze kunnen ons niet beletten te sterven als de grote dag daar is. Het is maar goed dat moeder natuur de dood heeft uitgedacht nadat ze per vergissing het leven had uitgevonden, anders zuchtten we allemaal voorgoed in tijdeloze slavernij onder deze of gene onsterfelijke kapitein.'

De dood is een uitkomst, de ultieme verdwijning. Dood zijn staat voor permanente egoloosheid. Het leven is leeg en daarom is de dood een aantrekkelijk alternatief. Purdy's meest recente roman *On Glory's Course* (1984) herbergt een essentiële litanie, uitgesproken door een verminkte oorlogsveteraan: 'Het is allemaal zo akelig leeg een eenzaam... Ik denk niet dat ik er nog langer tegen kan... de afschuwelijke manier waarop we geboren worden en sterven en nooit gemist worden. Het feit dat er *niemand* is... echt niemand... We komen voort uit een gapend gat van vlees en zakken tenslotte weer weg in een ander graf. Wat heeft het allemaal voor zin? Wie heeft die misselijk makende levensloop van vlees en bloed bedacht? We komen bloedend, verminkt en met beknelde botten ter wereld, alleen maar om nog meer

kwellingen en verminkingen te ondergaan om uiteindelijk voor eeuwig in een gat in de grond terecht te komen.'

Het leven wordt door de Purdy-personages al als een (ondiep) graf ervaren. Je kunt er maar beter van weglopen zeggen Purdy's ontheemden, verschoppelingen, wezen, thuislozen en oorlogsinvaliden. Verdwijnen. (Of schrijven!) De met littekens overdekte Vietnam-soldaat Garnet Montrose in *In a Shallow Grave* (1975) is een levende dode. Terug uit de oorlogshel van Zuidoost-Azië voelt hij zich ontheemd, alsof hij in een soort vacuüm terecht is gekomen. 'Ik ben als een eeuwenoud iemand teruuggekeerd, van alles afgesloten opeen paar gerafelde herinneringen na. Want ik voelde me alsof ik een miljoen jaar was weggeweest. Niet alleen kwam ik terug als iemand die niet op mij leek, ook al mijn naasten waren vertrokken of dood; de oude huizen langs de kust stonden leeg en de jonge mannen en vrouwen woonden elders of zagen er oud en onherkenbaar uit.'

Verdwijnen of schrijven

Malcolm schrijft over zijn eigen leven. Aan het slot van het boek blijkt hij een manuscript van zo'n driehonderd bladzijden te hebben nagelaten waarin hij al zijn gesprekken met anderen heeft opgetekend.

In *The Nephew* (1960) speelt een tante van een tijdens de Korea-oorlog verdwenen neef (Cliff) - een van Purdy's mooie jongens - met de gedachte een herdenkingskroniek over hem te schrijven om de plotseling toegeslagen leegheid in haar leven op te vullen. Maar wat te schrijven? Ze weet eigenlijk niets van hem. Het enige wat er over hem te vertellen valt, is het feit dat de ouderloze Cliff vroeger eens vierduizend dollar bij zich had waarvoor hij zich niet kon verantwoorden (veel Purdy-personages dragen een geheim met zich mee waardoor ze ondoorgrondelijk, ongrijpbaar en onvoorspelbaar voor anderen worden). Welk beeld moet de tante van de voorgoed afwezige Cliff schetsen? Zelfs bestaande foto's van Cliff verdwijnen in de vlammen (in *63: Dream Palace* en in *Mourners Below* gaan ook foto's in vlammem op). De tante besluit uiteindelijk van een herdenkingskroniek af te zien. De leegte is niet op te vullen.

In het titelverhaal van *63: Dream Place* wil het onsuccesvolle schrijverspersonage Parkhearst Cratty bewerkstelligen dat de mooie weesjongen Fenton Riddleway, die zelf ook notities maakt over het leven aan de zelfkant, hem dingen vertelt zodat hij over Fenton kan schrijven: 'de gedachte dat die man (Cratty-GB) dingen opschreef en naar hem luisterde om over hem te schrijven, was zo vreemd, dat hij het niet kon begrijpen.' (geciteerd uit de Nederlandse vertaling van 1973, die onder de titel *Kleur van duisternis* bij Atheneum, Polak & Van Gennep uitkwam).

De schrijfster Zoe Bickle krijgt in *Cabot Wright Begins* van de Newyorkse uitgever Princeton Keith de opdracht een biografie over de verkrachter Cabot Wright - alweer een mooie jongen in een destructieve omgeving - te herschrijven. Maar het lukt niet omdat iedereen een ander beeld van de seksmaniak koestert. Cabot zelf is dol op vermommingen en maskers. Hij wil al die opgedrongen indentiteiten van zich afschudden. Hij vlucht in een niet-bestaan, in rollen (veel Purdy-personages vluchten naar de stad om daar hun geluk aan het toneel te beproeven).

James Purdy snijdt in zijn literaire werk een essentieel thema in de (post)moderne Amerikaanse literatuur aan: de onmogelijkheid een vaststaand ego te bezitten. Vandaar dat het Purdy's schrijverspersonages niet lukt samenhangende biografieën te produceren. Vandaar dat ze het opgeven of mislukken (Eustace Chisholm bij voorbeeld), omdat er eigenlijk niets zinnigs te vertellen valt over het menselijke gedrag. Purdy's literaire figuren laten zich maar al te graag leiden door hun (homo)seksuele behoeften en grillen. 'Only flesh and blood knew the truth. The mind could only babble.' luidt een van zijn sleutelzinnen van *On Glory's Course*.

De slotzin van *Cabot Wright Begins*, afkomstig van Zoe Bickle, luidt: 'I won't be a writer in a place and time like the present.' James Purdy volgde dat advies niet op. Hij blijft schrijven te midden van een literair-kritisch klimaat dat hem niet bepaald stimuleert.

Ondanks het feit dat Purdy vlak voor mijn komst naar New York een operatie aan zijn stembanden heeft ondergaan en eigenlijk niet mag praten, spaart hij zichzelf niet. Ik lees hem een fragment voor uit *Cabot Wright Begins* waarin de Newyorkse uitgever wordt gedefinieerd en bekritiseerd: 'Hij is zo link als een looien deur en geen deur blijft voor hem gesloten. Als hij besluit Bernie (de biograaf van Cabot Wright -GB) te gebruiken en ervan uitgaat dat Bernie een boek in zich heeft - niet een echt boek, snap je, je moet je iets voorstellen dat ze kunnen *drukken* - dan steekt hij een helpende hand toe. Prin-

ceton kan een echt boek en een echte schrijver al op een kilometer afstand ruiken en daarna zorgt hij ervoor dat boek of schrijver voorgoed in de vergetelheid raken. Hij is Amerika in aktie - gekant tegen kwaliteit.'

Purdy: 'Ach, tegenwoordig is de toestand nog veel slechter. Een boek dat literaire waarde heeft wordt niet erkend of weggemoffeld. De echt goede redacteuren en lektoren bij uitgeverijen zijn uitgestorven.'

Maar u wordt nog steeds gedrukt.

Ja, maar heel veel van wat ik schreef en schrijf werd en wordt niet gedrukt. Ik ben heel laat met publiceren begonnen. Na mijn dertigste. Dat komt doordat mijn literaire werk niet aansluit bij wat commercieel is. De uitgevers willen actuele boeken, boeken met onderwerpen waar iedereen over praat en die in de krant staan. Heet van de naald. Een soort plak- en knipwerk uit de media zonder dat er sprake is van distantie of reflectie.

Weet je hoe ik begonnen ben? Zo rond mijn twintigste ging ik verhalen naar tijdschriften sturen. Sommige had ik al op de middelbare school geschreven. Die verhalen werden steevast teruggestuurd met heel negatieve en vijandige commentaren. Ze weken teveel af van wat toen in de mode was. En moreel konden ze niet door de beugel, zeiden ze. Na mijn dertigste ontmoette ik een zakenman in Chicago, Osborn Andreas, die mijn verhalen in een oplage van achthonderd privé drukte: *Don't Call Me by My Right Name*. Ik stuurde exemplaren naar critici en schrijvers, onder wie Dame Edith Sitwell. Later stuurde ik haar mijn langere verhaal *63: Dream Palace*. Dankzij haar enthousiasme en inzet werden die twee boeken door de *Engelse* uitgever Victor Gollancz als één deel gepubliceerd. De Amerikaanse critici weten nog steeds niet zo goed raad met mijn werk, omdat het zeer heterogeen is. Ik schrijf over zeer uiteenlopende onderwerpen zodat ik moeilijk te etiketteren ben.

Volgens Tony Tanner, de *Engelse* professor die onder andere in *City of Words* en in *New Directions* grondige analyses over mijn werk heeft geschreven, ben ik een van de weinige Amerikaanse schrijvers die overtuigend over vrouwen kan schrijven. Amerikaanse critici weten niet veel meer te melden dan dat ik over freaks zou schrijven. Maar ik schrijf overal over!

Schrijven de critici niet over uw stijl, uw taalbehandeling, uw aandacht voor de verschillende Amerikaanse dialecten (sociale en geografische)?

Ach, de Newyorkse boekbesprekers kunnen zelf geen Engels spreken of schrijven. Ze zijn opgevoed met Jiddisch of Pools. Dus horen ze mijn taal niet. Ze zitten opgesloten in New York, wat niet eens een Amerikaanse stad is. Als ik de levende Amerikaanse taal gebruik, de volkstaal, denken ze dat ik die zelf verzonnen hen omdat ze die nog nooit gehoord hebben. Terwijl die taal op straat ligt als het ware. Met een klein taperecordertje ga ik wel eens kroegen in voor zeelui om hun dialogen op te nemen. Fascinerend en leerzaam. Die critici zijn allemaal geïsoleerde leraren of professoren. De Engelsman Tony Tanner kent Amerika. Hij is in alle staten geweest.

Van mijn literaire werk kan ik overiges niet leven. Daarom verzorg ik de correspondentie van een paar rijken die ongeletterd zijn. Dat betaalt zeer goed. Er bestaat een soort racisme in New York tegen wat men WASP's noemt, White Anglo-Saxon Protestants. Ik dus. Een paar critici vinden dat ik niet alleen overtuigend over vrouwen schrijf maar ook over zwarten en homoseksuelen. In het begin van mijn schrijverschap dacht men met een zwarte schrijver te maken te hebben, ook

omdat mijn taalbehandeling niet 'wit' was. Langston Hughes, een van de eerste zwarte schrijvers, bewonderde mijn werk. Daar was ik zeer mee ingenomen. Ik ben tussen zwarten opgegroeid. Waar ik mijn jeugd doorbracht bestond gelukkig geen 'apartheid'.

Vanaf het begin heeft u zeer openlijk over (homo)seksualiteit - en niet te vergeten seksueel geweld - geschreven. Onbewuste, onderhuidse seksuele drijfveren lijken uw personages te sturen. Men stoorde zich aan boeken als Eustace Chisholm and the Works, *waarin een afschuwelijke abortus en een gewelddadige relatie tussen twee militairen wordt beschreven, en aan Narrow Rooms, een roman over de stormachtige verhouding tussen vier mannen ergens in Virginia.*

Ja, mijn boeken gaan over wat mensen *werkelijk* doen. Ze hebben niets te maken met die clichématige romans die steevast in voorsteden zijn gesitueerd. Opvallend is dat er maar zeer weinig schrijvers zijn geweest die de menselijke aard diepgaand hebben onderzocht.

Opmerkelijk in uw romans zijn de onvoorspelbare verschuivingen in de menselijke verhoudingen. Daardoor zijn ze zo moeilijk 'na te vertellen' en te reduceren tot sluitende verhaaltjes. Bijna altijd is er een femme fatale aanwezig én en naïeve jongeman die seksueel wordt ingewijd. Ik noem bijvoorbeeld Mourners Below *en* On Glory's Course, *uw meest recente romans waarin bestialiteit en sadisme een niet onaanzienlijk rol spelen.*

Ik probeer me te concentreren op de complexiteit van de menselijke geest en die te begrijpen. De meeste romans gaan daaraan voorbij of maken van de seksualiteit een cliché, een stelsel van vaststaande normen. Ik geloof niet dat er zoiets bestaat als hetero- of homoseksualiteit. Amerika is het zogenaamde land van de vrijheid. Maar er is geen vrijheid op seksueel gebied. Er bestaan hier nog zeer veel taboes en de mensen reageren zo verkrampt. Ze reageren angstig op anderen, op dingen die onbekend zijn. Alles in de Verenigde Staten is gereguleerd, is een voorspelbare advertentie. Het nieuws is een reclamespot. Eerlijk gezegd heeft de tv-reclame door de betere belichting en het ruimere budget een veel betere kwaliteit, In het nieuws, gesponsord door het bedrijfsleven, bestaan Europa en Azië amper. Alles is keurig verdeeld, iedereen heeft zijn eigen rol. Maar ik denk dat de mens, die zich zo graag rationeel voordoet, in wezen gestuurd wordt door irrationele drijfveren. Rationeel is de Eerste en de Tweede Wereldoorlog niet écht te verklaren, toch?

Uw personages voelen vaak de drang van alles op schrift te stellen, gebeurtenissen vast te leggen. Of dat nu in de vorm van gedichten, romans, brieven of (auto)-biografieën is.

Dat heb ik zelf ook gemerkt. Eustace Chisholm bijvoorbeeld is een mislukte schrijver. Hij prutst jarenlang aan een gedicht maar geeft het ten slotte op. Misschien wil ik via al die schrijvende personages - of figuren die willen schrijven maar op de een of andere manier geblokkeerd worden - aantonen dat het vreselijk moeilijk is de waarheid op te schrijven. Die figuur Chisholm is gebaseerd op iemand die ik heel goed kende en die altijd aan het schrijven was. Heel fascinerend. Er kwamen echter geen publikaties uit voort. Net zoals bij mij in het begin. Maar nogmaals, waarom al die schrijvers in mijn werk? Om de worsteling, het proces dat aan het schrijven vooraf gaat te laten zien. Ik denk dat het voor de échte, oprechte schrijver, dus niet de journalist of de commerciële auteur, heel moeilijk is te schrijven wat hij of zij *werkelijk* wil schrijven. Je bent je eigen censor maar ook de maatschappij in al haar gedaanten keert zich tegen je. Ze willen dat je een boek schrijft dat ze al gelezen hebben, een boek over mensen die ze al kennen of denken te kennen. De schrijver heeft twee vijanden. Zichzelf, omdat het te gevaarlijk kan zijn te vertellen wat je weet en het achterste van je tong te laten zien. En de maatschappij met zijn taboes en

obstakels. Misschien dat de enige creatieve Amerikaanse schrijvers Walt Whitman en Herman Melville zijn. Whitman schreef zo indringend over de menselijke aard, over seksualiteit en, daardoor, over Amerika dat hij de mensen de stuipen op het lijf moet hebben gejaagd. Melville verzweeg minstens de helft van wat hij allemaal over zeelui wist. Hij durfde wellicht niet, in tegenstelling tot Whitman die midden in het leven stond. Melville doet me overigens aan Cervantes denken, vooral aan zijn verhaal *Rinconete en Cortadillo* dat over twee jonge weglopers in Sevilla gaat. Ik las het in Spanje en identificeerde me sterk met die weglopers.

De 'mooie jongens, in uw werk - Malcolm, Duane in Mourners Below, *Amos in* Eustace Chisholm and the Works, *Fenton Riddleway in* 63: Dream Palace, *enz. - lijken allemaal op de drempel van de (seksuele) volwassenheid te staan. Ze worden 'besmet' door het geïntrigeer om hen heen maar blijven als het ware puur en onbevooroordeeld.*

Om die 'mooie jongens' ben ik vaak bekritiseerd (Purdy lacht

uitbundig). Het is een keuze, een literair-technische keuze. Die jongens zijn natuurlijk gebaseerd op mensen die ik ken. Dat ik over hen schrijf, of beter *via* hen schrijf, schenkt me zeer veel voldoening. Dankzij de open geest van die jongens kan ik vrijwel zonder remmingen schrijven wat ik wil schrijven, zonder morele remmingen. Noem het maar een literaire kunstgreep, die ik eerst onbewust toepaste. Het is een uitdaging. Maar ik ben nogal ongrijpbaar, want ik heb ook over oudere vrouwen en mannen geschreven, bijvoorbeeld in *The Nephew*. Die oudere vrouwen vooral voelen zich sterk aangetrokken tot de jonge mannen in mijn romans.

Die oudere 'femmes fatales' lopen vaak met het gevoel rond iets of iemand verloren te hebben. De moederfiguur die een zoon verloren heeft en daardoor haar jeugd en idealen. Gebruikt u die jonge jongens omdat ze nog een flexibele geest hebben zodat er nog van alles kan gebeuren (in uw verhalen)?

Vroeger noemden ze de pubertijd de 'plastic leeftijd'. Die term staat me wel aan omdat als je die leeftijd hebt - Marcel Proust zei het geloof ik - je nog van alles kunt leren en je karakter nog open ligt. Ik geef toe, een enigszins idealistisch beeld. Maar dat open en beweeglijke karakter mis ik nu juist in veel Amerikaanse mannen en vrouwen. Die hebben de gordijnen al dichtgedaan en zijn bewegingloos geworden. Teveel mensen zijn na hun vijfentwintigste niet meer in staat iets totaal nieuws te leren of hun karakter bij te stellen. Ze denken dat ze het allemaal al gezien hebben. Ik wil kwetsbare, flexibele personages scheppen die niet het etiket 'hetero' of 'homo' opgeplakt kunnen krijgen. Heel vreemd, er zijn critici die denken dat ik de homoseksualiteit uitgevonden heb. Ze hebben me daarover op een gemene manier aangevallen. Ach, ik zei het al eerder tegen je: ze staan los van de werkelijkheid. Niet toevallig hebben ze *Narrow Rooms*, de roman die heel moeilijk te schrijven was omdat de vier personages zo dicht bij mijn eigen leven stonden en ik tóch de waarheid wilde vertellen, de grond ingeboord. Je wordt blijkbaar verondersteld te liegen in de literatuur. Ik structureer natuurlijk wel, ik lieg de waarheid dus. Ik wil de waarheid vertellen zonder toe te geven aan een vlotte realistische verteltrant. Ik las ook visioenen in en hallucinaties. Duane Bledsoe ziet verschijningen van zijn broers, die hij adopteert maar die dood zijn. Aan het slot van *The House of the Solitary Maggot* ziet de getormenteerde Aiken de geest van zijn overleden broer op een wit paard in de mist of een paard dat geheel uit mist bestaat.

Narrow Rooms wordt overigens in het Spaans en in het Duits vertaald. Johan Polak loopt met plannen rond het in het Nederlands te laten vertalen. Ik ben zeer blij met die oprechte belangstelling uit Europa. Hier schreef Gore Vidal in 1978 over *Narrow Rooms*: 'Over the past quarter Century James Purdy has created am American language which was always there but never noticed until he began that series of prose words whose most recent manifestation is *Narrow Rooms*: a dark and splendid affair by an authentic American genius.

Veel van uw figuren zijn op een of andere manier verminkt. De Vietnam-veteraan Garnet Montrose in In a Shallow Grave, *de voor een select gezelschap schrijvende en in de Eerste Wereldoorlog in Frankrijk ernstig gewonde soldaat Keith Gresham in* On Glory's Course.

Ik zal je vertellen hoe *In A Shallow Grave* begon. Een van de Vietnam-veteranen hier belde me op vanuit een ziekenhuis en vertelde dat veel 'vets' daar mijn boeken waardeerden. Een paar vets, lopende patiënten, kwamen me opzoeken. Maar toen ze bij me waren kreeg ik medelijden met ze omdat ze er zo verschrikkelijk aan toe waren en zo sterk naar chloroform roken. Ze praatten, gingen weg, kwamen terug.

Zo begon het. Op de achtergrond speelt Vietnam mee, maar ik wilde de roman uittillen boven de actualiteit - Vietnam was toen ik *In a Shallow Grave* schreef een aflopende zaak - en het thema 'groter' maken, tijdlozer. Het boek gaat niet zozeer over politiek maar over mensen.

De meeste romans spelen zich in de jaren twintig en dertig af in een landelijke, gesloten gemeenschap waar iedereen elkaar denkt te kennen maar waar sommigen met een explosief geheim rondlopen. Ik noem weer The House of the Solitary Maggot, Mourners Below *en* On Glory's Course.

Tja, ik ben in het landelijke Ohio geboren en opgegroeid. Maar mijn verhalen gaan over mensen die wegvluchten uit die gesloten gemeenschappen en hun heil in de stad zoeken. Zelf kwam ik al gauw in Chicago terecht, waar *Eustace Chisholm and the Works* zich afspeelt: een stad die me totaal van mijn stuk bracht maar die wel aan een onuitputtelijke hoeveelheid vertelstof hielp. Dat verhaal dat ik je gaf, 'The Candles of Your Eyes', gaat over mensen die de stad opzoeken. Een paar jaar geleden ging ik met een vriend naar de Bowery, een wijk in Manhattan waar veel zwervers rondhangen en wonen. Ongelooflijk, die gebouwen als je daar naar binnen stapt! Alles staat op instorten. Je moest heel voorzichtig zijn anders zakte je door de vloer. Maar men lééfde daar. Dat is de kiem van het verhaal geweest. '63: Dream Palace' is een langer verhaal dat op 'The Candles of Your Eyes' lijkt, althans dezelfde achtergrond heeft.

Uw eerste, korte roman Malcolm *gaat ogenschijnlijk over een jongen die zijn vader zoekt of op zijn terugkeer wacht. Uw voorlopig laatste, zeer lange, roman* On Glory's Course *draait rond een oudere, seksueel levendige vrouw die haar zoon kwijt is en poogt die terug te vinden. Misschien is haar zoon een van de oorlogsinvaliden in een ziekenhuis dat ze bezoekt*. Vroeger vonden ze mijn romans te kort en nu te lang! Ik denk dat die zoektochten naar vaders of zonen te maken hebben met het verlangen naar of het koesteren van een ideaal. Misschien zoeken ze naar hun ideale ik in een versplinterde en een onvoorspelbare omgeving. Ik heb zoveel van die zoekers gekend. Een serveerster bij voorbeeld die haar zoon was kwijtgeraakt in Vietnam. Ze deed haar werk daarna nog wel, maar meer als een machine. Het menselijke was uit haar blik verdwenen, alsof ze geen ogen meer had. Van die standbeeldogen kreeg ze, er zat geen licht of leven meer in. Ik kon mijn ogen niet van haar afhouden. Het was verschrikkelijk. Ze was verminkt, voorgoed.

Mijn moeder kende een man die in de Tweede Wereldoorlog twee zoons had verloren. Ze vertelde me dat ze hem toen ze elkaar daarna weer tegenkwamen niet meer herkende. Binnen een paar maanden was hij twee keer zo oud geworden. Die zoons betekenden voor hem een soort verzekering, een soort onsterfelijkheid. Dat was weggevallen en hij stierf kort nadat hij mijn moeder zag. De psyche kan zulke dingen vaak niet verwerken of bevatten. Als de kaars is uitgegaan gaat hij niet meer vanzelf branden. Ik doordrenk mijn literatuur met dat verdriet. Mijn boeken stoten mensen af omdat ze de gebeurtenissen die ik beschrijf niet rationeel kunnen verklaren. Maar ik heb een kleine schare trouwe lezers, ondanks de heterogeniteit van mijn onderwerpen. Heel merkwaardig vind ik dat de Gay Movement *Narrow Rooms* verwierp. Ze vinden mijn boeken maar niks. Ach, de homo-bladen publiceren mijn verhalen wel - laatst nog het verhaal 'Dawn', over een toneelspeler in New York die door zijn vader wordt teruggehaald naar het conservatieve platteland omdat hij zou poseren voor pornobladen - maar daar houdt het wel mee op. Betalen ho maar. Daar zijn ze te arm voor, zeggen ze. Bovendien ben ik niet respectabel genoeg (daarom negeren behoudende bladen als The New Yorker of Esquire me ook). Ze hebben liever zo'n afschuwelijke homoseksueel als Allen Ginsberg. Bang zijn voor mijn werk, vooral voor de gewelddadigheid ervan. Alsof ik expres over bloed en martelingen zou schrijven. In *The House of the Solitary Maggot* zit een

verschrikkelijke scène: een broedermoord die de moeder - weer zo'n femme fatale die alles en iedereen wil controleren - wil verijdelen. Ze schiet per ongeluk in het oog van een van haar zoons. Ik had de neiging dat tafereel eruit te halen. Maar mijn grootmoeder Minnie Mae, die al lang dood is en aan wie ik in feite de hele romancyclus *Sleepers in Moon-Crowned valleys* heb opgedragen omdat ik aan haar zoveel verhalen te danken heb, kwam als in een visioen mijn kamer binnen en legde haar hand op mijn schouder. Zo weerhield ze me ervan te liegen. De scène handhaafde ik. Een schrijver moet uiteindelijk altijd de waarheid vertellen, ook al is die nog zo verschrikkelijk.

James Purdy
De lichtjes in je ogen - verhaal

Nog maar twee jaar geleden liep er elke dag een krachtig gebouwde zwarte man East Fourth Street op en neer met een bord waarop in paarse en gele letters stond:

> IK BEN EEN MOORDENAAR
> Waarom geven ze me niet de stoel?
> Soldier

Mensen die East Village niet kenden vroegen vaak wie Soldier was en wie hij dan vermoord had.

Altijd waren er wel een paar van ons uit Louisiana die tijd genoeg hadden de vragenstellers het verhaal van Soldier te vertellen, waarin Beaut Orleans net zo'n centrale rol vervulde als de man met het bord.

Beauty Orleans of Beaut, die uit dezelfde streek in Louisiana kwam als Soldier, werd steeds knapper naarmate hij ouder werd; dat dachten wij tenminste, maar hij was vanaf het begin een oogverblindende verschijning in de Village. Op zijn zeventiende kon Beaut er soms nog als dertien uitzien. Maar het opvallendst waren zijn ogen, die volgens iemand aan bliksemflitsen deden denken.

Hoe Beaut leefde voordat Soldier zich over hem ontfermde liet iedereen koud. Hij was niet op school geweest en had geen vak geleerd. Winter en zomer droeg hij dezelfde kleren en op koude decemberdagen liep hij zelfs vaak op blote voeten. In de zomer had hij een Duits hemd aan dat tot aan zijn knieën reikte. De meeste kleren had hij bij de artiesteningang van een repertoire-theater gevonden.

Na veel gevlei en gebedel was Beauty bereid samen met Soldier een vervallen, halfleeg pand niet ver van de Bowery te betrekken.

Omdat Beaut buitengewoon knap was en van die vreemde ogen had, wilden de artiesten hem dolgraag schilderen.

Zijn vriend Soldier, wiens ogen de kleur van bijna nieuwe centen hadden, beschermde - of beter bewaakte - Beaut uit liefde voor de jongen. Als je Beaut wilde tekenen moest je eerst bij Soldier wezen om een afspraak te versieren.

Met een artiest die aanhield aarzelde Soldier vaak lang, bladerde dan in een oud notitieboek dat hij in hetzelfde theater had gevonden waar Beaut zijn kleren vandaan had en stelde ten slotte, na veel heen-en-weer-gepraat en gescheld, de juiste prijs vast, waarna hij Beaut met tegenzin toestond een bepaald aantal uren weg te blijven.

Ik weet niet wie van de twee het meest van de ander hield, Beaut van Soldier of Soldier van Beaut.

Soldier hield Beaut vaak in zijn armen en zong hem dan in slaap in een grote schommelstoel die ze op straat hadden gevonden, nog in goede staat en achtergelaten door plunderaars.

Hij wiegde Beaut zoals je een baby wiegt. Daar waren ze voornamelijk mee bezig, het was hun enige ontspanning. Het tafereel bleef je bij: de potige Soldier die in de donkere nacht de enigszins tengere, maar wel gezonde, Beaut vasthield. Als je in het donker naar hen keek, was het net of je alleen Beaut zag, die sliep op wat wel donkere takken van een boom leken.

Soldier verdiende de kost door te bedelen of te stelen. Maar zelfs de politie beschouwde hem niet als een professionele dief. Gewoon een beetje grijpgrage handen als de nood hoog was.

Soldier stond erop dat Beaut altijd de gouden ketting droeg die hij ergens had opgedoken, maar de jongen hield er niet van metaal tegen zijn keel te voelen. Hij

zei dat het hem deed denken aan een geweer dat op hem was gericht. Maar ten slotte zwichtte hij en droeg de ketting.

In de Village vroeg men zich af hoe die twee het zo lang bij elkaar konden uithouden. Maar uiteindelijk zag men in dat Beaut en Soldier in hun liefde voor elkaar een zekere mate van perfectie hadden bereikt. Ze hadden geen toekomst en geen verleden - alleen het *heden* waarin Soldier Beaut op zijn knieën in slaap wiegde en hem op zijn zachtsatijnen koperkleurige haar zoende.

'Beaut,' zei Soldier op een keer vlak voordat ze uit elkaar gingen, terwijl hij hem met zijn bruine centenogen aanstaarde, 'je bent mijn morgen, middag en avond. Maar vooral mijn middag, snap je dat? Mijn klaarlichte middag. Want als de zon niet meer zou schijnen en de sterren schitteren en ik jou dan nog had Beaut, zou 't mij een zorg zijn als al die lichten waren uitgedoofd. Jouw licht zou blijven stralen en mij doen denken dat ze nog steeds aan de hemel stonden.'

En dan wiegde Soldier hem en zong hem in slaap als de avond over de stad viel.

We wisten wel dat het zo niet kon blijven. Niets dat volmaakt en mooi is heeft enige toekomst. En die twee waren al te lang in hun gezamenlijke paradijs geweest. De volmaakte liefde is altijd ten dode opgeschreven.

Dus op een avond kwam Soldier niet meer terug naar dat troosteloze pand waarin ze hadden samengewoond.

Na een tijdje in de stoel gezeten te hebben kwam er beweging in Beaut, alsof hij nog een baby in zijn moeders buik was die geboren wilde worden. Maar nog steeds geen Soldier.

Ten slotte dreef de honger Beaut de straat op. Buiten wreef hij in zijn ogen en keek om zich heen alsof hij jaren geslapen had. 'Waar is Soldier?' vroeg hij aan iedereen die hij tegenkwam, vriend of vreemdeling.

Bij wijze van antwoord gaven we hem te eten en te drinken. Niemand dacht eraan hem te wiegen.

Na een paar weken ging de jongen er ouder uitzien, maar hij werd er wel mooier op. Zijn ogen lagen diep in hun kassen en leken op brandende verjaardagskaarsjes. Rond die kaarsachtige ogen vormden zich een paar rimpeltjes. Hij verloor een paar tanden, maar bleef er toch knap uitzien.

Het enige dat hij zei - als hij al iets zei - was 'Waar is Soldier naartoe?'

Beaut stal een leesbril uit een tweedehandszaak om het notitieboek te kunnen ontcijferen dat Soldier had achtergelaten en waarin zijn zwarte vriend gewoonlijk schreef als hij Beaut niet wiegde.

Maar de zinnen in het notitieboek bleken steeds weer dezelfde boodschap te bevatten, vaak in dezelfde bewoordingen, net als in het schoonschrift van een schooljongen die leert spellen.

De zinnen luidden: 'Soldier houdt van Beaut. Hij is mijn hemel en aarde en diepblauwe zee. Beaut, laat me nooit alleen. Beaut, blijf altijd van me houden en laat me altijd van je houden. Begrijp je dat?'

Beaut zat in de stoel te schommelen en zong zichzelf in slaap. Hij brak zijn bril maar wist toch het notitieboek te ontcijferen, want hij had ondertussen de paar steeds terugkerende zinnetjes die Soldier had opgeschreven uit zijn hoofd geleerd.

'Hij komt terug,' zei Beaut tegen Orley Austin, een zwarte exbokser uit Mississippi. 'Ik ken Soldier'.

Op een dag kwam Orley de kamer binnen met de schommelstoel en deed de deur met een klap dicht. Hij keek naar Beaut. Hij spuugde in zijn handen en wreef ze krachtig over elkaar. 'Hé,' begon Beaut te roepen. Orley boog zich voorover, zoende Beaut op zijn kruin, legde zijn rechterhand op Beauts hart en gaf zo te kennen dat hij Soldiers plaats in de kamer met de schommelstoel had ingenomen.

En zo gingen zij verder waar Soldier was opgehouden, de nieuwe minnaar samen met Beaut, maar hoewel de jongen met Orley in de buurt niet meer zo eenzaam was, kon je wel zien dat hij niet zo tevreden was met de ex-bokser als vroeger

met Soldier - ondanks het feit dat Orley Beaut veel meer wiegde dan Soldier had gedaan. Hij kon hem de hele nacht wiegen omdat hij zoveel stuff rookte.

En dan doemt die verschrikkelijke winter weer op die alle records brak. Meestal is het in New York niet zo vreselijk koud als in Boston of in het noorden van Maine, hoewel de mensen uit Louisiana een voorproefje van de noordelijke winter al te veel vinden. En u weet vast nog wel dat het huis met die schommelstoel in die kamer niets had dat op een kachel leek. De waterleiding bevroor, de ramen aan de voorkant kregen de aanblik van ijsbergen en zelfs de ratten vroren dood op de trappen.

De ijspegels hingen aan het hoge plafond als omgekeerde kandelaren.

De trap stortte door al die kapotgevroren leidingen en gigantische ijskegels in.

En zowaar, toen het weer omsloeg keerde Soldier terug. Hij kon maar met veel moeite bovenkomen omdat er geen trap meer was, alleen een hoop troep, maar hij wist al kruipend en klauterend de kamer met de schommelstoel te bereiken.

Hij bevroor als het ware bij de aanblik van de kamer, zoals het ijs het huis had doen bevriezen.

Hij zag dat zijn plaats was ingenomen door Orley, die Beaut in zijn armen hield. Hun lippen waren op elkaar geperst. Ze hielden elkaars hand inniger vast dan Soldier ooit Beaut had vastgehouden. Ze deden hem denken aan bloemen in diepe bergbeken, maar dan bewegingloos als de maan in november. ‘Leg uit,’ was alles dat Soldier over zijn lippen kon krijgen. ‘Leg uit!’

Toen ze geen antwoord gaven en zelfs hun ogen niet opendeden, haalde hij de gestolen revolver tevoorschijn.

‘Zeg me dat wat ik zie niet waar is,’ dacht hij dat hij tegen hen zei.

Toen niemand sprak, spande hij de haan.

Hij wachtte nog een minuut, zwijgend, en vuurde toen al zijn kogels af. Maar toen die door de dooilucht vlogen, zag hij dat er ook iets mis was met de kogels, want hoewel ze hun doel raakten, schampten ze af alsof het een steen was en niet vlees en bloed.

We zijn tot de slotsom gekomen dat Soldier al gek was voordat hij zijn revolver op de twee minnaars leegschoot, maar toen hij besefte dat zijn kogels niet in vlees en bloed waren doorgedrongen, verloor hij zijn verstand helemaal.

Na de schietpartij liep hij naar het politiebureau en gaf zich aan. De politie maakte er amper een woord aan vuil en noteerde niets van wat Soldier vertelde. Maar ze beloofden uiteindelijk als het zo uitkwam een kijkje te gaan nemen in die kamer met de schommelstoel. Ze moeten in één oogopslag gezien hebben dat Beaut en Orley al dagen, misschien wel weken, dood waren, lang voordat Soldier op het toneel verscheen. Geen revolver kan mensen vermoorden die zijn doodgevroren.

Vele weken achtereen ging Soldier elke dag naar het politiebureau om de moord te bekennen. Een paar agenten deden alsof ze opschreven wat hij zei. Ze gaven hem sigaretten en flesjes sodawater.

Soldier woont nu in een ander pand met een blanke jongen. Maar iedere dag, en zeker op zondag, loopt hij Fourth Street op en neer met dat bord waarvan de letters al zijn vervaagd:

> IK BEN EEN MOORDENAAR
> Waarom geven ze me niet de stoel?*

Eindnoten:

* *The Candles of Your Eyes* van James Purdy is nog niet in de Verenigde Staten verschenen. Nederlandse vertaling: Graa Boomsma.

[Vervolg 'Wat ik zoek is nergens en overal']

vervolg van pagina 54

Mies de Haan, 'Carry van Bruggen, mijn zuster'. In: *De kinderen van de gazzan*; Jacob Israël de Haan, mijn broer; Carry van Bruggen, mijn zuster. Amsterdam, 1966.

W.M.L.E. van Leeuwen, *Avonden op Drienerwolde*. Herinneringen en ontmoetingen, p. 230-237. Amsterdam, 1966.

Dr. Jaap Meijer, 'Joden zijn ook mensen. Carry van Bruggen, 1881-1932, en de joodse problematiek. In: *Waar wij ballingen zijn* - Essays over joodse letterkundigen in Nederland, p. 94-127. 's-Gravenhage/Rotterdamz.j.

Martinus Nijhoff, *Verzameld Werk 2* - Kritisch, verhalend en nagelaten proza, p. 96/97. Amsterdam, 1961.

Rudi van der Paardt, *Antieke motieven in de moderne Nederlandse letterkunde - Een eigentijdse Odyssee* (Synthese - Stromingen en aspecten). Amsterdam, 1982 (met name de pagina's 11-29).

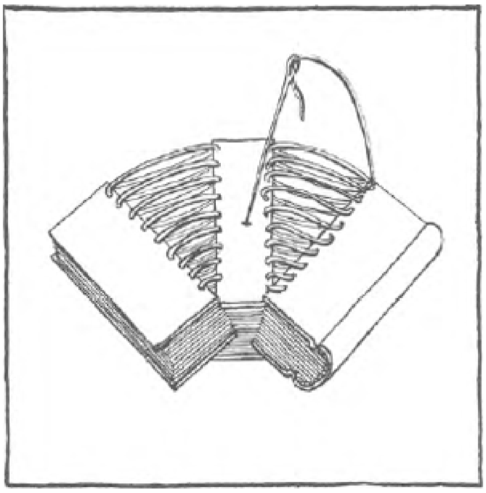
Anneke Reitsma, *'In de taal zelf verscholen' - over de poëzie van Ida Gerhardt* (Synthese). Amsterdam, 1983.

Annie Romein-Verschoor, *Vrouwenspiegel* - De Nederlandse romanschrijfster na 1880, p. 108-117. Nijmegen, 1977.

Annie Salomons, *Herinneringen aan schrijvers die ik persoonlijk heb gekend*, p. 170-180. Den Haag, 1968.

J.M.J. Sicking, 'Prometheus, een poging tot bewustwording'. In: De Revisor, jaargang 2 (1975) nr. 2, p. 56-60.

Ruth Wolf, *Van alles het middelpunt. Over leven en werk van Carry van Bruggen*. Amsterdam, 1980.



Tekeningen van Peter Yvon de Vries

[Nummer 122]

Hans van de Waarsenburg
In gesprek met Bertus Aafjes

Sinds 1973 woont Bertus Aafjes verscholen in de bossen van het Middenlimburgse Swolgen, een klein plaatsje boven Venlo. Samen met zijn vrouw Poes leidt hij er een teruggetrokken bestaan, dat op geen enkele wijze meer herinnert aan de tijd (1951-1973) dat hij ‘kasteelheer’ was van kasteel Hoensbroek.

Als ik het woord ‘ballingschap’ laat vallen, lacht hij enigszins meewarig.

‘Op zijn minst dan toch een zelfverkozen ballingschap, ver weg van het literaire leven, waar ik vroeger actief deel van uitmaakte en het rumoer van de grote stad. Toch lagen de feiten eenvoudiger. Kasteel Hoensbroek werd ons te bewerkelijk èn te groot. Zeker nadat de kinderen het huis uit waren. Toen kregen we de mogelijkheid om dit eenvoudig houten huisje voor een redelijk bedrag te kopen. Het lag bovendien vlak bij mijn werkhuisje, waar ik me toen al regelmatig terugtrok om te schrijven. Vandaar.’

Het werkhuisje fungeert nog altijd als werkhuisje. We houden daar onze gesprekken volgens een zeker ritueel. Aangekondigd, begroet hij me in de deuropening. Terwijl ik ga zitten en de recorder installeer, maakt Bertus Aafjes in het belendende keukentje thee. Met citroen. Hij schuift wat post opzij en zet daarna de koppen thee neer. Dan laat hij zich op bed zakken. De cassetterecorder met de klassieke muziek wordt uitgezet. We drinken thee en uit de opengeslagen dichtbundel van een meestal jonge dichter leest hij een gedicht voor, dat hem in de voorbije dagen heeft getroffen. We wisselen meningen uit. Als ik de knop van de recorder indruk, zet hij zijn bril af. Wanneer er van band gewisseld wordt, staat hij op en loopt opnieuw naar het keukentje om thee te zetten. Met citroen? Mèt citroen. Bertus Aafjes praat bedachtzaam, last denkpauzes in en weidt uit. Soms lijkt het of hij de ene dag wat sneller praat dan de andere, maar dat valt me pas op bij het afdraaien der banden. Zijn bescheidenheid - in de letterlijke zin - en zonder enige bijbedoeling, maakt het de interviewer soms moeilijk. Directe vragen over zijn poëzie wimpelt hij af. Na enige druk - dikwijls gevolgd door herlezing van het betreffende gedicht - geeft hij toch antwoord.

Op 12 mei 1984 werd hij zeventig jaar. Hij vierde met zijn vrouw, kinderen en kleinkinderen zijn verjaardag in Londen. Enkele weken later was ik bij hem om een afspraak voor het eerste interview te maken. Hij zei dat hij in Londen had besloten om geen interviews meer te geven. Het schoot me te binnen dat hij mij tegen het einde van 1983 al een reeks interviews had toegezegd. Gelukkig herinnerde Bertus Aafjes zich zijn belofte. Een beknopte keuze uit een aantal van deze gesprekken volgt hieronder.

De moeder van Bertus Aafjes, Nicolasina Minkels, was afkomstig uit een katholiek boerengezin uit Brabant. Zij wordt door hem beschreven als ‘een zeer dichterlijke vrouw met een ongelofelijk levendige fantasie, die oorspronkelijk non wilde worden.’

Zijn vader, Joannes Aafjes, was afkomstig uit Assendelft in de Zaanstreek. In tegenstelling tot zijn moeder, was vader Aafjes niet katholiek.

‘Hoewel mijn vader dus niet katholiek was, heeft hij bij zijn “gemengde” huwelijk de verplichtingen op zich genomen om zijn kinderen katholiek op te voeden. Deze belofte heeft hij zeer strikt genomen. Hij controleerde ons voortdurend. Ik heb lange tijd niet geweten, dat mijn vader geen katholiek was.

Mijn vader was afkomstig uit een Domela-Nieuwenhuis-familie. Het waren anarchisten en hele vroege communisten. Mijn grootvader was een arme wever en schapenboer. Bij al mijn ooms en tantes uit de Zaanstreek hing het portret van Domela Nieuwenhuis levensgroot in de huiskamer. Ik heb daar Zola en Multatuli kunnen lezen toen ik ouder was.'

Bertus Aafjes voor zijn werkhuisje met zijn vrouw en de jonge kunstenaar Wim Snitker.

Echtpaar Aafjes op bezoek bij buurman Herman Pieter de Boer in Swolgen.

Bertus Aafjes wordt op 12 mei 1914 te Amsterdam geboren: 'Geen enkele jeugd is gelukkig zonder meer. Op mijn twaalfde jaar stierf mijn vader. Het is een van de ergste dingen die mij is overkomen in mijn jeugd. Ik moest voor een gedeelte de rol van mijn vader in het gezin, dat uit een meisjestweeling en een broer bestond, overnemen. Ik moest ze beschermen tegenover de buitenwereld en dat ervaarde ik als een grote druk. Het is als Atlas die de wereld op zijn schouders krijgt. Dat heeft me waarschijnlijk toch wel levenslang een trauma bezorgd.'

Voor zijn vader stierf, zorgde hij ervoor dat zijn oudste zoon op het Ignatiuscollege geplaatst werd, dat onder leiding van de Jezuïeten stond. De jonge Bertus voetbalde meer dan hij studeerde en zodoende doubleerde hij in de eerste klas van het gymnasium en later in de tweede. Hij werd van school gehaald en ging naar het klein-seminarie van de Paters Kruisheren in het Brabantse Uden.

'Onbewust wilde ik toch wel doorstuderen en de enige oplossing was het seminarie. Ik ben nog altijd blij, dat ik een aantal

jaren op het seminarie heb doorgebracht, anders had ik geen enkele educatie gehad, want een weduwe met vier kinderen kon toen een voortgezette studie financieel niet opbrengen. Maar voor een priesterstudie kon het geld op een of andere manier door bloedverwanten of parochianen wel bij elkaar worden gebracht. Dat viel blijkbaar wel te arrangeren, want een priester in de familie of in de eigen parochie gaf meer status dan geld.'

Bertus Aafjes (links) met zijn broer.

Na het klein-seminarie in Uden en een jaar klein-seminarie Hageveld, vertrok hij naar het groot-seminarie te Warmond. Tijdens zijn priesterstudie is zijn belangstelling voor literatuur ontstaan. Ondanks of dank zij de index, was het erg moeilijk om in contact te komen met de moderne literatuur. Een censuur die erg ver kon gaan. Zo mochten de toekomstige priesters zelfs geen boeken lezen van katholieke schrijvers als Anton van Duinkerken, die in de ogen van de censoren te progressief was.

Dit had tot gevolg dat Bertus Aafjes zich concentreerde op de klassieke schrijvers als Homerus, vooral diens Odyssee en Ilias, Ovidius, Horatius enz. Schrijvers die voor hem een veel grotere bron van inspiratie bleken te zijn dan de verboden katholieke dichters. Verder vond hij nog een andere uitwijkmogelijkheid in de middeleeuwse poëzie. Deze werd als ongevaarlijk beschouwd! 'Duitse volkspoëzie, Des Knaben Wunderhorns, François Villon, Aus dem Leben eines Taugenichts; boeken en schrijvers die veel indruk op me gemaakt hebben. Als je mijn vroege werk zou willen analyseren, dan kom je bij deze bronnen terecht.'

Bertus Aafjes (links) als seminarist.

Zijn eerste gedichten - met sterk godsdienstige inslag - schreef hij al op het klein-seminarie te Uden. Gedichten die hij later verscheurde. Wanneer hij, ouder geworden, liederen gaat schrijven met een ‘sterk amoureuze inslag’, liederen die in het schoolblad gepubliceerd worden, leidt dit tot een confrontatie met zijn professoren. Bertus Aafjes: ‘Het was natuurlijk een zeer merkwaardig iets, dat iemand die voor celibatair priester studeerde, gedichten schrijft die nu niet bepaald celibatair te noemen zijn. ‘Toen de seminarie-overheden mij deze feiten voorlegden en vroegen of ik er eens over na wilde denken, stond mijn besluit snel vast. De volgende dag ben ik naar de directeur van het seminarie in Warmond gestapt en ik heb tegen hem gezegd: ‘Ik heb er over nagedacht. Ik ben weg. De schrik was groot, maar ik ben vertrokken. Onmiddellijk.’

‘Als je de wereld van het geloof verloren hebt, dan heb je eigenlijk iets verloren wat verdomd jammer is, want je raakt daardoor ook je eeuwigheidsperspectief kwijt en allerlei impulsen en ervaringen die je nooit meer krijgt in die naakte wereld vol harde feiten, waarin je komt te staan. Daarom vind ik het kinderachtig om het geloof van je kinderjaren te bagatelliseren.’

Midden in de crisistijd, in 1936, staat de tweeëntwintigjarige Bertus Aafjes, zonder diploma's en zonder toekomstperspectief buiten het beschermde seminarie-milieu. Heeft hij nooit omgezien in wrok?

‘Ik heb nooit omgezien in wrok, dat kan ik rustig stellen. Maar naarmate het leven vorderde, zijn er zaken gebeurd, waardoor ik de katholieke kerk een heel kwaad hart ben gaan toedragen.

Eigenlijk is dat al met de dood van mijn vader begonnen, die als niet-katholiek niet in gewijde aarde begraven mocht worden.

Bertus Aafjes vlak na de voetreis bij zijn moeder in Amsterdam

Later werd ik geconfronteerd met een aantal encyclieken, waarin krankzinnige dingen stonden over geboortebeperking en seksualiteit binnen het huwelijk. En in “Een voetreis naar Rome” is het vooral het absurde begrip van de “erfzonde”, dat ik aan de kaak stel.’

Eind maart 1936 houdt Bertus Aafjes het in het ouderlijk huis te Amsterdam voor gezien en vertrekt hij te voet naar Rome. Het zou hem acht jaar later voldoende materiaal opleveren om deze voetreis om te werken tot zijn beroemde, epische gedicht ‘Een voetreis naar Rome’, dat, evenals zijn vertrek van het groot-seminarie, zijn leven een belangrijke wending zou geven.

> Men schreef het jaar negentienhonderd
> zesendertig toen uw poëet
> - als een morgenroos opgemonterd -
> zijn intocht in de wereld deed.
> Daar is, wil men het maar betalen,
> alles te koop en te bezien;
> Hij kocht een ransel en sandalen
> en een tweedehands mandolien.
> En hij bezocht, voor hij naar Rome
> uit alle wegen er een nam,
> nog eenmaal de stad van zijn dromen
> en geboortestad: Amsterdam.

‘Ik was op het seminarie opgevoed en wist niets van de wereld. Achteraf was deze voetreis een levensgevaarlijke onderneming. Zo ben ik op een bergpas ingesneeuwd en op het nippertje door sneeuwruimers gered. Ik was totaal argeloos en in veel opzichten ook hulpeloos. Het had op alle mogelijke manieren verkeerd kunnen gaan. De latere “Voetreis” is een verbeelding van de werkelijkheid die ik in 1936 ervaarde.

Ik heb onderweg menig traantje gelaten! Zeker als je uitgehongerd langs de kant van de weg zat en halfdood ging van heimwee naar Amsterdam. Maar er komt op een bepaald ogenblik het “point of no return”. Je moet dan kiezen tussen teruggaan naar Amsterdam of doorlopen naar Rome. Teruggaan was je nederlaag bekennen en daar voelde ik niets voor. Ondanks de ontberingen ben ik toch naar Rome gelopen.’

In juni 1936 werd er in het literaire tijdschrift De Gemeenschap een gedicht van je gepubliceerd: ‘Het Italiaans Marialied’. Dat moet je onderweg hebben geschreven, en vanuit Italië naar Nederland hebben verstuurd. Je schreef onderweg dus gedichten.

‘“Het Italiaans Marialied” heb ik, zoals meer gedichten, tijdens mijn zwerftocht geschreven. Maar waar weet ik niet precies. Waarschijnlijk heb ik het in een klooster op de top van de Monte Casino geschreven.

Ik ben nl. ook nog naar Napels gelopen en naar Pompeï. Onderweg ben ik door uitputting flauw gevallen en door een oud vrouwtje met een rode hoofddoek op een ezel gezet en naar dat klooster gesleept. De portier heeft me van de ezel gehaald en prompt viel ik op de plavuizen. Ik had waarschijnlijk een zonnesteek. Ik mocht enkele dagen in het klooster blijven om op te knappen. Net als de monniken zelf werd ik in een kloostercel ondergebracht, waar een Italiaans madonnabeeld stond. Ik denk dat ik daar dat gedicht geschreven heb.’

‘Ik schreef mijn gedichten op de witgekalkte muren van die kloostercel. Ik schreef toen overal gedichten op. Het paste helemaal bij mijn toenmalige levensstijl. Nadat ik de tekst had geschreven, verzon ik er muziek bij. Mijn gedichten uit die tijd zong ik ook. Gedichten en muziek waren voor mij een eenheid. Mijn gedichten, maar ook mijn levenswijze, mijn handelen en mijn daden waren helemaal geënt op de middeleeuwse en Romantische poëzie. Het was een totaliteit van dichten, leven en doen. Het doen was de eigenlijke voetreis zelf, het gedicht is daaruit voortgekomen en het leven was het leven zoals ik dat tijdens de reis beleefde.’

‘Mijn “openbare” leven begon later pas, toen ik de dichters van de Amsterdamse School leerde kennen: op de allereerste plaats Gerard den Brabander, Ed Hoornik, Jacques van Hattum en Halbo C. Kool. Ik kwam door hen in aanraking met een volstrekt niet-katholieke wereld. Een wereld die zeer verstandelijk in elkaar zat. Daarmee loopt parallel dat ik veranderde van een romantisch, middeleeuws, katholiek minnestreel in een poète maudit. Het type dichter zoals Den Brabander dat stem vertegenwoordigde. Een omslag waarvan ikzelf niet bij benadering kan zeggen, of die nu wel zo toe te juichen is geweest. Maar het moest. Met behoud van al mijn facetten kwam ik in de toenmalige poëtische wereld terecht met zijn poëtische taal, zijn poëtische uitdrukkingswijze, zijn levenswijze ook - van Eylders tot De Kring -. Dat is een verandering geweest die enkele jaren geduurd heeft. Tot en met de oorlog kun je stellen, waarna ik weer in een hele andere baan terecht gekomen ben.’

Homeros

Ik las Odysseus' smartelijke tocht
en spelde in de schemer de symbolen:
de zeeën, de godinnen en de holen,
waarin hij liefde en bescherming zocht.

Toen ik het boek sloeg in zijn zeven sloten,
was het of ik ontwaakte van een reis;
ik had gezworven en had drank en spijs
aan menig tafel met de held genoten.

Waar mag Homeros met het blind gezicht

wel dolen, dacht ik; maar waarom zo denken:
is dan de dichter meer dan het gedicht?

Ik zag de koele stroom verborgen wenken:
de Lethe, dacht ik, dooft het laatste licht,
maar verzen zijn onsterflijke geschenken.

(*Eerste Sonnetten*, Het gevecht met de muze, Verzamelde gedichten, Amsterdam 1974).

Nog voor het uitbreken van de Tweede Wereldoorlog in 1940 debuteert Bertus Aafjes met de bundel *Het gevecht met de muze*. Een vooruitziende titel, die tevens Aafjes' houding tegenover de poëzie op pregnante wijze weergeeft, want Bertus Aafjes is nooit tot het uiterste akkoord kunnen gaan met zijn dichterschap. Belangrijke elementen die later in zijn werk opnieuw zullen opduiken zijn de angst voor de dood èn de angst voor het leven.

'Eigenlijk dus angst voor de poëzie zelf. Angst voor de poëzie, omdat je het leven behouden wilt en dat wilt laten prevaleren. Ik heb altijd als stelling gehad - en dat blijkt uit talloze uitlatingen die ik voor mezelf gedaan heb, dat ik het leven belangrijker vind dan de poëzie. Als ze mij vroegen: "Wat vindt U uw mooiste gedicht?" Dan antwoordde ik altijd: "Mijn kinderen." Als ik hier door de bossen wandel en ik praat met een boer, dan vind ik dat een groter dichter dan mijzelf.'

'Je kunt rustig stellen, dat ik het hele dichterschap als een last en een bedreiging ondervond en in letterlijke zin zelfs een bedreiging voor het eigen leven. Ik schreef altijd in een ruk door, en hoefde er later weinig aan te veranderen. Ik raakte als het ware in een trance bij het schrijven. Vooral als ik lange verzen schreef, daalde mijn lichaamstemperatuur. Ik werd ijskoud en kon niet meer eten. Ik versteende. Daar was ik echt bang voor. Schrijven was voor mij eigenlijk in een situatie terecht komen waarin ik niet wilde geraken, omdat ik er bang voor was. Ook dat kun je uit de titel *Het gevecht met de muze* afleiden.

De 'muze' als vijandin?

Ook dat. Waar het op terug te voeren is, zou ik absoluut niet kunnen verklaren. Al heb ik wel enige vermoedens, maar die zijn hypothetisch. Een van de oorzaken van dit traumatisch gedrag is, dat ik vermoed of gevoeld moet hebben dat er een rivaliteit bestond tussen de werkelijke vrouw en de muze, de poëzie. Dat de opgave om poëzie te schrijven dermate zwaar en groot was, dat het een directe bedreiging vormde voor de vrouw die ik zou kiezen. Daar komt bij en dat moet je in detoenmalige tijd zien: crisis, naderende oorlog, dat de idee om je leven aan de poëzie te willen wijden, een vorm van zelfmoord was voor iemand die een sociaal en ethisch verantwoord bestaan wilde opbouwen.

Misschien dat het ook de nawerking is geweest van mijn priesteropleiding, waarin mij was ingeprent, dat je je niet emotioneel mag laten gaan.

De laatste waarheid

Ik heb op de dichter die in mij leeft
aanslagen beraamd en aanslagen gepleegd.

Ik stak hem vaak woedend een prop in de mond.
Maar hij? Hij zong het in verzen rond.

Omdat hij - wàt ik ook doe - niet wijkt,
heb ik hem symbolisch de hand gereikt.

Vraagt iemand waarom ik stom dronken ben?

Om hèm te vergeten! Om hèm om hèm...

(*Het gevecht met de muze*, Verzamelde gedichten, Amsterdam 1974)

Het hele probleem waarover we praten is inderdaad in dit gedicht verwoord. Ik weet niet of het nou een goed vers is, maar daar houd ik me niet mee op. In ieder geval gaat het in dit gedicht zo ver, dat ik me moet bedrinken om aan de situatie van het wel of niet schrijven te ontsnappen.

Debuteren in het jaar dat de Tweede Wereldoorlog uitbreekt. Hoe kijkje daar op terug?

Ik kijk er heel melancholiek op terug, maar ik wil er eigenlijk helemaal niet aan denken. Ik heb van die vijf bezettingsjaren een syndroom overgehouden.

Werd je na je debuut onmiddellijk als dichter erkend?

Ik werd ogenblikkelijk door de dichters van *De Amsterdamse School* (Gerard den Brabander, Ed. Hoornik en Jac. van Hattum) ingelijfd. Ze vonden het een verrijking van het pakket: *Drie op een perron*. Ik ben zeer met hen bevriend geweest en had grote bewondering voor hun werk, maar toch was ik van een jongere generatie, een hele jonge tussengeneratie waartoe ook de grote dichteres Vasalis behoorde. Wij tweeën waren een tussenverschijnsel voordat de oorlog uitbarstte en ondergronds, onttrokken aan ons oog, de generatie van '50 ontstond.

Al vrij spoedig na mijn debuut raakte ik ook bevriend met de grote dichters uit mijn jeugd: A. Roland Holst, Jacques Bloem en Pom Nijhoff en toen deed zich het merkwaardige verschijnsel voor, dat deze grote dichters mij, als jongste, bij zich inlijfden door hun vriendschap en door hun lovende kritiek, waardoor ik mij op den duur meer thuis voelde bij de oudere generatie dichters, dan bij de komende, die ik zelf was.

Voordat jij moest onderduiken zochten jullie elkaar nogal eens op. Waar spraken jullie over? Lazen jullie voor uit eigen werk? Het waren onvergetelijke gebeurtenissen. Niet omdat het op een Franse salon leek, waar een deftige dame beroemde dichters ontving, maar door zijn eenvoud en ongekunsteldheid. Bloem en Roland Holst waren dermate belezen, dat ze elkaar een half uur lang in citaten van dichters konden toespreken. Zij voerden gesprekken met citaten van Racine, Shakespeare en ga zo maar door - zij converseerden zonder hun eigen woorden te gebruiken. Dat was misschien wel een beetje gekunsteld, maar in het algemeen ging het over huis- tuin- en keukenzaken, die echter zo verwoord werden, dat ze boven hun dagelijkse betekenis uit stegen. Het was van een dusdanig niveau dat de middag een kunstwerk werd. Het was even mooi als het luisteren naar Bach. Als het opgenomen had kunnen worden, zoals het was, was het waarschijnlijk even mooi als een hele verzenbundel van een van de betrokkenen.

Spraken jullie ook over de dagelijkse realiteit. B.v. de ‘kultuurkamer’?

Bertus Aafjes met A. Roland Holst bij de bungalow in Swolgen.

Toen alle schrijvers van de ‘kultuurkamer’ een schrijven ontvingen met het verzoek om lid te worden, belde kort daarna Nijhoff aan. Hij vroeg me wat ik van plan was te doen. Ik heb hem geantwoord dat ik niet zou tekenen, omdat ik geen lid van de ‘kultuurkamer’ wilde worden. Nu was Nijhoff een man die zich nooit direct kon uiten. De Chinezen zeggen: ‘Als je haast hebt, maak dan een omweg.’ Nijhoff maakte altijd een omweg.

Je moest hem als het ware vertalen: er staat niet wat er staat; hij zegt niet wat hij zegt.

Binnen die context moet je zijn antwoord dan ook zien: 'Als ik jou was, zou ik het wel doen.' En dat verbaasde me in eerste instantie, omdat ik wist dat Nijhoff, evenals Roland Holst, erg bezorgd was over mijn lot. 'Ja', ging hij verder, 'Ik zou het wel doen, omdat je anders toch als dwangarbeider in Duitsland te werk gesteld wordt. Nu was Nijhoff zeer consequent in het afwijzen van alles wat nationaal-socialistisch was, dus was dit het laatste wat je van Nijhoff verwachtte. Maar het was een uiterste, en daarom kan ik het verklaren, aan bezorgdheid en betrokkenheid bij het lot van een jongere mededichter.

Ik heb dit nooit ergens ter sprake gebracht, want het klinkt heel inconsequent gezien zijn eigenlijke handelen voor zichzelf en tegen anderen in èn na de oorlog, want stel je voor dat ik zijn raad gevolgd had... Door zo te handelen tegenover mij, wilde hij exact uit me krijgen, hoe ik erover dacht. En mijn reactie was goed, want Nijhoff wilde in wezen helemaal niet dat ik zou tekenen voor de 'kultuurkamer'. Het was typisch Nijhoff dat hij mij à bout portant het alternatief gaf voor als ik niet tekende, nl. dat dat ook consequenties voor de Duitsers inhield die voor hen gunstig zouden zijn.

Dus om zeer duidelijk te zijn: hij heeft nooit bedoeld om mij in de kultuurkamer te krijgen, dat was het laatste wat hij wilde. Wat hij bedoelde was: ik moet hem eruit houden. Maar dat deed hij op een typisch Nijhoffiaanse wijze nl. omgekeerd indirect. Als hij iets bijzonder aardigs wilde zeggen, dan zei hij iets subtiel onaardigs. Dat was de hele levensstijl van Nijhoff. Dat was het gedachtenpatroon, het leefpatroon en het omgangspatroon: indirect. In zijn indirectheid was hij zo direct, dat als je het eenmaal doorhad en ervaren, wist je met wie je te doen had. Maar bij velen kwam het niet goed over.

Men vond Nijhoff vaak niet zo'n aardige man. Iedereen was wild op Roland Holst, ofschoon hij ook zeer kritisch in zijn opmerkingen kon zijn. Meestal in de vorm van geestigheden, die zeer pijnlijk voor de betrokkenen waren.

Ook Bloem kon uiterst scherp zijn, maar hij was in het algemeen de beminnelijkheid zelve. Als je Bloem maar een glas jenever gaf. Hij werd dikwijls uitgenodigd om jenever te komen drinken. Zonder iets te zeggen, dronk hij rustig het ene glaasje na het andere. Hij trok zich van het geroezemoes in de kamer niets aan. Als hij er voldoende op had, viel hij in slaap. Na een tijdje werd hij wakker en begon wat te mompelen. Er viel dan een grote stilte. Hij begon iets te beweren, alsof het uit een andere wereld kwam. Men luisterde ook alsof het uit een andere wereld kwam. Het was net een silhouet van een nachtegaal tegen een maan. Je zag alleen zijn mond bewegen, want je hoorde eigenlijk nauwelijks wat hij zei. Maar wat hij zei kwam toch over, op zo'n wonderbaarlijke manier, dat iedereen ademloos luisterde. Het was net het orakel van Delphi. Het was altijd het hoogtepunt van de avond.

Bloem werd dus regelmatig uitgenodigd voor allerlei salons en avonden en sleepte mij altijd mee, omdat ik ook wel van een glas hield. Zodoende maakte ik het dus dikwijls mee dat Bloem als een zingende nachtegaal in het maanlicht een aria of een fuga weggaf van een andere orde. En dat alleen gaf die salon zijn bestaansrecht.

Jany was er natuurlijk ook vaak bij. Hij gaf zijn eigen bon mots en was zijn eigen middelpunt. Jany was een absoluut middelpunt. Ook Bloem was een absoluut middelpunt, ook al zweeg hij. Hij was een welzwijgend middelpunt. En als beiden aanwezig waren, dan waren beiden het middelpunt, maar dat kwam nooit met elkaar in tegenspraak. Het waren vrienden en ze hadden een ongelooflijke bewondering voor elkaar.

Natuurlijk waren er weleens wrijvingen tussen hen. Ik herinner me een verhaal dat Roland Holst, Jacques Bloem een keer bij zich thuis ontving. Roland Holst woonde toen nog op kamers bij enkele oudere dames. Ze dronken tot diep in de nacht een stevige borrel, waarna Bloem naar huis ging. Op de trap moet hij overgegeven hebben. Het overgeefsel werd de volgende ochtend door de dames ontdekt, die dachten dat de maag van Jany zich bij terugkomst van een van zijn nachtelijke escapades voortijdig had omgekeerd. Ze lieten hun ontstemming hierover duidelijk aan Jany blijken, daardoor was hij zo gebelgd over deze situatie en de opmerkingen hierover, dat hij een parodie heeft geschreven op het beroemde sonnet van Kloos: *Van de zee*.

J.C., J.C., kotst voort in eindeloze deining,
J.C., die in een glas zichzelf weerspiegeld ziet.
J.C. is als een vod in wezen en verschijning;
want hij is eeuwig teut en kent zichzelve niet.

En dat ging in terzinen zo door, maar die ben ik vergeten. Wat dit soort spitsvondigheden betreft, was Jany uniek.

In 1941 - terwijl de Tweede Wereldoorlog in volle hevigheid woedde - publiceerde Bertus Aafjes een tweede gedichtenbundel: *Het zanduur van de dood*.

Opvallend aan deze bundel was vooral de titelcyclus. Een veertiental korte, sober geschreven gedichten. Wanneer we over deze bundel praten, een bundel die nu ruim veertig jaar na dato zijn waarde heeft weten te behouden, doet zich voor het eerst tijdens deze gesprekken iets nieuws voor. Bertus Aafjes praat met grote schroom over zijn poëzie. Iedere directe vraag wordt afgewimpeld met de mededeling dat hij ‘geen antwoord op deze vraag weet, omdat hij er nooit over heeft nagedacht’ of dat hij ‘geen verzenlezer is van zijn eigen verzen’. Na aandringen zegt hij: ‘Degene die het minste afweet van mijn poëzie, ben ikzelf.’

Kun je dan vertellen hoe deze cyclus in ontstaan? Herinner je je misschien bepaalde achtergronden? Waarschijnlijk heb ik met Gerard den Brabander enkele dagen lang door Amsterdam gezwalkt. We zullen wel op de Zeedijk geweest zijn of elders in allerlei infame kroegjes. Na zo'n zwerftocht keerde ik op mijn nest terug in de Borneostraat bij mijn moeder in dat gewone burgerlijke milieu en dat isoleerde dermate en beangstigde me ook, dat ik in enkele dagen deze cyclus geschreven heb.

De somberheid overheerst in Het zanduur van de dood.

Dat was een combinatie van factoren. Het hing samen met zo'n zwerftocht. Je kwam in het volle leven. Je kwam echt in contact met de onderwereld. Je sprak met veel hoertjes. Dat waren vriendinnen hè... Het is heel merkwaardig misschien in dit verband, maar ik heb zo'n hoertje zien doodgaan. Ik had daar een heel merkwaardige vriendschap mee. Een vriendschap die niet op een seksuele binding berustte, maar op een zuiver ideële basis. Eros was voor hen zakengedoe. Zo gauw je in bed zou terechtkomen dan werd je object voor hen. Dan was je werkgever geworden. Het was toch een atmosfeer en een leefwereld, waar die poëzie toch wel bijhoort. Heel duidelijk. Meer kan ik er niet over vertellen, omdat er niet meer is.

Het zanduur van de dood

I

Het zanduurvan de dood
ruist in haar kleine hand

en in haar oorschelp ruist
afweziger het leven.

Soms dekt zij met haar hand
mijn mond, dan stok ik even

en door het zanduur valt
hoorbaar een korrel zand.

(*Het zanduur van de dood*, 2e druk, Amsterdam 1982)

Even lijkt het gesprek dood te lopen. Daarom suggereer ik, dat het misschien van belang kan zijn om de cyclus nog eens te herlezen. Na herlezing zegt hij:

Er komen kleine bliksemschichten aan herinneringen terug. Ik heb deze cyclus achter elkaar neergeschreven en ik ben erdoor getroffen als een bliksemslag, waar ik nauwelijks deel aan had. Ik had eenvoudig te registreren en was me nauwelijks bewust wat ik precies schreef. Natuurlijk was het precies wat ik schreef, maar waar het vandaan kwam wist ik toen niet. Ik kon het ook niet duiden. Het is een cyclus gedichten die helemaal buiten het bewustzijn om geschreven is.

Ik heb waarschijnlijk ook voor het eerst de dood ervaren. Als seminarist had ik erover gemediteerd, maar altijd binnen het

verband van de eeuwigheid. Daar was de dood overwinbaar. Maar hier doet de dood zich voor als absoluut naakt laatste gegeven. En dat brengt blijkbaar de betrokkene, dus mij, in een shocktoestand. Uit deze shocktoestand komt deze cyclus voort.

Dus toch de dood van het hoertje als directe aanleiding?
De dood wordt inderdaad gesymboliseerd in de persoon van een vrouw, hoewel ik de vrouw niet kan rijmen met de dood. Bovendien weet ik niet, waar het hoertje overgaat in de reële situatie van die tijd. Deze vereenzelviging van vrouw en dood zijn even duidelijk als onduidelijk voor mij.

Wat vind je ervan, als je het nu terugleest?
Het fascineert me door zijn ondoorgrondelijkheid. Het is iets wat ik niet gemaakt heb, maar wat door mij heen geslagen is vanuit een buitenwereld, een andere wereld. Ik ben gebruikt, misschien wel misbruikt. Door wie of wat weet ik niet. Ik kan mij niet als de maker zien, maar tezelfdertijd besef ik heel duidelijk, dat ik het gemaakt heb. Na zoveel jaren ben je natuurlijk niet meer degene die dat maakte. Je hebt zoveel levens, die helemaal niet identiek zijn, alhoewel ze een gemeenschappelijke deler hebben. Toen ik deze cyclus liet lezen aan mijn vrienden - Cola Debrot, Ed. Hoornik, Gerard den Brabander - waren ze allemaal min of meer overdonderd. Het was iets heel nieuws. Nu is het moeilijk meer te beamen door iemand die het vandaag leest. Deze poëzie is geïntegreerd, is achterhaald, ingelijfd, overspoeld. Ik wil het niet kleineren, maar ik ben ook niet de man om te zeggen, dat het een openbaring is. Er zijn zoveel openbaringen. Iedere dichter is een nieuwe openbaring. Als je authentiek jezelf bent, dan zul je altijd zo'n openbaring zijn.

Simon Vestdijk schreef over deze cyclus: 'Het laatste gedicht van Het zanduur van de dood *reken ik tot de aangrijpendste gedichten die mij sinds ettelijke jaren onder ogen zijn gekomen. Bertus Aafjes zal de ondergrondse Prometheus kunnen worden, die alle licht steelt van zijn generatiegenoten.'*
Dat had misschien best gekund.

Verklaar je nader.
Ik denk niet dat het toen tot me is doorgedrongen. Ik hoor nu pas, wat hij over mij geschreven heeft.
Als de kaarten zo gelegen hadden of de sterren zo gestaan, dat ik mij totaal had kunnen inzetten voor de poëzie, zoals Roland Holst dat in zijn leven gedaan heeft of Achterberg, dan acht ik het helemaal niet onmogelijk of onwaarschijnlijk dat de woorden van Vestdijk bewaarheid zouden zijn. Maar het heeft nu eenmaal in de sterren gestaan, dat ik halverwege mijn leven los moest laten. Mijn dichterschap was toen afgelopen. Als ik net als Achterberg of Roland Holst alles over gehad had voor de poëzie, dan zou er misschien een dichter van formaat uit gekomen zijn. Maar de kaarten van het spel zijn gewoon door de wind te vroeg geschud en weggewaaid.
Ik vind het gevaarlijk om iets wat bestaat en wat realiter zijn bestaansrecht heeft, te kleineren. Toch moet je het ook kunnen relativeren, als je zelf heel goed weet dat iets groter had kunnen zijn dan het is geworden, moet je dat kunnen zeggen.

Het zanduur van de dood

XIV

De vigilante rijdt

het stille stadje binnen,

een meisje trippelt langs
de neergelaten plank.

Het zanduur van de dood
ruist in haar kleine hand,

de roze van haar mond
welkt treuzelend naar binnen.

(*Het zanduur van de dood*, idem)

Ik heb ook vrij veel verzetspoëzie geschreven, maar alle moeite gedaan om het keukenmeidenpoëzie te laten zijn voor de gewone man. Ik schreef zo om niet herkend te worden. Je moest ervoor oppassen, dat je je niet verraadde door je stijl bloot te geven. Daar heb ik zorgvuldig voor gewaakt. Deze verzetsgedichten kwamen ook in Engeland terecht en werden door Radio Oranje uitgezonden.

Soms was ik zo onvoorzichtig om enkele gedichten in het openbaar te declameren.

Waar heb je dat bijvoorbeeld gedaan?

In een café bijvoorbeeld in de Van Baerlestraat waar de NSB en de SS bij elkaar kwamen en waar de portretten van Hitler en Goering aan de wand hingen.

Ik had een vriend die bij de SS was. Dit klinkt nu heel vreemd en je vraagt je natuurlijk af hoe dat kan. Het is nu na de oorlog een contradictio, maar er was nog zoiets als *inwerken* op elkaar, hem feiten onder ogen brengen. Een inwerken op elkaar van ‘Ja, dat kun je niet doen. Daar moet je zo gauw mogelijk uit.’ Maar daar wil ik nu verder niet op in gaan. Dat zou te ver voeren.

Deze man had een grote bewondering voor de poëzie van A. Roland Holst en ook voor mijn poëzie. Verder wist hij, dat ik verzetsgedichten schreef. Hij vroeg mij, waar de hoofdredacteur van Volk en Vaderland bij stond, of ik nog nieuwe gedichten geschreven had. Die hoofdredacteur heette Modderman, maar zo noemde ik hem niet. Ik sprak hem aan met ‘Modder’. Kortom, ik ga daar dus in aanwezigheid van een SS-er en ‘Modder’ een gedicht decalmeren:

Iedere dag vrees ik de dag op handen.
Iedere dag vloek ik de tirannij.
Iedere dag haat ik de dwingelanden.
Iedere dag. Er gaat geen dag voorbij.
Iedere dag verdubbelt zich uw schande.
Oh Nederland, gij schoonste land der landen.
Iedere dag. Maar één dag raakt gij vrij.

Hoe dan ook, er wordt een seintje gegeven en even later word ik door twee gewapende SS-ers gegrepen.

Nu had Jany Roland Holst een vriendin, Miesje Peters heette ze, waarvan gedacht werd, dat ze dubbelspionne was, - ook weer zo'n vreemd begrip -, omdat ze veel in dat café rondhing. Ik neem aan, dat ze wel degelijk in het verzet actief is geweest. Dat blijkt ook wel uit het volgende.

Terwijl die SS-ers mijn armen op mijn rug trokken, kwam Miesje Peters heel langzaam op mij en die SS-ers af en pakte hun hoofden vast en trok ze naar zich toe en begon ze te zoenen. Mij gaf ze een trap, dat ik weg moest. Ik dook weg, want die SS-ers lieten hun greep los èn ik was weg.

Ik heb het later aan Jany verteld, waar hij ontzettend blij mee was, want hij leed onder die geruchten. Aan haar heb ik in ieder geval mijn leven te danken. Dit soort situaties kwamen aan de lopende band voor.

Niet lang daarna dronk ik in Américain een kop koffie, waar Hans Klomp naar me toe kwam. Hans Klomp was als dichter bekend als Mien Proost. Het was een aardige vent, maar hij was secretaris van de ‘kultuurkamer’. Dus een man die fout was. Maar nu krijg je weer zo'n geval. Hij zegt tegen mij: ‘Bertus, ik moet je waarschuwen. Vannacht komt de Grüne Polizei je ophalen. Maak dat je wegkomt.’ Ik heb deze waarschuwing serieus genomen. Mijn vrouw en ik hebben wat spullen bij elkaar geraapt en zijn onmiddellijk ondergedoken. Die nacht is er bij ons een inval gedaan. Er werden kussens opengesneden, bedden omgegooid en van alles vernield.

De kinderen zaten al in Friesland en wij zijn er ook naar toegegaan. Daar zijn we ondergedoken gebleven.

Ik heb je nu twee verhalen verteld die tot de directe aanleidingen behoren. Maar dit soort verhalen heeft, voor degenen die deze tijd niet hebben meegemaakt, een hele andere dimensie. Het worden tenslotte verhalen, zoals de Amerikaanse filmpjes die in het Wilde Westen spelen. Ze krijgen een historische romantiek en ze worden ontdaan van de gruwelijkheid die ze voor ons bezaten. Achter dit soort verhalen zit voor ons dat syndroom van die oorlog en van het Hitlertijdperk en van die krankzinnige waanzin. Altijd het gevoel hebben van ‘Wanneer ga je er aan’.

Je bent in Terband ondergedoken. Daar heb je veel geschreven. Ik denk aan je Elf sonnetten op Friesland, Afscheid van Amsterdam, Het hotel, IN het atrium der Vestalinnen.

'Afscheid van Amsterdam', 'Het hotel' en 'In het atrium der Vestalinnen' heb ik eerst als losse gedichten geschreven. Op deze drie gedichten heb ik later 'Een voetreis naar Rome' gebouwd, dat als een totaal gedicht kan worden opgevat. Waarschijnlijk heb ik het onbewust toch voorvoeld dat het een lang gedicht zou worden.

Op het seminarie heb ik vroeger eens een Duits gedicht gelezen, dat bij het knapperend vuur werd geschreven. Het was geen gedicht van grote kwaliteit, en ik ben zelfs de naam van de dichter vergeten. Maar ik wou nu ook eens een gedicht schrijven dat je met een glas wijn en een pijp voor het haardvuur las. Je zocht die rust zelf in die enorme wereld waarin alles verboden was. Waar de grenzen dicht waren en waar niemand meer uit kon. Je werd allemaal al eigenlijk gekerkerd, voor je de kerker in moest. Hoewel ik die 'Voetreis' zelf gemaakt heb, wilde ik toch in de fantasie ontsnappen om aan de dreiging van de oorlog, die je iedere minuut voelde, te ontkomen. Je wist, wat je ook deed, dat er ergens onmiddellijk een schaduw over de zaak kon vallen en dat wat je deed, altijd fout was, als je het niet eens was met de nationaal-socialistische leer. Dus alles wat je deed, getuigde daarvan. Allereerst je weigeringen. Niet in de 'kultuurkamer', niet naar Duitsland, de Arbeitseinsatz. Maar naast de weigering ook direct tot daden overgaan. Ik ben nooit een verzetsheld geweest, maar ik heb op mijn manier met mijn totale persoonlijkheid mijn afschuw kenbaar gemaakt en die verspreid.

Ik schreef in Terband honderd regels per nacht. Ik kon daar nl. alleen maar 's nachts werken bij een klein oliepitje. Het huis was vol en overdag was het er te druk. Toen ik 'Een voetreis naar Rome' af had, liep ook de oorlog tegen het eind. Maar ik heb ook nog het lange gedicht 'Maria Sibylla Merian' geschreven dat in 1946, na 'Een Voetreis' is gepubliceerd. In Terband had ik vriendschap gesloten met dominee Henkels, die op zijn beurt ook bevriend was met Pom Nijhoff. Dominee Henkels heeft mij een boek geleend over Maria Sibylla Merian. Terwijl ik met dat boek bezig was, werd dominee Henkels gearresteerd. Evenals Werkman werkte hij voor De Blauwe Schuit. Werkman is op een afschuwelijke manier door de Gestapo vermoord. August Henkefs is op het nippertje aan de dood ontsnapt. Toen ik van zijn vrouw hoorde dat hij gearresteerd was, schoot mij te binnen dat hij had gezegd: 'Jij moet over Maria Sibylla Merian een gedicht maken.'

Ik ben toen gaan schrijven met de idee, dat hij het ook zou moeten kunnen lezen als het af was. Als ik het dus zou voltooien, zou hij vrijkomen. Het was een soort magisch bezweringsritueel, dat ik uitvoerde. Later heeft Henkels me verteld, dat hij dacht: 'Aafjes is wel niet zo'n vroom man, maar die bidt nu voor mij tot zijn katholieke heiligen.' Ik heb hem toen hij vrij was verteld, dat ik tot de protestantse heilige Maria Sibylla Merian bad, want voor mij was zij een protestantse heilige. En dat is de hele reden, dat ik dit lange gedicht gemaakt heb. Ik heb het dan ook aan August en Julia Henkels opgedragen.

Op 21 juni 1945 kreeg je voor het gedicht In het atrium der Vestalinnen de prijs voor het beste gedicht, dat tijdens de oorlog geschreven was.

Dat was letterlijk en figuurlijk een complete verrassing voor mij. De Poëzieprijs van de gemeente Amsterdam zou uitgereikt worden in het Stedelijk Museum. Maar daar konden mijn vrouw en ik niet naar toegaan. Ik was uit Friesland teruggekomen met schoenen zonder zolen en een broek waar rafels aanzaten; ik had niets om aan te trekken. Maar daar stapt Nijhoff binnen en hij probeert me te overtuigen, dat

we toch naar zo'n belangrijke gebeurtenis toe moeten gaan. ‘Heb je dan helemaal niets om aan te doen?’ vroeg hij. Ik bekende toen dat ik een dag geleden een oud tropenpak te leen had gekregen, maar dat ik niet van plan was om daarmee voor aap te staan. Uiteindelijk wist Nijhoff me toch over te halen. De prijs wordt uitgereikt en onmiddellijk daarop bespringt Nijhoff de kansel en zegt: ‘Dames en heren, wilt u nog even blijven? Er wordt nog een prijs van f1.000,- uitgereikt. Een prijs voor het beste gedicht dat in de oorlog geschreven werd. De jury bestaat uit A. Roland Holst, J.C. Bloem en mij. Nijhoff las het juryrapport voor maar ik had nog niets in de gaten. Enfin, hij eindigt met mijn naam. Ik had, heel gek, duizend gulden. Dat was heel wat. Er zaten veel uitgevers, dichters en schrijvers in de zaal en het moest gevierd worden. We vonden een kroegje, maar drank was zo vlak na de oorlog erg duur. Nijhoff was erg bezorgd over mij. Hij had mij de cheque gegeven, maar we waren het kroegje nog niet binnen of hij eiste de cheque terug. ‘Als ze op jouw zak gaan drinken’, zei hij, ‘dan is het zo op. Laat het de uitgevers maar betalen.’ De rekening bleek later f3.000,- te bedragen!

Spoedig na deze prijsuitreiking verschijnt de bundel die je leven in één klap veranderde: Een voetreis naar Rome. *Had je een vermoeden dat deze bundel een groot succes zou worden?*

Ik wist het onmiddellijk, want er gebeurden hele krankzinnige dingen. De eerste oplage van de fragmenten nog, ‘In het atrium der Vestalinnen’, was in een dag weg. Toen *Een Voetreis* uitkwam was de eerste oplage ook praktisch in een dag weg. Een paar dagen later werden er zelfs exemplaren voor f100, - zwart op straat verkocht. Het was een krankzinnig gebeuren. De ene druk volgde op de andere en bleef volgen. Wat moet ik er verder van zeggen? Hangt het samen met de oorlog, want al die tijd was er niets nieuws verschenen? Hangt het samen met de aard van het gedicht? Je kon daar over de grenzen de vrijheid in. Terwijl Hitler was verslagen, kon je toch niet de grens over. De mensen stonden altijd nog met pijn en moeite in het leven, hoe blij ze ook waren. Ik denk dat tal van factoren meegewerkt hebben, die niet bij een gedicht in een gewone periode gewerkt zouden hebben. Tal van nevenfactoren hebben de enorme populariteit aan dit gedicht gegeven.

Bertus Aafjes en zijn vrouw in Rome, 1949.

Toch zijn er enkele stevige pogingen ondernomen om de populariteit van het gedicht in te dammen. Ik denk aan de jezuïet

Dr. Creighton die in De Linie over Bertus Aafjes schreef, dat hij een propagandist van zonde en heidendom was.

Echtpaar Aafjes op bezoek bij Stijn Streuvels.

Ik vond het geen leuke kritiek. Ik las hem bij het Leidseplein aan zo'n krantestalletje. Misschien had ik niet eens het geld om het blad te kopen. Ik herinner me, dat er een meisje naast me ging staan dat meelas. Ik voelde me net een varken dat een stempel kreeg; tegen vuilschrijvers, of tegen zedenbedervers. Het was dus helemaal niet leuk, maar ik heb het de man niet aangerekend. In zijn denken had hij natuurlijk voor zichzelf gelijk. Het gevolg was, dat hij de klap kreeg en niet ik. Want iedereen sprong voor mij in de bres. Van Duinkerken en Bomans b.v. schreven daar tegenin. Ze waren van mening dat dit niet kon en dat Creighton het te gortig maakte. Daardoor werd Creighton belachelijk gemaakt. Heel deze rel rond *Een Voetreis* was een enorme bevordering voor de verkoop. Dat was het directe resultaat.

Als je nu terugkijkt naar de erotiek in Een Voetreis, *dan is er toch een wereld van verschil met het heden. Was het dan toch voor de bevrijde Nederlander een soort van openbaring?*

Het was helemaal niet zo erotisch. Vandaag de dag zou niemand het meer als erotiek lezen. Door de klassieke schrijvers is er zoveel erotischer geschreven. Dit is helemaal geen voorbeeld van erotiek. Dit is gewoon een geïntegreerd deel van het menselijk leven, dat in *Een Voetreis* beschreven wordt, zonder bijzondere nadruk. Er staan alleen een paar duidelijke zinnen in en die waren voor een man als Creighton onverteerbaar, al is hij daar juist niet duidelijk genoeg op ingegaan, maar daar had hij mij zeer terecht voor zijn doelstellingen kunnen pakken.

Ik wees de erfzonde totaal af, het feit dat wij gepredestineerd zijn als het ware om tot het kwaad te vervallen. Dat had bij de katholieken tot een levenshouding geleid, waarin al het goede werd afgewezen. In dit geval de erotiek dan. *Een Voetreis* was dus niet alleen een erotisch gedicht, maar ook een frontale aanval op de levenshouding van de katholiek in die tijd. Vooral op de oralistische eisen die vanaf de kansel verkondigd werden. Dus dat bleven de elementen die voor het katholieke volksdeel shockerend genoeg waren.

Het gedicht heeft ongetwijfeld invloed gehad in de vermenselijking en de liberalisatie van het katholicisme in Nederland. Daar twijfelt, denk ik, niemand aan. Maar erg zichtbaar voor deze generatie is dat nauwelijks meer. Het was wel heel voelbaar voor mijn tijdgenoten. Al deze merkwaardige elementen, theologisch, religieus, erotisch, waarop die zware taboes lagen, die werden toen doorbroken.

Deze elementen werkten ook weer allemaal mee om *Een Voetreis* populair te meken. En ik hoop dat dit toch ook in zekere zin door de kwaliteit van het gedicht is geweest.

Hoe reageerde jij als jong dichter op dit succes?

Dat is in wezen moeilijk te achterhalen, want de tijd achterhaalt mij. Ik zou willen zeggen, het was vanzelfsprekend. Het overkwam en overviel mij natuurlijk. Als je zo'n werkstuk geschreven hebt, heb je zelf als dichter de zekerheid ‘dit is het’. Nou dat werd het. Je hebt succes. Je bent DE dichter van *Een voetreis naar Rome*. En dat gaat zo gemakkelijk. Het is net of het een mooie zomer wordt en je baadt je erin. Het is allemaal vanzelfsprekend. Je moet natuurlijk oppassen, dat je geen arrogante indruk van jezelf krijgt. Of dat je iets belangrijks bent. Maar ik geloof niet eens, dat ik dat gehad heb. Het was zo vanzelfsprekend! Ik heb het schrijven van poëzie nooit als een verdienste ervaren. Ik heb het gewoon als een gave gezien. Dat heb je meegekregen, Ieder mens heeft dit of dat meegekregen. De verdienste zit in heel andere dingen, b.v. in een oeuvre, in enorm veel werken. Ik bedoel dat mijn vele reisreportages die ik om den brode, maar goed, geschreven heb, verdienstelijk zijn. Ik heb nooit het gevoel gehad: dat heb ik hem nou geflikt, dat heb ik gemaakt. Nee, nee. Het was mij overkomen en het was een prettige gebeurtenis, maar ik heb mij nooit geïdentificeerd met de dichter als verdienstelijke maker. Als ik er nu nog aan terugdenk, dan denk ik dat de dichter die het geschreven heeft een ander was; dat ik het helemaal niet geweest ben. Misschien is het wel geschreven door een middeleeuwse dichter of een of andere troubadour langs de weg. Maar ik niet.

Als mens ben je in hoge mate incognito. Vanaf het moment dat je populair wordt en succes hebt, houd je op incognito te zijn. Als je je naam maar noemde, dan was het al genoeg. Hoe drukkend dat was, heb ik mijn hele leven verder wel ervaren. Ook voor verwanten was het vervelend. Mijn broer heeft er veel hinder van ondervonden. Hij heeft mij eens gezegd, dat hij onmiddellijk ophield te bestaan als hij zijn naam noemde. De weervraag was altijd: ‘Ben je familie van de dichter Bertus Aafjes?’ Voor hem was het een van de redenen om naar Amerika te emigreren.

Een dergelijk proces vond plaats bij mij. Hoorde men: ‘Aafjes’, dan was de reactie: ‘Oh, de dichter, *Een Voetreis.’* Ikzelf bestond niet meer. Ik was een splitsing. De gedroomde dichterlijke figuur die ze in *Een Voetreis* hebben ervaren, terwijl ik net als zij maar een gewoon iemand ben. Het irritante was, dat je moest beantwoorden aan hun beeld, maar dat kon ik op geen enkele manier. Het was doorlopend een volkomen schizofrene toestand. Van alle kanten deugde de situatie niet meer: maatschappelijk, sociaal en gewoon normaal menselijk. Dat groeide uit tot een obsessie in het dagelijkse leven. Toen ik daarom in 1947 de kans kreeg om onbezoldigd perschef te worden bij een lunapark dat naar Egypte vertrok, heb ik deze kans met twee handen aangegrepen, zodoende ben ik twee-eneenhalf jaar aan Nederland ontsnapt.

Ik was Nederland ontvlucht. Ik herhaal het nog eens: ik kon eenvoudig niet tegen de belangstelling, die mij eigenlijk als persoon niet gold, maar die betrekking had op een droombeeld dat men zich van mij gevormd had. Ik werd een fake.

In het nabije Oosten, in het Arabische Egypte, kwam ik alleen op mezelf te staan. Ik leefde er in kleine groezelige hotelkamertjes. Dan gebeuren er enkele dingen. Je bent afgesneden van iedereen die je liefhad: je kinderen, je vrouw, je eigen leefklimaat. Vrij snel vereenzaam je dan, onvoorzien. Je wil niet terug, ondanks al je heimwee. Ik liet me vallen als een steen van de toren en die vaart krijg je dan. De vaart in de vereenzaming. Wat je natuurlijk niet ziet is het feit, dat naarmate je meer vereenzaamt je meer het contact met de werkelijkheid verliest. Dat is een verschrikkelijke zaak. Je woorden komen slechter over in gesprekken. Je indrukken worden vager, maar tezelfdertijd en daaraan voorafgaande had je een enorme verheldering van indrukken. Je komt in een nieuw land, in een nieuwe emotionele situatie. In eerste instantie krijg je een verscherping van de zintuigen en die gaat in

elk geval gepaard met een zekere euforie. In de poëzie die je dan gaat schrijven, begin je ‘Himmelhoch jauchzend’. Maar naarmate het vordert, komen er allerlei binnensluipen door de eenzaamheid en doordat je afgesneden bent. Je bent geatrofeerd van de lichamen die je liefhebt.

Er treedt een proces op van een grote vereenzaming waardoor je in een enorme depressie komt. De depressie is een van de ernstigste ziektes die er op aarde bestaat. Het is namelijk een volkomen afgesneden worden van het leven. Je bent levenddood. De depressie is eigenlijk het boze zelf, in wezen en verschijning. Het is een volkomen negatie van al het goede. Je hebt het gevoel alsof je honderd meter onder de grond begraven ligt in een graf en er nooit meer uitkomt. Soms hoor je nog

wat getik en dan denk je: ‘Zou er nog iemand zijn, die met mij contact wil opnemen?’ Want zelf kun je het niet meer. Je hebt geen ‘Fingerspitzengefühl’ meer en al het geestelijke contact is weg.

Bertus Aafjes als ‘onbezoldigd’ perschef bij Lunapark in Alexandrië, Egypte 1947.

We zitten nu in mijn werkhuisje te praten, dat in een mastbos staat. In mijn kindertijd vond ik mastbomen de mooiste bomen die er waren. Er was een klein mastbos in Brabant, in de buurt waar we woonden. Als ik met mijn vader ging wandelen, trokken we het mastbosje in. Hij hing dan zijn Engelse bolhoed aan een dennetak en zei tegen mij: ‘Jongen, ga maar wandelen, want ik wil een dutje doen.’ Zijn hoed aan de tak was voor mij een veilig baken. Ik kon mijn vader altijd gemakkelijk vinden. Een mastbos is voor mij dus altijd iets romantisch geweest. Sinds ik er echter in woon en last van depressies heb, is het een verschrikking. Ik vind die mastbomen dodelijk dor. Als ik voel, zijn het dode bomen. En als ik ze dan rond me zie, zie ik geen mastbomen meer, maar uitgehongerde mensen in concentratiekampen die naar de gaskamer gaan. Of ik zie ineens de kinderen uit de Derde Wereld, voor hun dood, helemaal uitgemergeld. Maar dit zijn alweer beelden. Watje voelt is altijd erger. Je voelt de mastbomen zelf niet meer.

Het is eigenlijk een existentiële crisis. Een crisis van de essentie van de existentie zelf. Je gelooft niet meer in de werkelijkheid. De werkelijkheid dringt nog slechts als een fictie tot je door. Pascal meen ik, had het ook heel sterk. Die moest soms een stoel voor zich neerzetten, omdat hij dacht aan de rand van een afgrond te zitten. Als hij opstond, hield hij zich aan de stoel vast, om te bewijzen dat hij er niet inviel. Die afgrond, het niet zijn van wat er is. Een depressie is het afwezig zijn van alle reële vorm van leven.

Daar werd je in Egypte mee geconfronteerd.

Dat wist ik toen nog niet eens. Prof. Kroft, een groot psychiater en vriend van mij, heeft me daar later opmerkzaam op gemaakt. Prof. Kroft is een depressiedeskundige. Hij heeft er veel over gepubliceerd en ook methoden ontworpen om depressies te bestrijden. Hij heeft mij erop attent gemaakt, dat in de literatuur *Het koningsgraf* hèt voorbeeld is van een depressie.

Toen ben ik er zelf in gaan lezen en je kunt er gedichten in aanwijzen die duidelijk verschijnselen van depressie aangeven. B.v. ‘De god van het Niets’ die er doorlopend in voorkomt. ‘De god van het Niets’ is een volkomen ontkenning van de creatie. Het is gek, dat je dat toch dan nog creatief kunt uiten. Maar dat uiten is nog de enige mogelijkheid: het bezweren in woorden, het vastleggen ervan is de enige existentie-mogelijkheid.

In de morgen

Ik ga haastig door de lege morgen,
zonder vleugels maar ook zonder zwaarte,
als een vis gebed en weggeborgen
in het zilte van de ochtend klaarte.

Zonder zekerheid, zonder gedachten,
zonder sluierstaart van te beminnen,
koud en glibberig tot niets bij machte,
ook mijzelf verloren en mijn zinnen.

Nergens is een rietbos, nergens wier
waar iets eetbaars is, waar ik kan raken
aan mijzelve in een nu en hier;
ik ben nuchter, malend met mijn kaken,
en ik kan mijn afgebrokkeld wezen
in de onderkant der golven lezen.

(*Het koningsgraf*, Het gevecht met de muze, Verzamelde gedichten, Amsterdam 1974)

Ik had niets verzameld. Ik had Egypte nog nooit gezien. Ik liep een park in en zag daar een bloeiende boom met grote rode bloemen. Het leken net reusachtige reuzen met bebloede handen. Alles wat je zag zette zich in beeld en gedicht om.

Ik had helemaal niet in de gaten, dat ik in een depressie verkeerde. Je bent ‘out of bound’. Je bent ergens op een plek, waar je niet weet waar je je bevindt, totdat je uiteindelijk wakker wordt in een ziekenhuis. Dit komt als een blikseminslag waarvan je de aard helemaal niet onderkent. Dat doe je pas jaren later, want wat wist ik van depressies? Vroeger bestonden er voor mij helemaal geen depressies. Ik heb er pas voor de eerste keer over horen praten door Jany Roland Holst en toen werd ik me er pas van bewust.

Ik moet in dit verband wel over depressies praten omdat ze zo onloochenbaar verweven zijn met deze poëzie. De depressie is een ziekte, maar poëzie niet. Er wordt toch nog bezworen

met een vorm van leven. Het belangrijke misschien van een aantal gedichten is, dat ze iets aan het licht brengen over de depressie en dat ze daardoor hulpmiddel kunnen zijn voor mensen. Maar nu ga ik te ver. Nu ga ikzelf interpreteren en dat is het laatste wat ik altijd wil over eigen poëzie.

Bertus Aafjes in Caïro, Egypte 1948.

Het koningsgraf

Met een gezicht uit zuiver goud geslagen,
zoals herinnering mij heeft gebeeld
naar al de nachten dat wij samen lagen
en lach en traan gelijk hebben gedeeld,

en mond aan mond en oog in oog verzonken
de adem en het licht hebben gemengd,
en van die volle liefdesbeker dronken
ons aan elkanders hart hebben verzengd -

naar die herinnering, in goud gedreven,
lig ik onder het masker van mijn dood
te zuchten en onzichtbaar voort te leven
in hunkring naar de diepten van uw schoot,
en 'k tast het duister van mijn koningsgraf
met lichteloze gouden blikken af.

(*Hef koningsgraf*, idem)

Ik had toen juist het graf van Toetanchamon bezocht en daar lag hij. In de diepte, in het donker, in zijn gouden kist, volmaakt nagebootst naar zijn eigen beeld. Heel aangrijpend. Hij lag in drie kisten. Twee zijn er in het museum van Caïro, maar een is er achtergebleven met de mummie er in, in het eigenlijke graf. Het heeft zo'n sterke indruk op me gemaakt, dat ik de bundel zogenoemd heb.

Bertus Aafjes in Egypte, 1948.

Bertus Aafjes met zijn vrouw op het strand van Port Said, Egypte 1948.

Opnieuw een duidelijke identificatie jouwerzijds met de dood. Het is heel goed, dat je het zo formuleert, maar het is niet met de dood zonder meer. Ook niet met de angst voor de dood,

maar met een vorm van dood zijn en dat is de depressieve dood. Het is een vorm van tijdelijk dood zijn, die in *Het koningsgraf* is ondergebracht. Het is een vorm van dood zonder dat je dood bent, want je eet, je drinkt, je praat met anderen, maar je praat niet normaal. Je hoort jezelf praten als niet-pratende. Je doet dingen alsof je ze niet doet. Het is alsof je in een onderwereld terechtgekomen bent, in een Hades, en daar als schim opereert. Maar nog duidelijker is het beeld van ‘levend begraven zijn’ in een kist.

De poëzie in Het koningsgraf *is een volledig andere poëzie dan die van* Een Voetreis. *Was* Het koningsgraf *toch in zekere zin een reactie daarop?*

Ik geloof dat ik telkens volkomen andere poëzie geschreven heb. Als iemand dit leest en mijn werk kent, zal hij zich zeer verwonderen, want mijn poëzie is vaak het tegengestelde van depressief. Integendeel! Ik heb zelfs het kinderlijke beginsel, dat ik mensen gelukkiger moet maken en niet ongelukkiger. Mijn poëzie in *Het koningsgraf* had een sterkte van uitdrukking bereikt, waarvan ik vond dat het zwart op wit moest, omdat het een functie had.

Poëtisch. En misschien meer, maar daar blijf ik buiten. Het is altijd meer dan poëtisch. Het gedicht is niet alleen een esthetische aangelegenheid. Integendeel. Maar het is niet aan de dichter om daar commentaar op te geven. Daar is de criticus voor, maar op de allereerste plaats de lezer natuurlijk, want de lezer is de beste criticus.

Uit het gedicht ‘Ik wil niet’ valt mij de volgende strofe op:

> Ik wil verloren gaan, ik wil vervagen,
> tot gij mij gans in de natuur kunt lezen,
> totdat mijn verzen gans het stempel dragen
> van niet van mij te zijn maar van al deze.

Ook hier zit, zoals in meerdere gedichten van je, een animistisch element.

Je kunt het op twee manieren interpreteren. Enerzijds is daar het opgaan in de natuur van jezelf en anderzijds, de verzen, dat andere deel van je zelf, dat ook naamloos wordt en in je lezers verdwijnt. Is dat alles niet in tegenspraak met je katholieke geloofsovertuiging van die tijd?

Ik moet onmiddellijk zeggen dat de gesuggereerde katholieke geloofsovertuiging totaal niet meer bestond in die tijd.

In 1948 dus al niet meer?

Oh nee, nee.

Wat is die vervagingsdrift dan? Ik zou niet weten wat daar staat.

Probeer eens.

Bij het proces van deze gedichten zelf, vindt een gebeuren plaats, waarbij je als individu steeds radicaler wordt uitgewist. Je wordt steeds meer en in heviger mate, dat wat je ziet en wat je aan kleur ervaart. De zintuigelijke dingen die anders indrukken zijn, worden bijna absoluut zelfstandig.

Het enige wat ik kan zeggen over het proces van schrijven van zo'n 101 sonnetten als in *Het koningsgraf* is, dat het je ‘ik’ ‘ausradiert’. Wat ervoor in de plaats komt, zijn alle dingen die je observeert, die een eigen leven gaan leiden en eigen zelfstandigheid krijgen en zo overheersend worden, dat het allemaal bij elkaar veel sterker wordt dan het ik. Het ik is alleen nog maar een bindmiddel met al die dingen samen in zich.

Het is bijna onbenoembaar geworden; het heeft niets meer met de ik B.A. te maken, die is weg. Maar er is natuurlijk een ik-principe, of dat nu een naam heeft of niet, het is er en houdt alle indrukken samen. Maar die indrukken zijn zo zelfstandig en overheersend, dat ze volkomen het oorspronkelijke ik overtreffen en verdringen.

Tot je op een goede dag weer bij zinnen komt blijkbaar en merkt dat het ik-gevoel heel langzaam weer terug komt. Als dat terug is, gaat het wel tot handelen over en gaat het zich gewoon weer als B.A. gedragen. Dat lees ik uit dit gedicht en ik herinner me heel juist en heel goed, dat dit zo plaatsvond.

Hoe was jouw opvatting van het dichterschap in die tijd? Mythisch? Religieus?

Ik geloof, als ik al een opvatting had, dat het de opvatting was, dat ik geen opvatting had. En zeker niet bij deze sonnetten. Mythisch? Religieus? Het gekke is dat deze verzen religieus zijn in de zin dat ze een god aanvaarden, zij het echter 'de god van het Niets'. Dus je zou zeggen, dat het niet meer a-religieus kan zijn, maar dat is het ook weer niet. Deze gedichten hebben een eigen religie.

Heeft het te maken met de Egyptische godsdienst zoals die duizenden jaren geleden werd beleefd en uitgeoefend?

Ik heb mij dus zeer verdiept in de Egyptische kunst. Ik heb alle koningsgraven bezocht, de graven van de edelen en de tempels. Ik heb in de piramiden rondgedwaald en kende in die dagen de Egyptische kunst eigenlijk van haver tot gort.

Wat een enorme indruk op mij gemaakt heeft, was de verering van de godheid in allerlei vormen. Vooral die van de farao. Hij moest als god zijn eeuwige graf hebben en daar werden enorme prestaties voor verricht, waarmee de mens zijn eeuwigheid in stand wilde houden. De farao werd gemummificeerd; er werd een piramide voor gebouwd. Al deze bijzonder zware inspanningen zijn allemaal voor niets geweest. Er is geen sterveling op aarde die er nog enig geloof aan hecht. De mummies trok men uit de grond, deed ze in een koffer en als ze er niet in pasten, braken ze een arm of een been af en gooiden dit van de oceaanstomer over boord. Van deze hele cultuur, die maar op een ding gespitst was, nl. overleven, is niets overgebleven. Van al die godheden is geen spoor meer te ontdekken. Het blijft ongelofelijk dat je een complete, totale beschaving, die er uitsluitend in bestaan heeft te overleven tot in de eeuwigheid, dat je ziet dat daar geen syllabe van terecht gekomen is. Dat er geen sterveling meer in gelooft, dat alles in een museum opgeborgen is en een monument geworden, dat je met sprakeloze bewondering bekijkt. Het volkomen verdwenen zijn van zo'n cultuur behalve het restant aan beelden en monumenten dat er nog van over is en waaruit blijkt hoe hevig het was, dat geeft je een enorme shock in je eeuwigheidsgevoel. Daarvan is in *Het koningsgraf* heel duidelijk sprake. Ik was toen weliswaar niet meer katholiek, maar de restanten van eeuwigheidsverlangen, eeuwigheidsgevoel, die waren toch nog wel aanwezig en die zijn toen voor goed verloren gegaan. Ik heb in die tijd een groot gedicht willen schrijven over een Egyptische jonge man en vrouw die van elkaar hielden, zo'n duizend jaar voor Christus. Zij gaan in een boot op de Nijl varen en deze boot slaat om. Ze worden wakker in het slib van de Nijl, maar in de onderwereld. Een onderwereld die prachtig beschreven is in de papyrusrollen, die mummies meekregen. In deze papyrusrol werden ze gewaarschuwd voor de talloze gevaren die hen zouden kunnen bedreigen tijdens hun tocht naar de zonnegod. Tegen het einde van het gedicht slepen de man en vrouw elkaar voort. Ze hebben beiden in de godenwereld geloofd en zolang ze erin geloven moeten ze elkaar voortslepen. De vrouw houdt het eerst op met geloven. En de man die haar op de schouders draagt verliest die last en verliest dan ook het geloof langzaam, tot hij het helemaal verloren heeft. Dan beginnen de goden, die aan weerszijden in een enorme zuilenhal staan, ongelofelijk te lachen.

Simon Vestdijk kon voor Het koningsgraf *meer waardering opbrengen dan voor* Een voetreis naar Rome. *Hij vond dat* Het koningsgraf *veel meer aansloot bij vroeger werk en schreef letterlijk in Het Parool: '(want) nooit wierp een kunstenaar zo fors het roer om, als toen dit* Koningsgraf *ontstond.'*

Dat heb ik nooit gelezen. Ik zat toen in Egypte en daar kreeg ik uiteraard geen Nederlandse kranten. Ik heb het trouwens ook nooit ergens anders gelezen.

De kritieken van mijn grote tijdgenoten zoals Bloem, Greshoff en Nijhoff heb ik heel fragmentarisch en toevallig gelezen. Niet zo lang geleden kwam iemand uit de buurt naar me toe met een oud boekje van mij en vroeg of ik dat signeren wou. Daar zaten een paar kritieken in, die tot mijn grote verbazing van Vestdijk en Greshoff waren. Ik heb er toen wel ingekeken, maar ze niet eens uitgelezen. Ik ben een beetje allergisch voor kritieken. Zeker zoveel jaren na dato, dan dragen ze toch niet meer bij tot je vorming of ter instructie. Ik ben helemaal niet zo, dat ik zeg dat een criticus je geen goede adviezen kan geven. Voor mij was het in ieder geval toch te laat. Ik heb er dan ook nagenoeg geen interesse meer in. Evenmin als ik nog inte-

resse heb in mijn gedichten. Ik weet dat dit voor sommigen misschien hautain klinkt, maar ik bedoel eigenlijk geen levende interesse. Je hebt levendige interesse in je eigen gedichten als je nog een levende dichter bent. Ik ben wel een levende schrijver, maar mijn poëzie is als een soort delta in allerlei riviertjes en in verdunde situatie door mijn proza gaan lopen.

Een gedicht eist zulk een concentratie, dat je die continu in stand moet houden. Haak je af, dan verlies je eenvoudig het vermogen tot die diepgaande concentratie en technische beheersing.

Je raakt gewoon in een andere fase. Je wordt een prozaschrijver. Je schrijft reisverhalen, novellen en kinderboeken. De poëzie is daar wel degelijk ondergronds aanwezig en kleurt jouw proza tot dat min of meer poëtische proza, wat ik hoop dat mijn proza dan is. Schreef ik nu nog gedichten, dan denk ik dat ik nog wel geïnteresseerd zou zijn in de poëzie van vroeger, omdat ik dan ook geïnteresseerd zou zijn in de poëzie die ik op dit moment zou schrijven. Zo reconstrueer ik het voor mezelf.

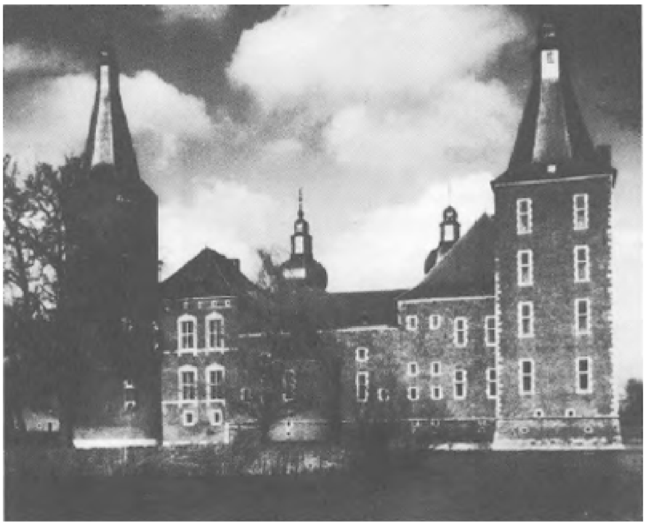
Het jaar 1953 blijkt, zeker wanneer men terugblikt, een cruciaal jaar voor Bertus Aafjes te zijn geweest. Nu kan worden gesteld dat zijn bundel *De karavaan*, die in dat jaar verscheen, het einde van zijn dichterschap markeerde.

In Elseviers Weekblad publiceert hij een drietal essays *Poëzie van het schuifgat* - Paard achter de wagen gespannen -;*Lucebert of de schim van Kloos* - Trilt en er is kunst - (Lucebert); *Apotheose der liefdeloosheid* - Wij bloeien maar bloeien vergeefs - (Claus). Deze essays, gericht tegen de experimentele poëzie van de Vijftigers, verschijnen op 6, 13 en 20 juni in genoemd weekblad en veroorzaken de nodige opwinding.

Waarom schreef Bertus Aafjes deze essays?

Op een goede dag - ik woonde toen al op Kasteel Hoensbroek-kwamen de dichter Werumeus Buning en de tekenaar Cees Bantzinger op bezoek. Jobs Werumeus Buning wilde mij interviewen over de nieuwe dichtkunst. Hij wilde weten wat ik ervan vond, want hij begreep er niets van. Hij keek door de mooie, groene, oude ruitjes van het kasteel over de landen heen. Hij zag een boer - tja, Werumeus Buning zou geen boer zien! - en zei: ‘Die boer doet toch ook wat hij al tweeduizend jaar doet.’ Ik heb tegen hem gezegd, dat ik eerst de verzenbundels van de experimentelen wilde lezen, voor ik erover wilde praten. Temeer omdat ik lange tijd in het buitenland had rongezworven. Daarna stelde ik hem voor om er zelf maar over te schrijven. Misschien was het wel een kleine streek om mij in Elsevier te krijgen, waar ik toen nog niet voor werkte. Hij ging daarmee akkoord. Ik ben toen de poëzie van de Vijftigers gaan lezen. Ik heb ze hier nog allemaal in de kast staan mèt de aantekeningen die ik er toen bij maakte.

Ik begreep er niets van. (...)



Kasteel Hoensbroek.

Ik had de oorlog meegemaakt, had ondergedoken gezeten en was allergisch voor alles wat dictatoriaal in mijn oren klonk. Ik vervloekte Adolf Hitler en zijn trawanten en zijn theorieën. En iets daarvan las ik in deze poëzie.

Voelde jij je bedreigd?

Ikzelf niet direct, maar wel de nieuwe gemeenschap waarvan ik hoopte dat die na de oorlog zou ontstaan:

> (...) nieuwe tijden
> - gulden eeuwen van aardsheid - breken aan;
> wij vergaan in de smeltkroes van het lijden
> langzaam tot het goud van een nieuw bestaan.

Ik had een heel idealistische kijk op wat komen zou. Wat er gebeurd was, zou nooit meer kunnen gebeuren. Daar zijn we voorgoed van genezen.

Toen las ik deze revolutionaire poëzie, die in taal alles tot aan de grond toe afbrak. Maar daar leefde en bewoog ik mij in. Dat was mij heel nabij. Ik zag dit ongelukkigerwijze dus als een uitvloeisel van wat ik met mijn hele wezen bestreden had en zou blijven bestrijden. Ik identificeerde deze poëzie met het kwaad, dat we net achter de rug hadden.

Dat is een verschrikkelijke fout geweest, die ik mezelf nooit vergeven heb en nooit vergeven zal, want ik verkeek mij op deze nieuwe poëzie. Deze poëzie was juist een barricadegevecht van een nieuwe generatie dichters die de laatste restanten van het nationaal-socialisme, van die dictatuur op wilde ruimen. Ze deden dat op agressieve wijze, maar dat was niet anders mogelijk.

Als ik goed gekeken had op dat moment, als ik niet verblind was geweest door een oud trauma, door een syndroom, dan had ik dat moeten zien.

Ik zat in een dualistische fase. Ik kon deze poëzie niet aan en veroordeelde ze. In een onderbewuste toestand vond ik deze gedichten prachtig, maar weer in het gewone daglicht was ik dat vergeten. Ik schreef mijn essays tegen de experimentele poëzie op het volkomen verkeerde podium. Ik had het in een literair tijdschrift moeten publiceren, dan had ik ook heel anders geschreven. Verder had het een veel te massale verspreiding en werd het gelezen door Jan en alleman. Jan en alleman in de poëzie is het gepeupelte, dat helemaal niet weet wat poëzie is. Ze smullen wel van iedere veroordeling. Ik moet erbij zeggen, dat het oorspronkelijke plan was om zes essays te schrijven: drie essays voor èn drie essays tegen de experimentele poëzie. Want dat onderbewuste kwam al naar boven. Ik begon al te zien, wat de experimentele dichters aan het doen waren, nl. een hele nieuwe situatie te scheppen

in de evolutie van de poëzie. De drie essyas tégen heb ik mogen schrijven, maar toen zei de toenmalige hoofdredacteur Artzenius: ‘Er is zo'n rotzooi over gekomen, we sluiten.’ Zodoende zat ik compleet met mijn vingers tussen de deur.

Hoe waren de reacties na je eerste essay?

Er kwam direct een stormachtige reactie los. De massa, het zich literair achtende gepeupelte, degenen die denken dat ze er iets vanaf wisten, had ik achter mij. Maar de serieuze dichters niet. Voordat ik het wist was ik totaal in de val gelopen. Degenen die mijn vrienden waren, de echte dichters, die moesten daar niets van hebben. Ik vervreemdde dus van de ene dag op de andere van de hele literaire wereld. Een ander verschrikkelijk gevolg was, dat ik diegenen definitief verloor, die mijn vrienden hadden kunnen zijn. In de poëzie wil dat zo ontzettend veel zeggen, als je geïsoleerd raakt van je collega's, van de gelijkgestemden. Je wordt op den duur gek. Je wordt zelf geatrofeerd. Je verdort. De hand, waarmee je geslagen hebt, verdort. Niet alleen in de vriendschap, omdat je met die hand vrienden hebt willen slaan. Het verdort je eigen dichterschap ook.

Na deze drie essays heb ik nog een verzenbundel geschreven, waarin ik wilde bewijzen, dat experimentele poëzie niet goed was, omdat je het zomaar klakkeloos neer kon schrijven. Ik had nog geen regel geschreven, of het werd *De karavaan* en alles wat ik afgewezen had, maar wat ik wel had gelezen, kwam onderaards in *De karavaan* naar boven. Ik had hun invloed ondergaan, maar tevens was ik ze kwijt. Tegelijk zat ik in het morele dilemma dat ik de experimentelen veroordeeld had en nu van ze profiteerde. Ik kon dat helemaal niet meer verwerken; dan maar liever niet meer schrijven. Het werd een gecom-

pliceerd, moreel probleem voor mij en dat heeft tot de dag van vandaag bestaan. Ik neem er ook absoluut zelf de verantwoordelijkheid voor. Ik ben er de oorzaak van en de auctor intellectualis. Geen van de experimentelen heeft mij ooit wezenlijk iets aangedaan. Ze hebben mij eenvoudig niet langer zien staan, maar dat is zo begrijpelijk. Ik denk dat als het omgekeerde gebeurd was, ik dezelfde houding gehad zou hebben.

In Japan

Heel de dag
buig ik
en ben zonder
handen.

Aan mijn rechterhand
woont alleen nog
een ring
als een kraai
op een wintertak.

Heel de dag
buig ik
naar de mensen
en de schimmen van de mussen
en de asters van Boeddha.

En mijn linkerhand
woont nergens
en de ring
aan mijn rechterhand
ziet toe
als een kraai
opeen wintertak.

(*De karavaan*, derde druk, Amsterdam, 1984.)

Sinds de gebeurtenissen in 1953 ben ik geblokkeerd. Moreel, poëtisch, in mijn werk en in de kritiek.

Ik ben nu zeventig en dan heeft iedere dichter het wel gezien. Ik bedoel, dat je werk dan voltooid is. Er zal wel een of ander genie rondlopen, die het mooiste schrijft na zijn zeventigste, maar dat genie ben ik in ieder geval niet. Wat geweest is, is geweest.

Tijdens deze gesprekken heb jij nogal wisselende uitspraken gedaan over het wel of niet meer schrijven van poëzie. De ene keer zei je: 'Ik schrijf nooit meer.' En de andere keer: 'Ik heb pas nog een reeks sonnetten geschreven.' Liggen hier in je werk-huisje nu stapels ongepubliceerde gedichten of heb je sinds 1953 echt niets meer geschreven?

Ik heb nog vrij veel poëzie geschreven, maar de muizen vreten het op. Als ik weer eens in mijn archieven duik, zijn hele bundels half opgevreten.

Ben je bang voor de reacties, wanneer je je gedichten zou publiceren?

Angst voor de reacties? Ja. Angst dat mijn gedichten niet meer de kwaliteit hebben van oud werk. Het is nu eenmaal een gegeven werkelijkheid, dat je om de kwaliteit

van je dichterschap te handhaven, continu bezig moet blijven. Je moet je helemaal inzetten met de taalmogelijkheden die je hebt.

Er komen echter zoveel factoren om de hoek kijken. In mijn geval het feit, dat je het contact hebt verloren met je mededichters. Je bent een te gemakkelijk object voor de kritiek geworden. Je moet blijven leven, dus je gaat literaire journalistiek schrijven. Dat is de enige bron van inkomsten. Iets anders dan van de pen leven kan ik niet. Dus dan zit je in Japan, het Verre Oosten of ergens in Afrika. Er zijn misschien wel tien factoren aan te wijzen, die eraan meewerken om het dichterschap steeds meer te verzwakken.

Als ik dus zeg, dat ik nog gedichten schrijf, dan heb ik het over gedichten waarvan ik zelf betwijfel of ze nog enige waarde hebben. Ik kan wel zeggen, dat wanneer dit niet gebeurd was en ik gewoon de zedelijke moed en de wilskracht had opgebracht om mij aan mijn dichterschap te blijven wijden, dan was er wel een continu dichterschap uit de bus gekomen, dat zich voltooid had, net zoals het dichterschap van Achterberg of van Roland Holst. Nu is het een torso gebleven. Verder valt er niet veel over te zeggen. Het is dus zo, dat ik niet geloof, dat de gedichten die ik eventueel schrijf qualitate qua publiceerbaar zijn. Was het leven anders verlopen, dan denk ik, dat ik gewoon, zoals de meeste dichters, tot aan mijn oude dag gedicht zou hebben.

Bertus Aafjes bij Hans Verhagen voor televisieopname.

Zou je na dertig jaar niet opnieuw de gunst van de twijfel kunnen krijgen, wanneer je opnieuw gedichten zou publiceren? Nee, want ik heb de ongunst van de eigen twijfel, die mij daar van weerhoudt. Nee. Ik geloof dat als het roeibootje eenmaal heeft afgehaakt van het grote schip, dat het dan stuurloos gaat zwalken en niet meer functioneert.

Met De karavaan *sloot je in 1953 je dichterschap af. Uitgaande van je debuut in 1940* - Het gevecht met de muze - *heeft het alles bij elkaar dertien jaar geduurd...*

Zijn dat maar dertien jaar geweest? Is dat zo kort geweest? Daar sta ik nu werkelijk van te kijken. Dat is kort. Vanuit een normaal dichterschap gezien is dat rabiaat kort.

Hoe snel vergaat de tijd

Hoe snel vergaat de tijd -
De mussen die hier nestelen in de schietgaten

Zijn reeds nakomelingen in het tiende geslacht
Van de mussen die hier nestelden
In dezelfde schietgaten toen ik sloffend hierheen kwam
Om hier te wonen.

Hoe snel vergaat de tijd -
De eerste jaren schreef ik nog wel verzen
Maar toen ik de muze op een nanacht aantrof
Voorover liggend in haar eigen braaksel
En in het maanlicht het machtsvertoon zag
Van de vier hoektorens
Begon ik te zwijgen.

Ja hoe snel vergaat de tijd -
In de schietgaten musiceren de mussen eentonig
Eentonig eentonig en toch veelzijdig
Gezien de ene povere snaar
Hun gegeven;
Mij lukt zo iets
Niet.

(*De karavaan*, derde druk, Amsterdam, 1984.)

Bertus Aafjes
Een kleine kathechismus der poëzie

> *Iedere intelligente uitspraak over poëzie is bereid een kwartier later zelfmoord te plegen. Zo ook deze.*

Als men heden ten dage uitgaat om een lezer te zoeken, komt men met tien auteurs thuis. Dit is een ramp. Er dreigt een toestand te ontstaan waarin men nog slechts schrijft om door een ander verwerkt te worden tot een nieuw geschrift. Het type lezer van het éne boek, dat zijn zolen naar het haardvuur stak en, als in de droom, met een vage beweging van de hand, de roemer wijn wist te vinden en lezende proefde en proevende las, - dat type is reeds lang uitgestorven. Het heeft plaats moeten maken voor de lezer van de boekenkast, of liever voor die van de boekenwereld. Dit nieuwe type is in staat na alle boeken van de boekenkast verwerkt te hebben, ook nog het hout van de boekenplank te verslinden. Deed het dit maar. Doch het doet iets veel verschrikkelijkers. Na de wereldliteratuur geconsumeerd te hebben, geeft het alles terug: het gaat zelf schrijven. Men heeft er geen idee van wat er jaarlijks in Nederland in alle stilte geschreven wordt. Negentig percent van de mensen, die poëzie lezen, schrijft poëzie.

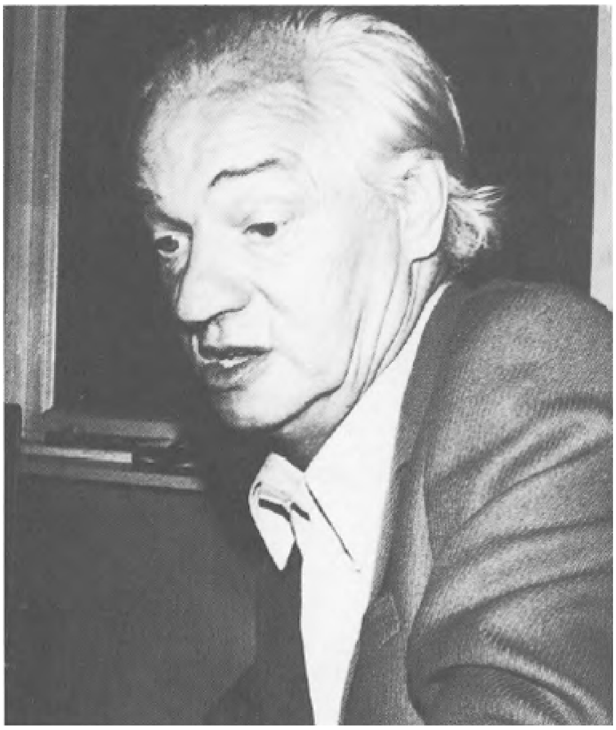
Moet men hen daarom lastig vallen? Moet men zich zelfs op dit terrein de vraag stellen: ben ik mijn broeders hoeder? Ik geloof van ja. Omdat men juist bij deze lieden bemerkt, hoe bloedig ernstig zij de zaak van het verzen schrijven nemen, hoe meedogenloos zij vaak de hele zin van hun bestaan op die éne kaart van het dichterschap zetten en hoe nodeloos zij daardoor hun betere kansen verspelen. Bijna al deze mensen leven in het sprookje van de honderdjarige slaap. Netjes in hun nachtkastje opgerold, ligt de koninklijke mantel van het dichterschap. Men vraagt zich soms af, wat het dichterschap zo begerenswaardig in de ogen van deze mensen maakt. In het beste geval vormen zij een kleine kring rond zich, die zij tyranniseren met hun vergissingen, in het triestigste geval broeien zij in alle stilte en krijgen zij iets weg van de ouder wordende maagd, die met hare kuisheid blijft zitten. Zij verkeren eeuwig tussen hopen en vrezen, er is altijd wel iemand die zegt dat zij een dichter zijn en er is altijd wel weer een vingerwijzing die zegt dat zij het niet zijn, maarzij geloven noch het een, noch het ander voorgoed. Zij zijn op stuk van dichten even ongeneeslijk - als de ware dichters.

Er is geen kruid tegen hen gewassen. Zegt men hun de waarheid dan geloven zij haar niet op grond van een subjectieve overtuiging, die even diep in hen geworteld zit als hun individualiteit. Zij gaan in hoger beroep bij zichzelf.

Zij beroepen zich op hun hart. Daarbij slaan de heftigsten onder hen zich op de borst als om te bewijzen dat er geen vergissing mogelijk is - inzake het hart. Het is triestig en irritant om hen te zien betogen hoe hun hart open en bloot op het papier gekomen is. Triestig omdat zij op een nodeloze wijze de Sint Sebastiaan uithagen, irritant omdat juist dit hun fout is. Het hele geheim van hun débâcle is dat zij de afstand tussen hun hart en het papier niet weten te gebruiken en dat, wanneer zij hun hart luchten, zij het in de buitenlucht niet weten te desinfecteren. Zijn hart uitstorten - dat kan een ieder, maar dit heeft niets te maken met dichtkunst. De dichtkunst wordt eerst geboren op het traject tussen het hart en het papier. Iedere ware dichter weet dat de dichtkunst niet begint bij het hart, maar bij de wijze waarop het hart naar het papier wordt overgebracht of, veeleer, bij de wijze waarop het hart

niet naar het papier wordt overgebracht. Want men moet zich onderweg van zijn hart weten te ontdoen.

Zij beroepen zich op hun intuïtie. Zij zijn er tot in hun laatste vezels van overtuigd dat zij begaafd zijn met het intuïtieve gevoel. Doch zij vergeten dat dit slechts een voorwaarde is tot het scheppen. Inderdaad, de creatie begint met een intuïtieve ontmoeting. Doch in de voortgezette creatie wordt het creëren een eigen bezigheid. De intuïtieve ontmoeting op zichzelf is een zeer algemeen verschijnsel. Zij maakt de kunstenaar niet. Deze komt eerst ter sprake in het proces dat op de intuïtieve ontmoeting dient te volgen: het zich bewust worden van de intuïtie, het doorhebben van haar functioneren, kortom, de introspectie. Eerst de kennis van het intuïtieve aanschouwen maakt het kunstwerk. De ware poëzie is intuïtie - die een helder moment heeft.



Bertus Aafjes.

Zij beroepen zich met hun papieren in de hand, op wat er op staat. Zij zijn innerlijk zielsblij met hetgeen zij geformuleerd hebben. Inplaats dat zij zielsblij zouden zijn, met hetgeen zij niet geformuleerd hadden. Want poëzie noemt de dingen niet bij hun naam, maar bij hun mysterie. Een vers is een huis vol vensters die alle uitzicht geven op het ondefinieerbare. *Dichtkunst is veeleer zwijgkunst dan woordkunst. Een dichter moet steeds veelzeggend kunnen zwijgen. Doch dit is nog niet het moeilijkste. Hij moet ook zijn zwijgen het zwijgen weten op te leggen. Dan eerst beginnen de woorden van het gedicht.*

Zij beroepen zich altijd weer op het feit dat zij het wonder ontdekt hebben: de mens is een wonder, de natuur is een wonder, een grasspriet is een wonder. Zij vergeten dat men het wonder gepasseerd moet zijn, dat de mens weer de mens, de natuur weer de natuur en een grasspriet weer een grasspriet geworden moet zijn, wil men aan de kunst toe zijn. Men is eerst aan het esthetische scheppingsmoment toe, wanneer men geniet louter en alleen omdat iets is, zoals het is en als men zich verheugt over de waarheid van de werkelijkheid. Eerst dit soort ‘gaudium de veritate’ is de diepste bron van het dichterschap.

Zij beroepen zich op hun dichterlijke extase. Doch hun dichterlijke extase is niets anders dan een onmiddellijk intredende verdwazing en vertroebeling bij het aanschouwen van de dingen. Zij vervagen voor de door hen als schoon ervaren realiteit en trachten dit te verduidelijken in woorden. Maar de ware

dichterlijke extase is juist een verheldering ten opzichte van haar voorwerp. *De extase die voert tot het scheppende moment moet meer zijn dan extase alleen: zij moet bewust geworden extase zijn. Niet een oncontroleerbare dronkenschap dus - deze kan hoogstens een voorstadium zijn - maar beaamde penetratie in de dingen. De gangbare voorstelling van de zogenaamde dichterlijke extase is door slechte dichters in omloop gebracht. Zij is als slechte wijn, die niet dronken maar slaperig maakt.*

Zij beroepen zich op hun gevoel. *Er is misschien niets gevaarlijker in de poëzie dan het absolute overtuigd zijn van het poëtisch gevoel. Wie twijfelt er aan dat zelfs de slechtste dichter zijn gevoelens niet oprecht zou voelen. Doch spreekt één ogenblik met hem en gij zult ervaren dat juist hij zijn gevoelens nimmer oprecht weet te betwijfelen.*

Zij beroepen zich op de poëtische vondst. Zij zijn even dwaas als degenen die menen met gemak een heiligenleven te kunnen leiden, nu zij een kort ogenblik van begenadiging hebben gekend. *De poëtische vondst is een mes dat naar twee kanten snijdt. Met de vondst haalt men altijd het paard van Troje binnen. Zelfs de prachtigste verzen hebben soms ondanks (of is het: dank zij) het feit dat zij op een meesterlijke poëtische vondst steunen, een slechte regel, een slecht slot, een breuk, een dissonant. Want de poëtische vondst is nu eenmaal veroordeeld, coûte que coûte, te blijven leven en zij werpt haar schaduwen voor en achter zich uit. Het is er mee als met een brillante bliksemflits, die geheel het landschap in een fantastisch licht zet, om uiteindelijk toch in een der zojuist nog fraai belichte hofsteden in te slaan. De kunst van het dichten is niet zozeer de kunst om de brillante vondst te vinden alswel de kunst om - nog juist op tijd - weer van de brillante vondst af te geraken.*

Zij beroepen zich, zoals wij zagen, op hun hart, op hun woord, op het wonder, op hun extase, op hun dichterlijk gevoel, op hun poëtische vindingrijkheid. D.w.z. zij beroepen zich zo ongeveer op hun totaal, op hun gehele zijn, op hun structuur. Zoals wij reeds eerder zeiden: zij gaan - tegen iedere aantijging in - in hoger beroep bij zichzelf.

Zij beroepen zich daarom, als men het wel beschouwt, in laatste instantie op hun ernst. Hun ernst is dan ook de wortel van al het kwaad. Hun ernst, hun eeuwigdurende, onaflaatbare ernst is de molensteen om de hals van het kind van de rekening: het scheppende moment. *Men moet de ernst reeds lang gepasseerd zijn om tot het scheppende moment te geraken. Dichters liegen de waarheid.*

Maar dan toch: de waarheid. Zij echter die menen dichter te zijn, manifesteren zich met een soort boerse eerlijkheid. Eerlijkheid, wel te verstaan, ten opzichte van zichzelf slechts, want de poëzie eist een geheel ander soort eerlijkheid. De dichter immers moet zich niet alleen geven, zoals hij is, maar ook zoals de poëzie is. En tussen deze beide polen ligt dan ook de afstand die de voorwaarde is tot de schoonheid.

De alles overheersende fout die de legioenen der dichtenden maken, is deze: zij vergeten dat de poëzie een materie is, die haar eigen plaats in de ruimte heeft; een materie dus, die niet identiek is met hun eigen primaire gevoeligheid of de poëtische gevoelens, waarmede zij behept zijn. En aangezien zij menen, dat hun primaire gevoeligheid identiek is met poëzie, zullen zij nooit in staat zijn poëzie te creëren, daar zij, van den beginne af aan, geen notie hebben van de wetten welke de poëzie, als autonoom verschijnsel, hun te stellen heeft.

Want zij streven ernaar hun gevoelsinhoud ongewijzigd over te brengen naar een gebied, dat andere instrumenten bezit om deze gevoelsinhoud te laten klinken. Zij betreuren het dat tranen niet lijfelijk tegenwoordig kunnen zijn in poëzie. Verzen - als het aan hen lag, zouden zij kunnen zweten. Zij menen dat zij zich als primaire wezens door deling en gevoels-afschilfering kunnen splitsen tot poëzie. Zij verslijten hun blok marmer voor de Venus van Milo en hun brokken erts voor de David van Donatello. *Zij zijn, vanuit het autonome gebied der poëzie gezien, de kleine en domme egoïsten van het gevoel, die het woord voor zichzelf opeisen. En een werkelijk dichter eist zichzelf voor het woord op.*

Het komt dus hierop neer, dat er tussen hen en het vers geen enkele relatie bestaat en dat zij de vergissing begaan te menen dat de vleeswording alleen van het subjectieve gevoel gedekt wordt door het begrip poëzie. Maar niet alleen bestaat ertussen hen en het vers geen enkele relatie, er bestaat, dientengevolge, niets vanuit het standpunt der poëzie, wat ook maar enigszins op een creëren lijkt, daar alle elementen daarvan (de afstand van de dichter tot het vers; de afstand van de dichter tot zichzelf en zelfs de afstand van de dichter tot zijn eigen creatieve bezigheid) volledig ontbreken. Want welke immers is de situatie van een dichter tijdens het scheppingsproces?

Op een zomerse dag ziet men soms onder de tientallen kinderen, die aan het strand of aan de rand van de stad hun vliegers oplaten, er een, wiens vlieger een groot geïsoleerd oog voorstelt. Hij zweeft daar miraculeus rond aan het blauwe hemelgewelf, ver van de aarde en schijnbaar door niets met haar verbonden. Toch houdt een kinderhand hem stevig aan een bijna onzichtbare draad vast... Al wat de dichter doet, moet gedaan worden onder auspiciën van zulk een, hem eigen, tweede oog dat, bijna onmerkbaar met hem in verbinding staande en in hogere sferen verkerend, hem en zijn doen en laten controleert vanuit de ruimte van het te scheppen vers.

Zou men den dichter voorstellen als een willekeurig punt en het vers eveneens als een willekeurig punt en de creatieve bezigheid als een lijn die deze beide punten verbindt, dan zou men de dichter in functie noch op deze lijn, noch in een van deze beide punten kunnen situeren. Men zou midden tussen de beide punten een loodlijn moeten plaatsen op de lijn die hen verbindt en in een willekeurig punt op die loodlijn, zou men dan de dichter aanwezig moeten zien. Van daaruit immers ziet hij èn zichzelf èn het vers èn zijn eigen creatieve bezigheid en van daaruit alleen voltrekken zich alle scheppende functies onder zijn aanwezigheid.

Want het hart en de extase en het woord en de intuïtie en de vondst zijn ruwe functies die, alvorens zij in de hogere uitdrukkingsvorm der poëzie kunnen overgaan, moeten afsterven van hun ruwe materie onder de critische aandacht van de dichter bij het scheppen zelf. Als de graankorrel niet sterft, zal zij geen vrucht voortbrengen. En als de graankorrel van het hart en het woord en de intuïtie en de vondst niet afsterven van hun luidruchtigheid en subjectieve eigenwaarde dan zullen zij geen vrucht dragen op de akker, die poëzie heet.

Het behoeft wel geen betoog, dat dit louteringsproces slechts ten dele tijdens het scheppen tot het bewustzijn doordringt. Het wordt daardoor ook zonder meer duidelijk dat men de tallozen, die zich op het gladde pad van de dichtkunst bewegen, slechts theoretisch kan attaqueren inzake het creatieve proces en bovendien nog vruchteloos, daar het bij hen geen scheppingsproces blijkt te zijn. Werkelijk veroordeeld worden zij alleen maar door hun resultaten, die geen poëzie blijken te zijn.

Maar het is waar: zij voelen zich dichter. Het is wonderlijk hoevele mensen op grond van het feit dat zij geïmpressioneerd worden door gedichten overgaan tot het schrijven ervan. Het feit dat de spanningen van het woord door hen heengegaan

zijn, schenkt hun de overtuiging dat zij op eigen krachten dergelijke spanningen kunnen voortbrengen. Inderdaad, naar het gevoel wel. Zij hebben ze immers verwerkt. Maar naar het woord? C'est autre chose. Hier belandt men bij de zaak van het onverdiende talent en de onverdiende uitzondering. Verzen schrijven is nu eenmaal geen verdienste en allerminst een verdienste van het anders zo edele pogen. Van de rozen kan men ook niet zeggen dat zij het verdienen schoon te zijn. Zij verdienen het schoon genoemd te worden.

En hiermee ben ik met deze kleine catechismus der poëzie au bout de mon latin. Wie goede verzen schreef, zal ze blijven schrijven en wie er slechte schreef zal het evenmin nalaten. Het is dan ook geen catechismus van Trente en vroeg iemand mij of hij mag blijven zondigen tegen de geboden der poëzie, omdat hij het niet laten kan zich zijn eigen of vermeende inhouden woordelijk te realiseren, ik zou ten einde raad zeggen: ja. Ja en AMEN.

Elseviers Weekblad, 27 november 1954.

Estelle Debrot
Bertus Aafjes in de Criterium-tijd

Het moet in 1940 geweest zijn dat Cola Debrot mij een boekje gaf waarover hij zei ‘dit moet je eens lezen, ik weet zeker dat het je bevalt’. Het was *Het gevecht met de muze* van Bertus Aafjes. Cola had gelijk, ik vond het een prachtige bundel. Het was in de begintijd van Criterium, het literaire tijdschrift dat John Meulenhoff uitgaf met Cola, Eddy Hoornik en Han Hoekstra in de redactie. In die tijd zagen wij Bertus bijna elke dag, samen met Eddy, Han en Pierre Dubois, soms in gezelschap van Jacques van Hattum, Gerard den Brabander, Jacques Gans, Nes ter Gast en andere vrienden. John Meulenhoff en zijn vrouw Jacqueline namen vaak deel aan de redactievergaderingen. John was een groot beschermheer voor de Criterium-groep en hij is dat voor Bertus steeds gebleven.

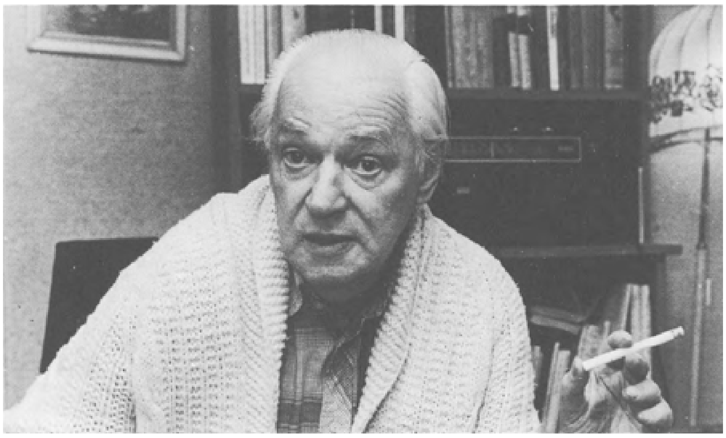
Als ik aan Bertus terugdenk, dringt de polariteit van zijn karakter zich aan mij op: voor de ene helft had hij een ‘tempérament doux’ en voor de andere helft een ‘tempérament maudit’. Zijn zonnige kant kwam in zijn gedichten tot uiting; zijn gedoemde kant was er alleen voor hemzelf. Na een paar glazen jenever op de zaterdagavonden in de Kring - (wij kwamen daar geregeld bijeen) - smeet hij onveranderlijk zijn glas op de grond kapot of zelfs door het raam heen als hij daarbij in de buurt zat. Het leek wel of glas hem fascineerde. Ik vroeg me soms af of het misschien een heimelijk verlangen was om alle illusies te doorbreken en om de werkelijkheid te zien. Cola haalde vaak Bertus' gezegde aan, dat dichters de waarheid liegen. Ik denk niet dat het kwam doordat hij méér dronk dan anderen, (beslist minder dan Gerard den Brabander) maar doordat hij overgevoelig was voor alcohol. In elk geval had Cola de gelegenheid om zijn groeiende medische vaardigheid in de praktijk te brengen door de bloedende vingers van Bertus te verbinden.

Bertus' agressie richtte zich altijd tegen hemzelf. Nooit heb ik hem iets gemeens of onaardigs horen zeggen tegen een ander. Toch wel, één keer: vlak nadat de Nazi's Amsterdam hadden bezet liep Bertus op een avond over de Leidsestraat samen met Eddy en Liesel Hoornik, Cola en mij. Toen we langs een paar Nazi-officieren kwamen, riep Bertus plotseling ‘rotmof’! We hielden allemaal onze adem in en liepen door. Er gebeurde niets.

Voor de rest was zijn ‘tempérament doux’, zijn dichterlijke gemoed, altijd met hem, en hij schreef voordurend en overal. De redacteuren van Criterium waren altijd benieuwd naar zijn nieuwste werk en er zijn er in dat blad heel wat gedichten van hem gepubliceerd.

Als we van een nacht in De Kring naar huis liepen in de kleine uurtjes, bleef Bertus vaak bij het Vondelpark staan om naar de merels te luisteren. Een keer, het was toevallig Pasen, ging hij met Cola en mij mee naar huis en bleef slapen op een extra bed in het pension aan de Wouwermanstraat waar we toen woonden. Midden in de nacht bonsde de pensionhoudster hard op deze deur omdat er rook kwam uit de kamer waar Bertus sliep. Cola ging naar binnen en vond Bertus daar in een gezonde slaap op een matras waar rook uit kwam. Bertus had vergeten zijn sigaret uit te maken. Wij noemden die gebeurtenis sindsdien Bertus' Paasvuur. Ik moet hierbij ook denken aan een paar regels van Bredero die Bertus nogal eens citeerde:

> 's Nachts rusten meest de dieren
> Ook mensen goed en kwaad,
> En mijn lief goedertieren
> Is in een stille staat...



Bertus Aafjes.

Dat zijn wat losse herinneringen aan de jaren des onschulds, de Criterium-jaren. Niemand van ons dacht na over de toekomst. Maar we hebben allemaal met de realiteit van het bestaan moeten leren leven. Poëzie betaalt de huur niet. Daarom heeft Bertus later allerlei andere dingen moeten schrijven. Maar toch is hij altijd de gevoelige, geboren dichter gebleven die hij van meet af aan was.

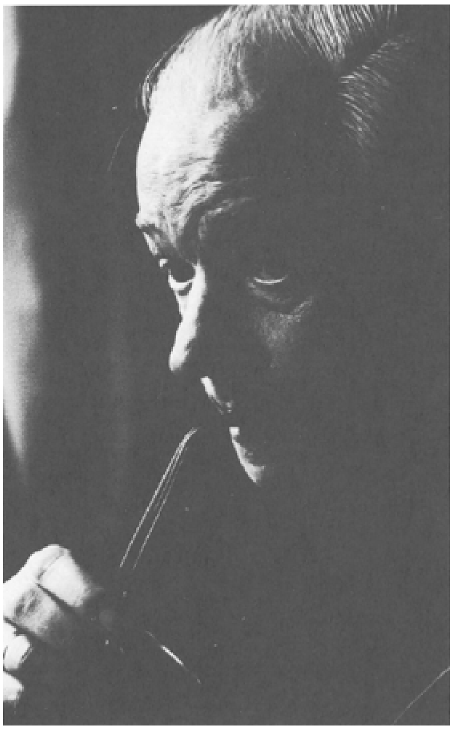
Boulder 5 augustus 1984

Pierre H. Dubois
‘Want 't onuitsprekelijke maakt ons eenzaam’
Poëzie en dichterlijkheid bij Bertus Aafjes

De zeventigste verjaardag van de dichter en schrijver Lambertus Jacobus Johannes - vulgo Bertus - Aafjes op 12 mei 1984 is tamelijk onopgemerkt voorbijgegaan, ondanks het feit dat hij tot de veelgelezen auteurs in ons land behoort. Zijn uit 1944 daterende, in 1946 gepubliceerde grote gedicht ‘Een voetreis naar Rome’ behaalde een voor die tijd, en voor poëzie nog steeds, onwaarschijnlijk hoge verkoop van vele tienduizenden exemplaren. Hij werd er een populair dichter door, personificatie van de dichter-bohémien, een zwervende, zoekende Orfeus. Hij verwierf zich een groot en trouw publiek, maar in de literaire wereld is het sinds lang stil om hem geworden, want daar werkte de conjunctuur hem geleidelijk tegen. En daarin schuilt een onmiskenbaar onrecht.

Ik heb Bertus Aafjes vrij vroeg leren kennen, toen hij 22 jaar was en ik 19, in 1936. Hij was nog niet zo lang terug van zijn pelgrimage naar Rome, die hij tien jaar later in zijn befaamd geworden dichtwerk zou verhalen. Op dat moment dacht hij daar misschien nog niet aan, al schreef hij talloze gedichten. De literatuur was voor ons in die dagen nog een gedroomde wereld, waarin wij aarzelend langs de toegangen van enkele voorzichtig benaderde tijdschriften trachtten binnen te treden. Aafjes woonde destijds in de Indische buurt in Amsterdam, Borneostraat 32, met zijn moeder, een broer en twee zusjes, een tweeling. Zijn vader was in 1926 reeds overleden. Zijn naam had ik gekregen van een jonge schilder, Jan Tebben, die hem op dat moment zelf nog niet persoonlijk kende, geloof ik, maar zijn adres wist te bemachtigen. Ik zocht hem op en wij raakten spoedig bevriend; wij waren toen allemaal jongelui die hunkerden naar wat ik met een globale aanduiding maar ‘een leven met de kunst’ noemen zal, al leek dat toen een onbereikbaar iets. Van subsidies, stipendia, additionele honoraria was nog geen sprake, zelfs nauwelijks van enig honorarium. Literatuur werd uitsluitend bedreven ter wille van zichzelf, en, maatschappelijk gesproken, was het hebben van geen andere serieuze preoccupatie dan het dichterschap en de poëzie in die crisisjaren van een lachwekkend don-Quichotisme. Maar het was niet anders, en juist de poëzie maakte voor ons dat leven dragelijk. Letterlijk en totaal zonder een cent leefden wij op de lectuur van dichters en schrijvers en op onze vriendschappelijke contacten bij elkaar thuis of tijdens lange wandelingen die wij maakten langs het IJ en de Zuiderzee, over de Zeeburgerdijk, die nog een echte dijk was waarachter het eindeloze water zich grijs en schuimend in het riet uitstrekte en waarover Nescio geschreven heeften Bertus Aafjes zelf in de touchante herinneringen aan zijn jeugd in ‘De Amsterdamse kijkdoos’, het tweede gedeelte van zijn boek *In de Nederlanden zingt de tijd*, uit 1977.

Aafjes was in die jaren als dichter nog volledig onbekend. Hij had, meen ik, zelfs nog geen vers in een officieel letterkundig tijschrift gepubliceerd; in houding en verschijning was hij desondanks dichter in optima forma, ‘de’ dichter. Wij wisselden uiteraard werk uit, want wij waren elkaars, vrijwel enig, publiek en hij gaf mij enkele schoolschriften met gedichten die ik niet alleen prachtig vond, maar zelfs na een enkele lezing van buiten kende en waarvan de regels mij soms jarenlang zijn bijgebleven. Een aantal van die verzen is later gepubliceerd, andere heeft hij voor publikatie onvoldoende bevonden, toen het ten slotte zover was dat hij, in het najaar van 1939, na een kortstondig dichterlijk studentenleven in Leuven in 1937 en een wat langer tweede verblijf in Rome in 1938-'39, door de toenmalige literaire kringen in de omgeving van het Leidseplein werd ‘ontdekt’.


Bertus Aafjes. Foto: Ton de Haan.

Wanneer ik die verzen nu herlees, realiseer ik mij de tijd die sedertdien is verlopen, maar vooral ook de evolutie van onze poëzie-ervaring, nog afgezien allicht van de evolutie in de Nederlandse dichtkunst. Voor mij is er in die poëzie, hoezeer de optiek gewijzigd mag zijn, naast de melancholie van een onvermijdelijk jeugdsentiment, nog altijd een geur van spontane zuiverheid, onbezwaarde directheid en authenticiteit van gevoel, van *gevoelens* vooral, die waarschijnlijk niet voor herhaling vatbaar zijn, niet omdat gevoelens dat nooit zijn maar omdat er van de geaardheid van die wereld nauwelijks iets meer is overgebleven. Met nostalgie naar een bepaald verleden heeft dat niets te maken, want het is zeker dat dit verleden absoluut niet benijdenswaard is, zelfs al hadden wij geen noemenswaard vermoeden van de draagwijdte van wat ons boven het hoofd hing. Dat mag achteraf bevreemden (het komt mijzelf nu haast onbegrijpelijk voor), maar het is een gegeven dat

ongetwijfeld met lagen in de vooroorlogse crisisjaren verband houdt die empathisch alleen kunnen worden geïnterpreteerd door wie het complex van ervaringen heeft gekend waarmee wij leefden.

Dat doet er hier trouwens weinig toe. De oorlog en de jaren daarna hebben dit alles uiteraard op de achtergrond gedrongen, zoals eigenlijk min of meer het geval is geweest met de hele Criterium-generatie, waartoe wij zouden gaan behoren (en ik bedoel vanzelfsprekend het 'eerste' Criterium, van 1940 tot 1942, toen het blad bij de komst van de Kultuurkamer zichzelf ophief). Het literaire leven dat na 1945 langzamerhand weer op gang begon te komen, had 'nieuwe' jongeren, nieuwe talenten, en er ontstond een 'run on the mantelpiece', waarbij het nieuwste in een land met niet veel literaire traditie allicht de meeste kansen heeft, en misschien is dat ook heel natuurlijk. Aafjes heeft daarvan aanvankelijk geprofiteerd: in die eerste na-oorlogsjaren liggen zijn grootste successen als dichter. Hij had weliswaar eerder naam gemaakt met zijn debuutbundels *Het gevecht met de muze* en *Het zanduur van de dood*, in 1940 en in 1941, maar zijn reputatie bleef toen beperkt tot het, als steeds, hoofdzakelijk Amsterdams circuit: de literaire en journalistieke bohème van Americain, Reynders, Scheltema, het in die tijd geopende café Eijlders en natuurlijk de onvermijdelijke sociëteit 'De Kring'. In de duistere tijd van bezetting en onderdrukking die aanbrak was er ook niet veel anders mogelijk. Het literaire leven verschraalde, een aantal schrijvers van die generatie week uit naar het buitenland, dook onder, of verdween voorgoed. Aafjes bracht een deel van die jaren ondergedoken of teruggetrokken door in Friesland en alleen in kleine confidentiële uitgaafjes verscheen er soms iets van hem.

Als gezegd kwam zijn grote doorbraak met het in 1944 geschreven gedicht 'Een voetreis naar Rome', waarvan fragmenten al bekend waren, toen het in 1946 in boekvorm het licht zag. De opgang die het maakte, als nooit enig dichtwerk voordien in Nederland, werd voor een deel ongetwijfeld veroorzaakt door de kwaliteiten van het gedicht zelf, voor een deel door het striktgenomen buitenliteraire feit dat het horizonten opende van een onbekommerde lichtheid, die in de oorlogsjaren geen kans had gekregen, - die overigens ook niet zo heel lang zou duren, maar op dat moment tegemoet kwam aan een heersende euforie.

Terzelfdertijd ongeveer verdween Aafjes uit de Amsterdamse contreien naar Egypte, als perschef bij een circus. Ik weet van die periode niet veel af, althans niet nauwkeurig genoeg, maar ik geloof niet dat het een succes werd. In elk geval maakte hij zich spoedig weer daarvan los en begon een loopbaan bij de Volkskrant als reisjournalist, dat wil zeggen iemand die echte reisverhalen schreef, geen politieke beschouwingen, maar beelden van landen en mensen uit Israël, Griekenland, Italië, in latere jaren ook Amerika, Japan etc.

Aanvankelijk verschenen er nog nieuwe bundels verzen of langere gedichten, *Maria Sibylla Merian* (1947), *Een koningsgraf* (1948), *In den beginne* (1949), *De karavaan* (1953), en ook vertaalde en verzamelde poëzie zag het licht. Vooral *Een koningsgraf* en *In den beginne* trokken de aandacht van de kritiek en het poëzie-minnend publiek. Maar de grote terugslag kwam met de plotselinge opkomst van de Vijftigers, waardoor in korte tijd het gehele beeld van de Nederlandse poëzie veranderde. Door hun agressieve en overrompelende bezetting van het terrein werd poëzie als die van Aafjes, in een traditie die volkomen werd afgebroken, niet meer au sérieux genomen. Aafjes heeft zich tegen deze 'overruling' heftig verzet. Maar het was een optreden 'à contretemps' en zijn verzet tegen nieuwe opkomende tendenties - waarin hij zeker niet alleen stond in die polemische dagen - nam in zijn geëmotioneerde heftigheid onvoldoende distantie. Hij miste (tenminste aanvankelijk, later is hij daarover anders gaan oordelen) een open oog voor aanwezige kwaliteiten,

mogelijkheden en talenten. Voor de Vijftigers werd hij de representant bij uitstek van een poëzie die zij verwierpen. Een dergelijk ongenuanceerd oordeel is hard voor wie zijn afwegingen niet relativeert. Dat de experimentelen dit evenmin deden was vanuit hun revolutionaire positie vanzelfsprekend. Dat Aafjes - maar nogmaals, hij was niet de enige - dat niet zag of wenste te aanvaarden, zoals bijvoorbeeld wel weer veel ouderen als A. Roland Holst of Albert Besnard, is des te merkwaardiger omdat hij zowel door eigen aard als door de aard van zijn poëzie wel degelijk over de daarvoor nodige wijsgerige sereniteit beschikte.

Maar op dat moment heeft hij het zich zeer aangetrokken en deze ontwikkeling - in samenhang met de zich eveneens snel wijzigende oriëntatie van de kritiek - was er oorzaak van dat hij geleidelijk op de achtergrond raakte van het literaire toneel, al bleef hij in trek bij een publiek dat zijn reisverhalen graag las waarop hij zich meer en meer begon toe te leggen.

Ook leerlingen van het middelbaar onderwijs en van kweekscholen die, in dit stadium van hun ontwikkeling en van algemene bewustwording van het literaire fenomeen, met dit werk, zowel de poëzie als het proza, minder moeite hadden dan met de experimentelen, bleven hem trouw. Voor de dichter zelf was deze waardering stellig niet zonder meer bevredigend. Een zich als roemrijk voordoende toekomst als dichter maakte plaats voor die van een veelgelezen schrijver en dichterlijk reiziger, en deze ontwikkeling moet voor hemzelf, ten spijt van het succes, een bittere bijsmaak hebben gehad. Het heeft hem, vrees ik, afgaande op de feiten, als dichter gefrustreerd. In elk geval is hij opgehouden met het publiceren van gedichten, al lijkt het mij onwaarschijnlijk dat hij er ook geen meer zou hebben geschreven; een bundel als *Deus sive natura*, ontstaan in 1979, bewijst dat trouwens, ondanks het particuliere karakter ervan. Wie bij het lezen van Aafjes' poëzie vanaf het begin, telkens opnieuw getroffen is door- om een formulering van Hoornik te gebruiken - ‘een bloei, zo prachtig, zo wild, zo ongeordend, dat het is alsof men de achteloos zichzelf verspillende natuur zelf ontmoet’ (*Kritisch Proza*, p. 189), kan niet anders dan deze gang van zaken betreuren.

Bij de lectuur van Aafjes' poëzie treft in deeerste plaats het feit dat zijn gedichten in verschillend opzicht nauw verbonden zijn met de tijd van hun ontstaan, dat wil zeggen met een traditie en vooral een pathos in het verleden, en zelfs stammend uit een verleden van vóór hun tijd. Dat is nú zichtbaar, dat was het minder ten tijde van hun ontstaan. Natuurlijk was ook toen reeds de familie herkenbaar waartoe zij behoorden, Boutens, Leopold, Engelman, kortom de apollinische traditie, ook al scheen deze bij vlagen onderbroken door een meer contemporaine invalshoek en door plotselinge en dan meestal dreigende belichtingen van de actualiteit. Maar ik herinner mij toch dat hun klank destijds reeds een echo bezat van een vervlogen werkelijkheid. Méér nog - en misschien zelfs ánders - al kwam de actualiteit soms wel degelijk als materie in zijn gedichten voor, het was de romantische echo van een werkelijkheid die er nooit was geweest, de puur-romantische droom, het droomspel der verbeelding.

Tegelijkertijd echter waren zij representatief voor een tijd die ten einde liep maar nog geen afscheid nemen kon. Het is, dunkt mij, dat aspect ervan waarvoor de experimentelen het meest allergisch waren. Wanneer dat waar is, hebben zij zich m.i. in de betekenis van deze poëzie vergist. De verbinding van de poëtische inhoud van Aafjes' gedichten met de afgeslotenheid van een wereld die tot het verleden zou behoren, en gesteld tegenover de open ruimte van een toekomst zonder grens, maar ook zonder voorafgaande geschiedenis, vrij, onbelemmerd, niet bezwaard door een verleden, berust op een misverstand. Dit misverstand heeft echter niets te maken met een generatieverschil, maar met een verschil tussen twee werelden die in het onmiddellijke van de actuele conjunctuur op elkaar botsen.

Misschien kan men stellen dat de apollinische wereld de wereld is van de contemplatieve ‘eeuwigheid’, de dionysische die van het vitale moment. Het spreekt

vanzelf dat de poëtische waarde van een gedicht daar volkomen los van staat en, ongeacht de achterliggende perspectieven, op zichzelf waardeerbaar moet zijn. Toch gaat het zelden zo, in ieder geval niet binnen de confrontatie van twee generaties. In tegenstelling tot wat men op het eerste gezicht wellicht zou denken, speelt daar de formele structuur van een gedicht minder een rol dan zijn poëtische 'inhoud'. En niet omdat de laatste de eerste veronderstelt, maar omdat de fundamentele geaardheid bepalend wordt. Uiteindelijk is de bron van het misverstand de invloed van een historisch-cultureel klimaat op dat fundamentele karakter.

Het feit dat ook de experimentelen inmiddels historie zijn geworden en in de handboeken bijgezet, maakt het gemakkelijker het misverstand te isoleren en te objectiveren. Het wil

niet zeggen dat alles nu maar samen bijeen geschoffeld en in een literair praalgraf verenigd kan worden, zodat er geen onderscheid meer is. Het betekent alleen dat op het oog polaire tegenstellingen elkaar niet opheffen maar integendeel in stand houden. Wat tot de cliché's van een tijd behoort, vergaat met die tijd, maar het authentieke pathos van een tijd onderscheidt haar poëtische scheppingen van die uit een andere periode en evenwaardige authenticiteit.

Het misverstand bestaat erin het apollinische en het dionysische als elkaar uitsluitende tegenstellingen te zien in plaats van als elkaar bevruchtende complementen. Cola Debrot heeft daarover in andere, maar parallel-lopende termen verhelderend geschreven in een beschouwing ‘Open kaart’ (*Ars et Vita*, p. 43-44), waar hij de begrippen-paren ‘kosmisch’ en ‘eschatologisch’, ‘Vondeliaans’ en ‘Rembrandtiek’ gebruikt, zoals in een voorafgaand betoog de tegenstelling ‘metafysisch’ - ‘gepassioneerd’. Er zijn inderdaad tal van varianten mogelijk. Maar waar het op aan komt (en dat is ook de kern van Debrots beschouwing) is, dat de tegenstellingen niet volstrekt zijn maar exponenten van een voortdurend bewegende, heen en weer gaande spanning, die een permanente conflicttoestand vooronderstelt binnen een en hetzelfde individu en in het bijzonder binnen een natuur waarvan de geaardheid primair op één pool van die tegenstellingen gericht is. Dát geeft het ‘type’ dichter aan: herkenbaar en onderscheiden maar zonder de spanning van de conflicttoestand nauwelijks wederzijds waardeerbaar.

In het perspectief van de afstand verandert het beeld en kan men zowel Aafjes als Lucebert lezen en waarderen, niet weerhouden door volstrekte onbereikbaarheid, maar juist getroffen door een diepgewortelde verwantschap, bijvoorbeeld in twee gedichten als ‘Nazomer’ van Lucebert:

> ik heb in het gras mijn wapens gelegd
> en mijn wapens gaan geuren als gras
> ik heb in het gras mijn lichaam gelegd
> mijn lichaam is geurig als hout bitter en zoet
>
> dit liggen dit nietige luchtige liggen
> als een gele foto liggend in water
> glimmend gekruld op de golven
> of bij het bos stoffig van lichaam en schaduw
>
> oh grote adem laat de stenen nog niet opstaan
> maak nog niet zwaar hun wangen en hun ogen
> kleiner gebrilder en grijzer
> laat ook de minnaars nog liggen en stilte
> zwart tussen hun zilveren oren en ach
> laat de meisjes hun veertjes nog schikken en glimlachen

en ‘Landelijke herfst’ van Aafjes:

> Hoe krachteloos doleren
> de blaren door de perken,
> de wind geeuwt door de kieren
> van de gebarsten zerken;
> de zwaluwloze hemel
> staat als een leeg gehunker
> over het grijs moeras;
> alleen de oevers schuimen,
> een nimf oogt door de pluimen:
> de uitspanning is verlaten

en doodstil het terras;
een kind sprokkelt er takken
met halfverkleumde handen
en dunt het siergewas.

Een schot verschuift de stilte
- geluid zet om in kilte -
over het lage land.
De hond klemt in zijn tanden
de dode goudfazant.

Het zijn totaal verschillende gedichten, herkenbaar aan het klimaat als afkomstig uit een andere tijd en aan de toon als van een ander onverwisselbaar dichterschap. En niettemin fixeren zij een nauwverwante ontroering die in dit afwijkend taal- en beeldgebruik een overeenkomstig effect bereikt.

Bertus Aafjes in Japan. Tokio, 12 mei 1970.

Ongetwijfeld is het waar dat Aafjes, zoals Binnendijk naar aanleiding van zijn eerste bundel opmerkte, soms ‘een slordig en onverantwoordelijk beheerder’ is geweest van de talenten die hem zo ruim zijn toebedeeld; maar hij behoorde nooit tot het soort dichters dat eindeloos ciselerend voortslijpt aan een onbereikbare perfectie. De negatieve kant daarvan is dat de hoeveelheid poëtische frivolités groter is, er meer kaf onder het koren schuilt en dat de formele glans vaker dan men zou willen wordt opgehouden door de schijn van cliché's en dichterlijke gemeenplaatsen. De aanhef van ‘Een voetreis naar Rome’ bestaat voor een groot deel uit berijmd proza en de zwakke plekken erin zijn talrijk. Slechts hier en daar fonkelen prachtige regels. Maar de aantrekkelijkheid van het werk schuilt dan ook zeker niet minder dan in het gehalte als poëzie in de warmte die het bezit als verhaal in een onvervangbaar ‘schilderend’ realisme, dat geen gangbaar genre is maar op zichzelf bestaat en een uniek verschijnsel is; het boeit als de geraffineerd-primitieve eenvoud van volkspoëzie, wanneer Aafjes schrijft:

Herfst maakt oud goud van duizend dingen,
kruinen verzamelen gerucht,
en een meeuw op flitsende zwingen

wiekt als een veldslag door de lucht.
Winter dwaalt langs bevroren grachten
als een oud en gebogen man
met een dunne laag witte en zachte
sneeuw op zijn kraag van astrakan...

De tocht als geheel heeft die toon, en het verhaal van de geleidelijke transformatie van de jongeman die monnik wilde worden om een vuur te doen ontbranden op de wereld, zoals hij het vertelt aan de abt van een klooster in de Dolomieten, in de aardse dichter die hij werkelijk is, is hierom aandoenlijk omdat het fataal de overgang is van illusie naar desillusie. Maar aangeslagen door het stigma van de schoonheid zal de illusie een duurzame bron van onrust, kwelling en vertwijfeling blijven.

Het is het privilege van het dichterschap deze illusie een tijdlang, soms een lange tijd, in stand te houden. Zij zal zelfs nooit verdwijnen zolang de natuur een werkzaam ferment blijft in het dichterlijk bewustzijn. Zoals de mooie, warme Ovidiaanse, het dienstmeisje in het hotel in de Apennijnen, het zegt met de woorden van de dichter:

Bertus Aafjes op bezoek in Lier. (Felix Timmermans).

> ‘Ook de sterren gaan 's ochtends onder
> aan den hogen hemel’, zegt zij;
> ‘Ach, en er is geen duurzaam wonder,
> want de wereld gaat ook voorbij’.

Zulke poëzie wordt betrekkelijk weinig geschreven, niet omdat zij zo groot en zeldzaam is, maar omdat zij de zuivere directheid bezit van handgekleurde prenten. Dat is de wonderlijke innigheid ervan die nauwelijks iets van doen heeft met de problemen der poëtica. Daarom is dit werk veroverend gebleken en kon het populair worden.

Met andere poëzie van Aafjes is dat niet in dezelfde mate het geval geweest, ofschoon de kwaliteit ervan soms sterker was. Ik heb het nu niet allereerst over vroeger werk waarin nu en dan - en ik denk in het bijzonder aan de tweede bundel *Het zanduur van de dood* en de cyclus van die naam - de primitieve eenvoud met een zeldzame trefzekerheid van beeld gepaard gaat en daar een juweel oplevert als dit slotvers van de reeks:

> De vigilante rijdt
> het stille stadje binnen,
>
> een meisje trippelt langs
> de neergelaten plank.
>
> Het zanduur van de dood
> ruist in haar kleine hand,
>
> de roze van haar mond
> welkt treuzelend naar binnen.

Ik heb het nu vooral over later werk van Aafjes dat op de *Voetreis* gevolgd is, *Het Koningsgraf, In den beginne, De karavaan. Het koningsgraf* is daaronder het belangrijkst omdat de poëzie er het sterkst en persoonlijkst vorm in krijgt. Dat geldt uiteraard voor de hoogtepunten van de bundel, die ook een aantal zwakke gedichten

bevat die spankracht missen en leunen op het behaaglijk gemak waarmee Aafjes sonnetten schrijven kan. Maar in zijn hoogtepunten is het werk van belang omdat het een andere kant laat zien van een dichterschap dat tot dan toe gold als de uitdrukking van een ‘verrukte levensaanvaarding’, een - om de terminologie van Debrot te gebruiken ‘kosmisch’, ‘metafysisch’, ‘Vondeliaans’ dichterschap. Daar werd niets aan afgedaan door de erotiek, al heeft men hem daarom speciaal van katholieke zijde en naar aanleiding van de ‘Voetreis naar Rome’ aangevallen; dat had echter niets van doen met de metafysica, maar met de moraal, herleid tot een aangelegenheid van het zesde en negende gebod. Maar daarmee werd hij alleen maar een mens aan wie niets menselijks vreemd is, en daarmee is men in Rome altijd nogal vertrouwd geweest.

Toch had in werkelijkheid juist de erotiek op het spoor kunnen brengen van iets wezenlijks in Aafjes' poëzie, en met name van de conflicttoestand en de spanning tussen passie en metafysica, van de onrust van een eschatologisch levensgevoel. Het wordt in deze bundel, *Het Koningsgraf*, duidelijk dat de ‘verrukte levensaanvaarding’ een onderdompeling is geworden in de complete werkelijkheid van de aarde, dat wil zeggen de werkelijkheid van de dood, - en dat de poëzie enkel een gelukkig bedrog is, een felix culpa en een kortstondige verlossing. De bundel geeft daar stem aan en het is geen toeval dat zij die titel draagt. In zijn *Egyptische Brieven*, gericht aan de dichteres Vasalis, heeft Aafjes het expliciet geformuleerd. Hij vertelt daarin hoe hij de koningsgraven in Thebe bezocht en hoe verpletterend de indruk was:

‘Ik had iedere innerlijke zekerheid verloren. Er was voor mij geen plaats meer in de ruimte. Alles was ondergraven. Maar waardoor? Wat mij kwelde was: waardoor? En weer kon ik niet dieper constateren dan dat het was door het levendige gevoel

dat ik had van het échec der eeuwigheidsgedachte dier oude Egyptenaren. Tumulten van gebeeldhouwde, geciseleerde, gepolijste steen hadden zij opgericht om de eeuwigheid te bereiken; torens van Babel, ladders van Jacob, en wie der moderne toeristen die het aanschouwt erkent er de bruikbaarheid en de zin nog van? Hij prijst de aesthetiek, maar de werkelijke inhoud is voor hem van nul en generlei waarde. Die gapende wanverhouding tussen wat de kunstwerken eenmaal voor hun makers zelf waren en wat de moderne mens er in ziet, dat dramatishe échec wat zich in het tijdsverloop der eeuwen binnen het kunstwerk heeft afgespeeld als het ware onder het laagje schmink der aesthetiek, dat de moderne beschouwer nog slechts vermag te zien, dat terribele échec in de kunstwerken zelf, scheen mij de oorzaak toe van mijn innerlijke nederlaag. Ik keerde naar Caïro terug met een haat tegen de Egyptische kunst, die met de dag aangroeide. In een laatste wanhopige poging om mijzelf te bevestigen, schreef ik bij dag en bij nacht aan *Het Koningsgraf*.'

Aafjes constateert dat heel de Egyptische kunst middel is om de existentie te continueren: 'Maar de wortel van deze kunst zendt een stam omhoog die blad schiet en bloesem in de prachtigste zuilen, de fijnzinnigste reliëfs, zonder dat nochtans de tederste beitelslag de aard van het diepste wezen dier kunst verloochenen kan'.

Het verpletterende voor Aafjes is, dunkt mij, minder het dramatisch échec van de Egyptische kunst geweest, dan wel het algemene feit dat de kunst als middel om de existentie te continueren, wat voor ieder kunstenaar geldt, een illusie is. Daarvan is zijn bundel de neerslag. Een sonnet als 'Ga nu snel' zegt het uitdrukkelijk:

Ga nu snel. Ik zal de weg aanwijzen.
Zeg niets meer. De dood is al voorbij,
het afgrijselijke en het grijze.
Schud de palmen van je hart. Wees blij.

Giet geen tranen meer, geen bleke tranen,
maansteentranen, witte, blauwe, roze,
wij zijn immers de voorgoed verganen
en de nu voor eeuwig tranenloze.

Zie je daar dat licht? Het is het Niet,
't enig goddelijke na dit leven,
waar men in op vleugels rond kan zweven,
zonder dat men er een traan vergiet.
Snel! snel! sneller nog! Neen, nu niet kussen,
anders komt de werklijkheid ertussen.

Als de creatieve daad bevrijdt, het residu ervan is enkel nog de bezweringsformule zonder effectieve betekenis, - een illusie. Het koningsgraf is de bevestiging geweest van wat men uit de vroegere bundels reeds had kunnen vermoeden, namelijk dat het dichterschap van Aafjes een tragisch dichterschap is.

In dit perspectief was de frustratie die het gevolg moet zijn geweest van de miskenning van zijn dichterschap door de experimentelen een ongetwijfeld even ontnuchterende ervaring als die van de koningsgraven in Thebe: er was voor hem geen plaats meer in de ruimte. Dat gevoel althans moet hem soms hebben bekropen. En nogmaals, wanneer dat zo is geweest, was het een onrecht, want Aafjes was ten volle een dichter, en hij is zich dat ook altijd blijven voelen, al merkte hij in een interview eens op: 'Ik ben poëzie-ongevoelig geworden. Voor mij is poëzie, zeker lyrische, iets dat sterk met de Sturmund-Drang-periode samenvalt, behalve de epische poëzie, die vind ik volwassen: Homeros, de Divina Commedia. De zuiver lyrische uitingen vind ik- als ik het een beetje naar zou zeggen -

jongemeisjesuitingen'. Het klinkt minder geloofwaardig dan gedesabuseerd. Maar voor hij ophield poëzie te publiceren, verschenen er nog enkele bundels.

In de eerste plaats het lange gedicht 'In den beginne', geschreven in de winter van 1948-1949 in Caïro en Luxor. Geen epische poëzie, maar een lyrisch-epische beschrijving van wat misschien het ontstaan van de poëzie mag worden genoemd: de benaming der dingen. Het is een kapitaal moment in de mythische geschiedenis der mensheid, het verhaal van Adam die, als eersteling op aarde, door de schepping loopt en alles voor het eerst ervaart, wanneer wij ons zijn ervaring als gelijk aan de onze voorstellen. Het is het moment dat door de aanvang van het Johannes-evangelie wordt gefixeerd, en deze verzen gaan dan ook aan het gedicht vooraf: 'In den beginne was het Woord, En het Woord was bij God, En het Woord was God', - de deïficatie van het Dichterschap, het geheim dat de kunst 'vereeuwigt' en haar daardoor tot middel zou moeten maken om 'de existentie te continueren'. Maar die droom is een illusie; de mythologie bewaart daarvan de sleutel. Dat is de thematiek van dit gedicht.

Aafjes zelf heeft het eens omschreven als 'een klacht over de erfzonde, die de dingen corrupt maakt'. Dat is inderdaad de verklaring ervan, de symbolische betekenis, die expliciet wordt geformuleerd in Adams klacht aan het slot:

> 'Straks zult gij kinderen baren en zij spreken
> Een taal die glansloos is en zonder puurheid.
> Zij noemen slechts de woorden bij hun schaduw,
> Zij kunnen nauwelijks met elkander spreken,
> Nauwlijks verstaanbaar 't een van 't ander scheiden,
> En om een woord zal de een de ander doden.
> Het woord het zal de wieg der doodslag wezen,
> Zijn onverstoorbaarheid een bron van tranen;
> Zijn logheid zal de wereld kneevlen, binden,
> Zijn traagheid 't werk der mensen gans mismaken.
> Zij zullen trachten in het zweet des aanschijns
> 't Onzegbaar zuivere nog eens te noemen,
> En niets dan 't schaduwrijk der beelden vinden.
> Zij zullen woorden baren kort van adem
> En klein van kreet. En wat ik zocht te noemen,
> Het Aanvangswoord, geen die het ooit zal weten.
> Het ging voorgoed verloren in mijn poging.
> Ik doodde 't door de drang het uit te spreken.
> Glansloos en goddeloos werd het heelal.'
> Zo jammerde en sprak de eerste mens,
> De eerste denker en de eerste dichter,
> Want 't onuitsprekelijke maakt ons eenzaam,
> Wijl wij het bij de naam niet noemen kunnen,
> Het nameloze maakt ons naamloos droef.

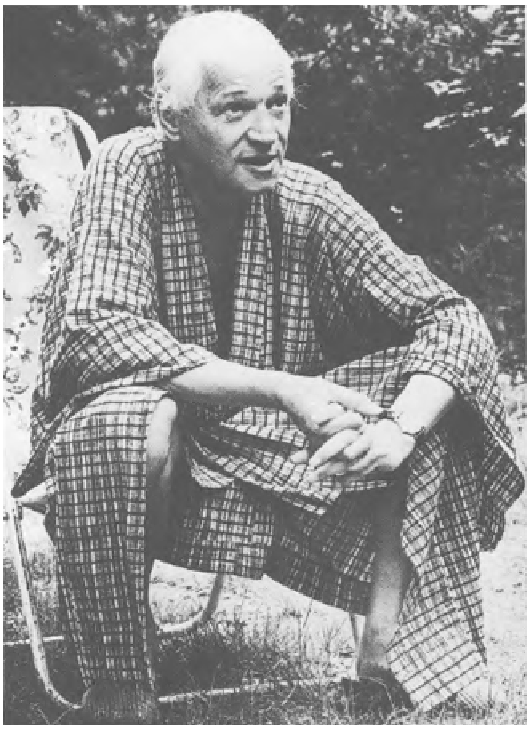
De erfzonde is hier het symbool van het onzegbare, en al is het paradoxaal om in die drang de verklaring te zoeken van die onmogelijkheid, het verklaart niettemin het wezen van Aafjes' dichterschap en van de ontwikkeling daarvan. Want wanneer voor veel dichters geldt dat het dichterschap hun vorm van zelfontdekking en zelf-exploratie is, de 'allerindividueelste expressie van de allerindividueelste emotie', in zijn geval heeft het besef daarvan eerder geleid tot een vorm van ontbonden willen zijn in de omringende wereld, de eigen persoonlijkheid oplossen in het grotere geheel van de mensheid, wat dat dan ook moge zijn, - niet het atoom isoleren, maar het integreren. In die zin is 'In den beginne' ook geen polemisch gedicht tegen de erfzonde, of tegen de schepping, zoals de *Lilith* van Emants, maar inderdaad een klacht. Aafjes erkent de onmogelijkheid van het geluk en poogt die te verklaren, en die verklaring is uiteindelijk niets anders dan erkenning van schuld die bestaat in

de Luciferische hoogmoed, de hybris om het raadsel te doorgronden. Zijn droefheid verkeert niet in opstandigheid, ik ben geneigd te zeggen: integendeel. Men mag dit, dunkt mij, typisch ‘Vondeliaans’ noemen...

Dat wil intussen niet zeggen dat ik hem, achteraf en in tegenstelling tot wat ik hier meende te moeten opmerken, niet als een tragisch dichter beschouw. Die tragiek ligt opgesloten in het bewustzijn van de realiteit der contradictie, dat onmiskenbaar aanwezig is en dat in Aafjes' poëzie een uitdrukking gevonden heeft, misschien zijns ondanks maar niet onbewust en zeker niet ongeweten. Juist die wetenschap schijnt hem tot het inzicht te hebben gebracht dat zijn diepste verlangen niét de hybris was, dat het eschatologisch besef hem eerder afschrik inboezemde dan aantrok. Zijn ervaring ten tijde van de generatieverschuiving is voor zijn aanvankelijke poëtische aspiraties een ontgoocheling geworden, maar ik vraag mij af of dit er hem van de andere kant niet toe heeft kunnen verleiden om van de nood een deugd te maken.

Ik ben des te meer geneigd daar positief op te antwoorden, wanneer ik zijn laatste bundel uit die tijd herlees, *De karavaan*. Van de ‘dichterlijke troubadour’ is in dit boek weinig meer te bespeuren. De lichtheid van toon van voordien, de ‘verrukte

levensaanvaarding' - hoezeer andere elementen daarin dan ook verscholen mogen zijn geweest - heeft in deze bundel plaats gemaakt voor een veel minder 'positief' levensgevoel. Als het al geen pessimisme mag heten, dan op zijn minst een gedesabuseerd scepticisme.



Bertus Aafjes.

Maar het merkwaardige van deze bundel is niet zozeer de spirituele inhoud ervan als wel de vorm. Jan Engelman wees in een bespreking destijds op het verrassende feit dat Aafjes die kort tevoren enige opzienbarende stukken had gepubliceerd tegen de obsessie der oorspronkelijkheid bij een aantal jonge kunstenaars, nu zelf min of meer aan 't experimenteren sloeg: 'Dat dit samenhangt met een psychische vernieuwing mag men aannemen, maar waarschijnlijk demonstreert het ook een beduchtheid voor de "ongestuite zwier" en een beduchtheid die te ver gaat, geloof ik'. En Engelman geeft als zijn mening, 'dat hier de grens van het organische en harmonische is overschreden en dat er iets geforceerds is in deze poging tot vernieuwing'.

Na jaren komt het mij voor dat Engelman daarin gelijk heeft gehad en dat Aafjes heeft gepoogd een brug te slaan vanuit zijn eigen dichterlijke geaardheid naar het nieuwe dichten van die jaren. Het is, voorzover ons bekend, bij die ene poging gebleven. Vermoedelijk heeft de dichter ingezien dat het tot oneigenlijk werk leidde. Vanaf dat ogenblik heeft hij zijn dichterschap uitsluitend of vrijwel uitsluitend gekanaliseerd naar het proza dat hij sedertdien overvloedig heeft geschreven; ook al daarvóór ongetwijfeld, maar toch vooral daarna.

Het ligt niet in mijn bedoeling op dit proza nader in te gaan. Aafjes zelf heeft in een gesprek met José de Ceulaer, waaruit ik al iets aanhaalde, daarover een paar opmerkingen gemaakt die ondanks de schijn van het tegendeel zijn onzekerheid niet verhelen. Zo zegt hij: 'Poëzie is natuurlijk een andere uitdrukkingsvorm dan proza, maar desalniettemin kun je poëzie hebben die zeer prozaïsch is en je kunt proza hebben dat zeer poëtisch is.' Als voorbeelden noemt hij Felix Timmermans, wiens proza hij in sommige boeken 'één stuk poëzie' acht, en Karel van de Woestijne,

van wie hij bepaalde prozabeschrijvingen als volmaakte poëzie beschouwt in tegenstelling tot zijn verzen 'die zo gezwollen zijn'. Talloze dichters, zegt hij, schrijven poëzie die eigenlijk een verkapt soort proza is, en van het gedicht in het algemeen meent hij dat het 'een reusachtige nauwe uitlating (is) eigenlijk, waarin je heel scherp, heel kort en heel krachtig, maar heel beperkt- desalniettemin ook heel diep - de dingen zegt'.

Het is niet veel meer dan een lapallisade, maar juist daarom klinkt het, vooral ook in de verdere context, die ik hier niet in zijn geheel kan aanhalen, als een apologie, en niet zozeer van het proza tegenover de poëzie, wat bij zulke onderscheiden zaken ook overbodig zou zijn, alswel van het feit dat hijzelf met de poëzie is opgehouden en op proza overgegaan, zonder daarom zijn dichterschap te willen prijsgeven. Het is op dit punt dat ik denk dat hij van de nood een deugd heeft gemaakt. Want dat er dichterlijk proza bestaat, behoeft geen betoog. Maar dat vervangt niet de poëzie. Wat Aafjes heeft geschreven aan proza, reis-proza, beschrijvingen van landschappen, mensen, situaties, waarnemingen en verbeeldingen van de klassieke oudheid en de moderne wereld, komt niet in de plaats van zijn dichterschap. Maar ik denk wel dat hij het in de plaats daarvan heeft geschreven.

Er is geen enkele reden om dit feit te betreuren; in hetzelfde gesprek zegt hij het als een taak te beschouwen - een taak met een sociale functie -: 'Ik wil niet naar de mond van een gemeenschap schrijven, maar wel wat nodig is vanuit de gemeenschap gezien, en niet op de eerste plaats vanuit mijzelf'. Sleutelwoord is 'gemeenschap', niet het eigen individu. Aafjes heeft dingen willen schrijven zegt hij nog 'die de mensen domweg gelukkig maken'.

Men moet daar respect voor hebben, vooral omdat men mag aan nemen - zijn rustige en duurzame populariteit bewijst dat - dat hij deze ambitie heeft gerealiseerd. Ik kan mij zo'n ambitie heel goed voorstellen, ook al is het niet mijn opvatting van het schrijverschap. Iedereen heeft het recht, zo niet de plicht zijn leven naar eigen inzicht te leiden, en het zou dan ook van slechte smaak getuigen iemand te verwijten dat hij het anders deed dan men het zelf gedaan zou hebben. Het belet mij desondanks niet te betreuren dat, naast de dichterlijke Aafjes, de dichter niet is blijven voortschrijven.

Christine D'haen
Nel mezzo

Bertus,
je idyllische Voetreis naar Rome,
- charmeur en jongleur en vagant
slechts bezwaard met lyriek en dromen,
vriendelijk en tolerant -

het enig reisepos geschreven
door Nederlands Muze, verlokte mij toen
in negentienhonderd veertig en zeven
ook zoiets rijks nonchalant te doen.

Jij, ik en allen, in 't midden gekomen,
moeten steeds opnieuw op bevleugelde schoen
naar een ver onvermoeder Rome
met menige omweg de Voetreis doen.

15-8-'84

Bertus Aafjes.

M. Vasalis
Over de poëzie van Bertus Aafjes

Wie in de jaren rondom en in de oorlog Bertus Aafjes persoonlijk ontmoette - of het kort of langdurig was - wist onmiddellijk, dat hij met een dichter te maken had, al kon men dat volstrekt niet uit zijn kleding of uiterlijk opmaken. Hij was altijd blootshoofds en droeg zomer en winter een openhangende jas, die ook niet dicht kon: de binnenzakken waren daarvoor veel te vol, met opschrijfboekjes, potloden, kranten en boeken. Hij liep niet zwierig of zelfverzekerd, zijn armen en benen gingen mee in zijn richting, meer niet. Met een onfeilbaar instinct kwamen alle bedelaars op straat op hem af - ofschoon hij er niet welvarender uitzag dan een van hen. En bijna zonder zijn gesprek te onderbreken groef hij in een van zijn vele zakken, vond wat, gaf wat en sjokte weer voort, alsof hij niets of nauwelijks iets zag van zijn omgeving, maar dat was een vergissing: in werkelijkheid zag en registreerde hij alles om zich heen en zette het bijna ogenblikkelijk om in een eigen formulering.

Hij was niet soms bezield, maar altijd, tot uitputting toe en als hij dronk deed hij dat niet om in een roes te komen, maar om er vanaf te zijn: zonder drank was hij dronkener dan met.

In zijn omgang met mensen was hij argeloos, vertrouwend, zonder onderscheids des persoons, zonder een oordeel, laat staan een moreel oordeel, hij scheen geen maatschappelijke ideologieën te hebben, het leek wel alsof hij pas kort op aarde was.

Hij noemde zich dichter, hij werd zo genoemd en hij was het. Het was geen status, geen zelfbevestiging, het was zijn enige permanente woonplaats, verder was hij wel eens ergens woonachtig, maar eigenlijk zwierf hij met zichzelf, zijn gezin en zijn gedichten als domicilie. Zo was het in die tijd en zo is het eigenlijk gebleven.

Zijn werk is zo omvangrijk, dat ik een selectie moet maken, om daar vervolgens enige beschouwingen aan te verbinden. Zijn proza heb ik buiten dit kader gelaten, behalve een paar aanhalingen uit ‘Een kleine Cathechismus der Poëzie’ en uit zijn Egyptische brieven, die een beeld geven van zijn opvattingen over kunst en de functie daarvan.

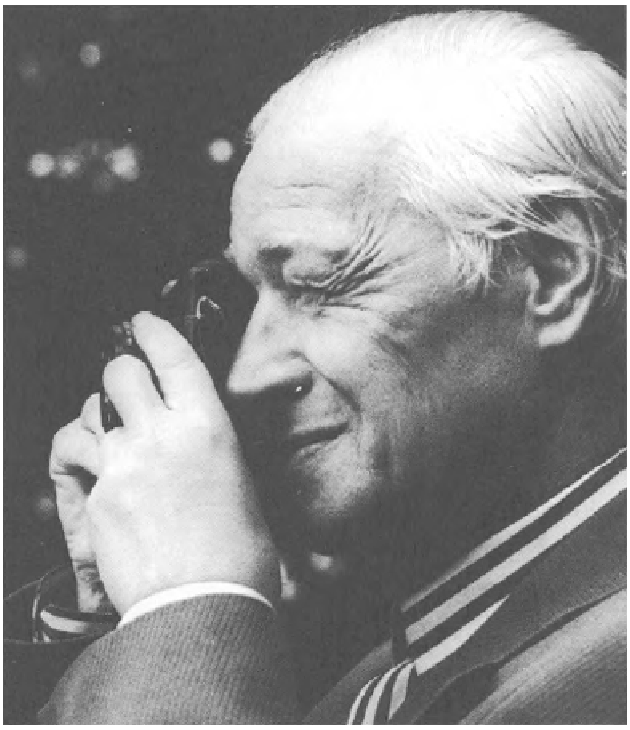
Wat zijn poëzie betreft: eigenlijk moet men alles van hem lezen om tot het volle besef van zijn dichterschap te geraken: men moet zijn tocht mee afleggen en dan valt op hoe consequent zijn werk is, van het begin tot het eind, wat de hoofdmotieven betreft, en hoe trouw aan datgene wat hij de eigen wetten van de poëzie noemt, waarvan hij zich niet bedient, maar de dienaar van is (zijn formulering: zie de kleine Cahtechismus der poëzie).

De hoofdmotieven van zijn werk zijn: vergankelijkheid, dood, eros, liefde, God en de dichter. Maar wat zegt dat: hetzelfde kan men van het werk van Gerard Reve zeggen en hoe verschillend zijn deze twee.

In 1940 - vlak voor de oorlog - en in 1941 kwamen zijn eerste twee bundels uit: *Gevecht met de Muze*, en *Hef Zanduur van de Dood.* Ze bevatten licht, luchtig en melodieus alle elementen - op zichzelf allerminst licht - die men in zijn latere werk aantreft, de Muze, het dichterschap, erotiek, legenden, nymfen, satyrs, de onderwereld met Charon, vergankelijkheid en dood. Alleen God komt er nog weinig in voor.

Het Zanduur van de Dood begint met een cyclus van veertien gedichtjes, die niet alleen een visueel beeld opwekken, dat niet meer verdwijnt - misschien juist door een zekere raadselachtigheid - maar ook hoort men in deze kleine, ingetogen regels het lichte en onherroepelijke weg-rugelen van de tijd.[1.] In deze bundels verschijnen al de vogels, die zijn werk nooit meer zullen verlaten. Niet raadselachtig maar

volmaakt van beeld en stemming is het laatste gedicht van de tweede bundel: 'Park in de winter'[1.] en ik zou er nog veel meer willen citeren, die sober en trefzeker, met minder metaforen en gelijkenissen dan hij in zijn latere werk gebruikt, zijn gemoedsgesteldheid weergeven. De beide publikaties vonden direct hun weg, naar mede-schrijvers en critici en naar lezers: het werk was nieuw, door de onmiskenbare eigenheid èn vertrouwd omdat het aan leek te sluiten bij een traditie. Maar welke, eigenlijk? Aafjes bleek in alle mogelijke versvormen thuis te zijn: rondelen, sonnetten, kwatrijnen, een soort middeleeuwse liedjes, thuis in de Oudheid, de Bijbel, in legenden, maar als kind-thuis, niet als een intellectueel of litterator. De traditie zat binnen hem, hij ging a.h.w. gemeenzaam met ze om.



Bertus Aafjes

In de zomer van 1945, enkele maanden na de bevrijding, kwam hij uit Friesland waar hij ondergedoken was terug en hij las in een kleine kring het lange gedicht 'Voetreis naar Rome' voor, geschreven in de hongerwinter van '44-'45. Het grote gedicht-onnadrukkelijk en zonder pathos voorgelezen - stroomde in een overvloed, stroomde soms over, lang niet overal precies en afgepast, soms in een bijna banale omgangstaal, dan weer bezield en verheven en tot het eind toe abundant en grootscheeps. Dat einde was voor hem een begin van een nieuwe wereld, een bevrijding: 'Gulden eeuwen van aardsheid breken aan'. En het besluit met de regels: 'mijn dagen gaan als grote gouden rozen - open en dicht - naar de luim van het seizoen'. Hoe kan ik beschrijven de indruk die dit gedicht op ons maakte, hoe het aannemelijk maken. Ik kon het zelf, nu ik het herlas, nauwelijks in zijn volle omvang terugroepen. Een kunstwerk functioneert altijd tegen een bepaalde achtergrond. Die van ons was het wakker worden uit een nachtmerrie van geweld, verraad, rechteloosheid, ongekende wreedheid, angst, vervuiling en honger. We meenden inderdaad, dat er nu een nieuwe tijd was aangebroken. Het gedicht was een mythe van abundantie, licht, kleur, klank. Er kwam geen geweld, geen onvrijheid, geen enkele vijand, geen verraad of schuld in voor. De onwaarschijnlijkheid van dit alles was niet onwaarschijnlijker dan de tijd, die wij zojuist meegemaakt hadden. Leven en geluk was het - tegenover rampspoed en dood. Wie hoorde niet verheugd aankondigen, dat de pelgrim 'als een morgenroos opgemonterd' zijn tocht begon.

Maar het was niet alleen die abundantie die zo trof, die het was

de ontvankelijkheid, het onderhevig zijn aan alles wat de pelgrimdichter zag, hoorde, rook en gevoelde, de lijfelijke aanwezigheid van hem die keek en wist wat hij zag en het onmiddellijk weergaf. Het is een direct treffen met de natuur, de dingen en de mensen. En die mensen ook als natuur, niet zozeer als sociale wezens. En dat is een kwaliteit, die door al zijn werk heen bleef bestaan. Voor wie het niet kent: de ‘Voetreis’ - een kleine Odyssee noemde hij het - loopt van het noorden naar het zuiden, van grijs en zilver naar blauw en goud: van ingetogenheid en onthouding naar overdaad en consumatie. De dichter roept naar het voorbeeld van Homerus eerst de Muzen aan en stelt zich vervolgens voor als filius Evae (de zoon van Eva = Aafjes). Hij neemt afscheid van Amsterdam en zijn kloosterleven, hij beschrijft de Latijnse school, waarop hij was, zijn verlangen om franciscaner monnik te worden en dan begint zijn reis naar Rome. Na een bezoek aan een klooster in de Dolomieten, waar een abt hem met stelligheid verzekert dat hij geen monnik is of moet worden, maar dichter, komt uiteindelijk het verblijf in Rome en het met eigen ogen ervaren van de Oudheid, die hij alleen uit de klassieke boeken kende. Op de Latijnse school werd er al van Venus gerept: ‘en door oude dichters bezongen/ziet men hoe Venus opdaagt/ maar ze is kuis voor een kleine jongen/ als Maria de Heilige Maagd’. In Rome vindt de verschuiving plaats: Maria vervangen door Venus, de Christen-God door de God Eros, maar de dichter behoudt zijn kuisheid, immers zijn geloof verdwijnt niet, maar wordt verplaatst en zijn gevoel voor heiligheid blijft ongerept. Hij gaat van kinderlijke onschuld, via ‘knapen-weemoed’, naar de schuldeloosheid van de heilige Eros. Het gedicht eindigt met de regels: ‘mijn dagen gaan als grote gouden rozen open en dicht naar de luim van het seizoen’.

In de voetreis ziet men de ornamentiek bij Aafjes ontstaan en groeien. Men ziet de stilering komen, in de beschrijvingen van de natuur, de geliefde, de Goden en Godinnen: de metaforen, de epitheta, de gelijkenissen, en de mythologisering van de gebeurtenissen, en ook dat wordt een blijvend element in zijn werk. Het is geloof ik een van de dingen die later negatief beoordeeld zijn en daarom wil ik er bij stilstaan.

Er is door alle eeuwen heen (in de Westeuropese beschaving) een strijd gevoerd door diegenen, die de rede als enige bron van schoonheid en waarheid beschouwen - tegen de verleidingen van de Kunst. Kunst camoufleert, liegt en versiert, ornamentatie leidt af van de ware schoonheid van de rede. Plato zou Aafjes met Homerus uit zijn nieuwe republiek geweerd hebben. Cicero propageerde in zijn regels voor de retoriek drie vormen: eenvoudige taal, gemiddelde taal en de gesierde - te gebruiken al naar de omstandigheden. De ornamentale taal was toegestaan als celebratie, als het om hooggeplaatste personen ging of om de heilige cultus. - Intussen bloeide de ornamentiek altijd, soms als een woekering en tot in het absurde toe. Soms als celebratie van het verhevene en/of heilige. In de poëzie: door het gebruik van ongewone of archaïsche woorden, door ritme, door herhaling, door het gebruik van epitheta en z.g. ‘pathosformules’ of traditionele gemeenplaatsen (Zie Gombrich: *Sense of Order*).

Ik rangschik de ornamentatie van Aafjes onder deze laatste vorm: die van de celebratie. Maar het verwarrende is, dat hij niet namens een bepaalde ‘erkende’ religie of wereldbeschouwing spreekt, noch uit een katholieke, noch uit een antieke, maar dat hij een eigen credo heeft, eigen objecten van aanbidding, een wonderlijk samengestelde eredienst die hij opdraagt namens zichzelf, aan een God die voortdurend van gestalte en verblijfplaats verandert.

In '47 kwam zijn sonnettenbundel *Het Koningsgraf* uit. Hij woonde of zwierf toen in Egypte, tijdelijk als perschef van een Lunapark. Totaal vereenzaamd, verbijsterd, vervreemd en ziek, schreef hij aan een stuk door: een poëtisch verslag van zijn

toestand, die tot aan een totale vernietiging voortschreed en zich dan langzamerhand herstelde. Hij komt terecht in het Niet, maar het is toch weer het Goddelijk Niet en de God van het Niet. De aanraking met de Egyptische kunst verplettert hem bijna letterlijk (zie zijn bezoek aan 'het Koningsdal I&II', die hier geciteerd worden[2.]. In Egyptische brieven - misschien zijn mooiste proza - licht hij toe wat hem overkwam bij het bezichtigen van de tempels, zuilenhallen, Graven en Memphis - en tot welke conclusies hij uiteindelijk kwam ten aanzien van kunst.

De eerste 47 sonnetten zijn eigenlijk uitsluitend rouwdichten: hij klaagt, hij rouwt, zonder zijn gevoelens of de versvorm geweld aan te doen, hij vergaat zonder de aanwezigheid van de geliefde, die hij zoekt op te roepen in soms wonderlijk mooie en gave sonnetten. Het doet soms denken aan het volop klagen en rouwen in de Griekse tragedieën, Prometheus en de Perzen van Aeschylus b.v., en wat mij betreft ik vind dat reëler dan het gedrag van Winnetou en Old Shatterhand, als hen iets verschrikkelijks overkomt, maar ik weet dat velen daar anders over denken. De andere sonnetten (er zijn er 178) gaan over Egypte, hij is dan weer herenigd maar - naar hij denkt voorgoed - doordrongen van het besef van de vergankelijkheid van alle leven.

Hoe was intussen het lot van deze twee omvangrijke publikaties. Met de 'Voetreis' was hij op slag bemind en beroemd geworden; zowel bij de lezers als bij de critici - de meeste althans- kreeg hij het grootst mogelijke aanzien. Hij werd met dit werk vereenzelvigd, hij werd erop vastgenageld, wat er ook voor of na kwam, aan gedichten. Maar de tijd ging door- en in een andere richting. Hij kon het niet slechter treffen: want waar waren de rozen, die in zijn gedichten zo welig bloeiden, gebleven, laat staan de grote gouden rozen, wie maalde nog om de heilige Franciscus, de Muzen bij name genoemd, om de oude God en de Olympus met zijn goden en godinnen, om de natuur - of om zijn beleving van de erotiek - die zo iets anders betekende dan de seksuele revolutie. De revolutie der vijftigers brak aan, en het was een totale: in sociaal, moreel en esthetisch opzicht. Een jonge uiterst vitale en krachtige groep van dichters die zich aansloot bij de Cobra-schilders kwam aan het woord. Jonge dichters die in en met de oorlog waren grootgebracht en een volstrekt ander commentaar op het bestaan hadden en een aantal andere. Ik neem aan dat het voldoende bekend is wat er gebeurde: de oude garde - vaak nog jong van leeftijd - werd dood verklaard: ze waren wèl dichters, maar dood. En het is alwéér moeilijk de indruk van deze ingreep in zijn volle omvang duidelijk te maken. Het is historie geworden en achteraf zegt men van iedere historische gebeurtenis dat zij noodzakelijk was, maar tegelijkertijd speelt een dergelijke gebeurtenis zich persoonlijk en levend in ieder individu, dat erbij betrokken is, af. Na een aanval, die de anders zo totaal niet agressieve Bertus Aafjes op de nieuwe beweging deed, keerde zich het getij tegen hem: en niet de aangevallenen, de vijftigers, alleen, zetten een tegenoffensief in, wat hun goed recht was, maar bij hen voegden zich de trendgevoeligen, die hem tot dat moment bewonderd, ja vereerd en geïmiteerd hadden, oude vrienden en medestanders. Hij kwam gehavend uit die strijd en wat er gebeurde doet sterk denken aan wat Rudy Kousbroek in een aangrijpend artikel in het NRC Handelsblad schreef (6-3-'84) over het mechanisme dat loskomt zodra een dier beschadigd wordt. Het ging o.a. over geopereerde katten: was haar litteken duidelijk zichtbaar dan werd het dier opgejaagd, gemutileerd en/of doodgeslagen (tot zover Kousbroek). Schending wekt blijkbaar totale schennis op. Het gebeurt zodra er een begin van destructie is, ook bij levenloze objecten. Is er eenmaal een ruit vernield ineen onbewaakt gebouw dan volgt de rest en het eindigt, als er tijd genoeg voor is, in totale destructie. Het is alsof er een of andere immuniteit wordt opgeheven, zodra iets of iemand niet meer gaaf is, alsof er een anoniem fiat wordt gegeven om te lynchen: het kàn kapot, dus het zal kapot. - En zo gaat het met reputaties en idolen ook: het is een huiveringwekkend schouwspel, juist misschien omdat het min of meer onpersoonlijk is. - Het is natuurlijk niet deze botsing alleen,

waardoor de belangstelling en liefde voor het werk van Aafjes in de loop der jaren afnam. De tijd (whatever that may be) ging staan naar sobere taal, relativering, ontmythologisering, scepsis, ironie, introspectie, sociaal engagement - kortom alles wat geen rol in het werk van Aafjes speelt, en de poëzie werd rijm- en ritme-loos, proza kwam er binnen, mededelingen, zo ver mogelijk weg van vervoering, en de natuur was geen bron meer voor bezieling. - Maar diezelfde tijd waarover ik het heb ademt in en uit en het lijkt me nu dat er alweer nieuwe mythevormingen ontstaan, nieuwe religieuze behoeften.

Hoe dan ook, na de oppositie tegen Aafjes' werk kwam de periode van onverschilligheid, hij werd door de critici doodgezwegen, door de lezers gelezen en intussen schreef hij door: o.a. de bundels *In den Beginne*, de *Lyrische Schoolmeester, De*

karavaan, Maria Sibylle Merian, Deus Sive Natura. Hij schreef in al zijn eigen toonaarden en aan wie zijn werk goed leest zal niet ontgaan, dat de tragiek er allerminst aan ontbreekt, van zijn eerste bundel af. Het voortdurende besef van tijdelijkheid, van vergankelijkheid, de geringheid van de enkeling, ligt misschien wel aan de wortel van zijn poëzie. Alleen in het zingen - of het van een krekel is, een mus of een merel òf van hemzelf, en in de vereniging in liefde van twee mensen, wordt dat besef opgeheven.

Schoonheid, zegt hij in zijn *Egyptische brieven*, sprekende over de Egyptische Kunst - is alleen het vehikel, geen doel op zichzelf: 'de diepste zin der aesthetiek is de voortplanting van levens-intensiteit, zoals de diepste zin van de erotische drift de voortplanting van levende wezens is'. En deze twee driften hebben hem een leven lang bezield.

Als parallel wil ik de geschiedenis van een vogel vertellen, waarover ik las in Science (23 apr. '82). Het is de 'Bower-bird', verre familie van de paradijsvogel, die o.a. in de bergen van West-Guinea woont en een gele kuif heeft, die van de snavel af tot halverwege zijn rug groeit. Hij kan die uitspreiden en op en neer doen gaan. Deze vogel leeft alleen en voedt zich vliegensvlug en kort met boomvruchten. Het mannetje besteedt geen tijd aan rivalisatie en agressie. Hij bouwt geen nest- dat doet het vrouwtje, dat ook voor het nageslacht zorgt. Hij schijnt bijna zijn hele bestaan te wijden aan het bouwen van iets dat bower (prieel) genoemd wordt, maar naar de plaatjes te oordelen veel meer op een altaar lijkt. Rond de stam van een hoge varen bouwt hij eerst een torentje van ± een meter, van korte stokjes dwars op de stam gestoken, vervolgens richt hij rondom de stam een plateau van mos op, met een opstaande rand en daarop arrangeert hij drie afzonderlijke stapels vruchten: een blauw, een geel en een groen hoopje. Als dat klaar is gaat hij op een afstand zitten en produceert luidkeels de meest gevarieerde geluiden, stukjes gezang van andere vogelsoorten en ook: geritsel, sloffen door grind, hameren, hijgen, kwaken, klakken, alles met een blauwe vrucht in zijn snavel, die afsteekt tegen zijn gele kuif. Zodra er een vrouwtje verschijnt en in zijn buurt neerstrijkt geeft hij nog een zacht, tweetonig fluitje en blijft dan stil zitten, zijn snavel met de blauwe vrucht voortdurend naar haar opgeheven, terwijl hij zijn gele kuif langzaam op en neer beweegt, uitspreidt en laat rillen. Soms wel twintig minuten lang. Als het vrouwtje dan alsnog wegvliegt geeft hij een paar luide kreten en verlaat dan zelf het altaar, vaak vliegt hij naar een tweede, soms derde, dat hij in gereedheid heeft gebracht. Deze ene, langdurige, ingenieuze eredienst voor de voortplanting schijnt vrijwel al zijn tijd in beslag te nemen.

De parallel is duidelijk, ai zijn er geen ethologische conclusies uit te trekken. Maar van alle vogels, die in zijn werk voorkomen en waarmee hij zich identificeert, lijkt hij wel het meeste op dit vogeltje.

Ik heb wel veel aandacht besteed aan de thema's van zijn gedichten, maar hij heeft nog veel geschreven, dat buiten die speciale preoccupatie valt. In de *Lyrische Schoolmeester* b.v. staat een aantal momentopnames a.h.w. van kinderen en dieren, trefzeker en zuiver en die wil ik ook graag citeren[3.]. Want wat men ook over iemands werk tracht te zeggen, in feite onttrekt zich juist de kwaliteit, de 'suchness' of het 'zó-zijn' aan dit soort commentaar, het moet gelzen worden, gezien of gehoord, het moet geconsumeerd. De persoon van de maker, wat hem overkomt, hoe hij leeft, wat hij bedoelt is niet het belangrijkste. Als hij maar binnen zijn eigen vak en door dat vak zijn tijdelijk evenwicht weet te houden en over weet te brengen, wat hem beweegt.

Koorddansen is hachelijk en moeilijk, of het nu vier centimeter boven de grond is of vier meter, het moet voor de toeschouwer een zeker en licht lopen zijn, iets onmogelijks, dat tòch kan. Men moet het zien om het te geloven. In dit geval: men moet het Lezen.

Het zanduur van de dood
I

Het zanduur van de dood
ruist in haar kleine hand

en in haar oorschelp ruist
afweziger het leven.

Soms dekt zij met haar hand
mijn mond, dan stok ik even

en door het zanduur valt
hoorbaar een korrel zand.

Uit: Het zanduur van de dood

XIV

De vigilante rijdt
het stille stadje binnen,

een meisje trippelt langs
de neergelaten plank.

Het zanduur van de dood
ruist in haar kleine hand,

de roze van haar mond
welkt treuzelend naar binnen.

Uit: Het zanduur van de dood

Park in de winter

Het park ligt wijd en zijd onder de sneeuw
en rond de zwarte groeve van de takken
zweeft als een lassoworp de vlucht der meeuw.
De kleine vijver is inktzwart en stil,
als hoedde hij, een kleinodie, het slijk.
De zomerboot, een dodenbark gelijk,
ligt bij het tuinhuis, even zwart en stil.

Uit: Het zanduur van de dood

Klein treurspel

Het riet stond te grijzen
in de ochtendnevel.
Er liep een mank man, een marskramer,
langs het pad, op de wijze
van Oedipus Rex;
uit een zwiepgolf kwam met groene haren
het hoofd van een meermin gerezen,
zij twijfelde even,
zij had er wel zin in,
zij dorst het tenslotte niet te vragen.

Uit: Het zanduur van de dood

Iris na het bad

Stromend goud haar als van een waternimf,
Die rechtop op een brok bazalt gezeten,
Zich zit te warmen in de zomergloed, -
Zo zit, een vrucht van roze kindervlees,
Iris het haar aan het haardvuur te drogen,
Totdat het blond en wijduit is gaan staan;
En door het hangend goud heen zien de ogen
Blauw en afwezig naar de vlam van 't vuur,
Nog lege nesten, wachtend op de broed
Der laatre dromen.

Uit de: Lyrische Schoolmeester

Iris en de abessijnse neushoornvogel

Zij geeft de grote neushoornvogel
Wat brood. Hij neemt het nijdig aan,
Als van zijn minste onderdaan,
En slokt het in zijn blauwe krop.
Zijn ogen, schijnbaar onbewogen,
Wentlen laatdunkend door zijn kop.
Dan kijkt hij, strak en onverveerd,
Door zijn gewaande gulden dreven;
Ontkent het traliewerk als feit.
Zij wendt zich af, haast gechoqueerd,
Te trots om hem nog meer te geven
En met dezelfde majesteit.

Uit de: Lyrische schoolmeester

Springend geitje

Het geitje, met zijn gouden ogen,
Die nimmer dachten, nimmer logen,
Heeft fier zijn kop omhooggestoten,
Steunend op zijn twee satyrpoten,
En springt met heel zijn licht gewicht
Tegen het wapprend avondlicht.

Uit de: Lyrische schoolmeester

In het koningsdal/i

En op die dag in 't Koningsdal gezeten,
Begreep ik gans de zin van mijn bestaan:
Dat wij begraven worden en vergeten,
Dat wij met lichaam en met ziel vergaan.

En wat ons rest na 't lachen en na 't lijden,
Het is een leeggeplunderde spelonk,
Een gat geslagen in de wand der tijden
Vol duisternis, waar eens een goudzee blonk.

Isis, Osiris, Ptah en Amon-Re
En heel de rijksstoet van aanbeden goden
Konden niet een van deze koningsdoden
Verhoren en behouden op hun bee.
Want heel hun schat aan liefde en verdriet
Verdween als roversbuit, verzonk in 't Niet.

Uit: Het koningsgraf

II

En op de dag terwijl de ketens rezen
Heerszuchtig in het blauwe hemelruim,
En er een stilte ruiste blauw van vrezen
En goud van angst en wit soms als wit schuim:

Kalkschuim, als op de lippen van een dode
Het laatste spoor der klamme levensstrijd;
Op die dag in het dal des doods ontboden
Stierf met een zucht mijn zucht naar eeuwigheid.

'k Ontving het als een dolkstoot in mijn hart,
En als het lemmet zelve van de smart:
Geschud, gescheiden en gezeefd door 't Lot,
Vallen ten leste allen in het duister
Die eenmaal voor u knielden in uw luister,
Allah, Jehovah, Boeddha, Jezus, - God.

Uit: Het koningsgraf

Het dode kind

Snel gelijk een stoet van fiere zwanen
Roeit een schaar van mannen mij voorbij,
Om zich door 't gewoel een weg te banen
Naar het kerkhof aan de overzij.

En als vreesde hij zijn zoon te wekken,
Op zijn hoofd de kist met tulen lint,
Op de tenen en met strakke trekken,
Loopt voorop de vader van het kind.

Haastig dobbert op zijn wieglend hoofd
't Kistje met de kinderlijke dode,
En daarop, als van zijn doel beroofd,
't Knapenmutsje, mee naar 't graf ontboden;
Haastig gaat hij, en geen traan die vliedt,
Met de haast die liefde soms gebiedt.

Uit: Het koningsgraf

Eindnoten:

1. I en IV cyclus uit *Zanduur van de dood*, ‘Park in de winter’.
1. I en IV cyclus uit *Zanduur van de dood*, ‘Park in de winter’.
2. ‘Bezoek aan het Koningsdal I & II’.
3. Uit de *Lyrische Schoolmeester.*

Bertus Aafjes
De zeemeermin

Ghisèle en ik hadden dan eindelijk vacantie:

Onze vacantie.

Ghisèle wilde zon. Ik zee.

Nu, we hadden snel een fraaie oplossing gevonden.

De Algarve.

De Algarve is de meest zuidelijke provincie van Portugal, we waren er nooit eerder geweest, omdat wij Portugal als een dictatoriaal bestuurd land beschouwden en het steeds geschuwd hadden en op grond daarvan gemeden. Maar dit was nu plotseling veranderd. Het oude regime was gevallen en had plaatsgemaakt voor een bewind - nu wat wij in Portugal op de witte muurtjes rond de plantages vol amandelbomen en olijfgaarden aan verkiezingsleuzen lazen - deed denken aan een bewind dat uit nog veel meer politieke stromingen zou gaan bestaan dan het onze en dat is een sterk staaltje in de geschiedenis van Europa, nietwaar. Zelfs de bewoners van de Algarve wilden, net zoals bij ons sommige Friezen, los van het moederland. Te oordelen naar de leuzen die op menig witgekalkt huis of wijngaard-muurtje stonden in rood, blauw of groen. Autonomia da Algarve - zelf bestuur voor de Algarve.

Vooral Ghisèle had vacantie nodig. Wij hadden in ons huwelijk maar één kind willen hebben, onze Mattijs is nu zeven jaar oud. En laat zich daarna toch nog een nakomertje gemeld hebben. Anderhalf jaar geleden werd onze Claudine geboren. Wij zijn, vanzelfsprekend, stapel op haar.

Merkwaardig feit: twee kinderen vandaag bereiden een ouderpaar evenveel zorg als destijds haar tiental Afke.

Ghisèle was werkelijk oververmoeid van de huiselijke beslommeringen. Wij hadden de kinderen daarom voor twee weken ondergebracht bij mijn schoonouders.

Zelf was ik trouwens ook hard aan een vacantie toe. Ik ben werkzaam als bedrijfspsycholoog aan een groot concern in het Oosten des lands. Ik houd van mijn werk, maar vermoeiend is het wel, want men bevindt zich voortdurend temidden van conflict-situaties. Vooral nu de welvaartsstaat zijn schaduwzijden zo duidelijk begint af te tekenen en de sociale problemen niet van de lucht zijn.

Als psychiater, pardon, als bedrijfspsycholoog, - in zo'n arbeidssfeer werkend, die je steeds weer voor morele innerlijke conflicten stelt - word je in ieder geval rijp voor een ding: een vacantie in de zon en aan de zee. De alwetende jongedame van het plaatselijke reisbureau in ons provinciestadje had er ons snel van overtuigd dat de meest ideale plek, die wij voor onze wensen en dromen konden vinden, de Algarve was. En zo zaten Ghisèle en ik in een kleine bungalow, die bestond uit een ruime slaapkamer, een badkamer, een keuken en een eigen terras, dat geheel omringd was met bloeiende hibiscusstruiken en dit, - de escuderos omgerekend in Nederlandse guldens - voor een spotprijs. Geheel volgens de folders.

Alles ging van een leien dakje. Ghisèle houdt niet van het strand en het strandleven, maar zij leest graag, dit is te weinig gezegd, zij leest bijna onafgebroken, zij is een echt leesdier, ik moet er wel aan toevoegen - op hoog intellectueel niveau. Reeds die eerste dag vond zij in ons bungalowpark een boekenzaakje, dat uitstekend gesorteerd bleek. Er hingen niet alleen dag- en weekbladen in alle talen aan de deurpost, binnen kon men naar hartelust pockets kopen in het Frans, Duits of Engels, wier inhoud varieerde van de bekende doktersromans tot Don Quichotte en Sheakespeare. Zij vond er zelfs een complete editie van de werken van George Orwell, waarvan zij de deeltjes in de daarop volgende dagen nagenoeg stuklas. Zelf

had ik gelukkig ook wat literatuur meegenomen, een onlangs verschenen uitgave, die een samenvatting was van de nieuwe stromingen, die de laatste decennia in de pscyhiatrie opgekomen waren, en mijn onafscheidelijke uitgave van de Voor-Socratische wijsgeren, die mij altijd en overal op reis vergezelt. Ghisèle leefde in litteris. Maar ik bracht toch het grootste gedeelte van de dag in mijn badbroek op het strand door.

Aanvankelijk bezorgde mij dat wel een probleem. Ons bungalowhotel lag een kwartier gaans van zee - het exploiteerde daar een eigen strand. Ieder half uur liep er een stationcar van de receptie naar het strand ten gerieve van de badgasten, meest buitenlanders uit alle windstreken. Ik lijd allerminst aan xenofobie, dat zou ook moeilijk verenigbaar zijn met mijn beroep. Maar in den vreemde ga ik nu eenmaal het liefst om met de plaatselijke bevolking.

En het strand van ons hotel had veel van een internationaal Kurort, waar Denen, Duitsers, Fransen en Engelsen en niet te vergeten, Nederlanders, op de gebruikelijke wijze hun zonnecultus botvierden. Ik heb er niets op tegen dat iemand de zon aanbidt - dat doe ik ook - maar dat hij hieraan uiting geeft door al te nadrukkelijke manifestaties, ligt mij niet zo. De zon is nu eenmaal een godheid, denk ik maar, en men behoort zich in zijn aanwezigheid met gepaste eerbied te gedragen, zeker wanneer men zich voor zijn goddelijke majesteit geheel (verboden in Portugal) of bijna geheel ontkleedt.

Na twee dagen hotelstrand was ik het beu, het rennen, ravotten, balspelen en rondploeteren op allerlei opblaasbare voorwerpen. En vooral ook het jagen van jonge mannen op jonge vrouwen, die daarvan vaak in het geheel niet gediend waren.

Ja, na twee dagen was ik het beu. Toch ben ik een geboren voyeur. Als het even kan draag ik zelfs mijn verrekijker met mij mee, een echte wild-life kijker, waarmee men op safari gaat in Afrika, neen, een loerder ben ik niet, ik zal hem nooit gebruiken om er een der badgasten mee in het vizier te krijgen.

Wat mij nog het meest irriteerde was dat ik gestoord werd bij het zwemmen. Nu - zwemmen? Ik ben een uitstekend zwemmer, werp mij in volle zee, ik zou het hoofd, geloof ik, zeker een dag lang boven water kunnen houden. Mijn grote passie echter is niet het zwemmen, maar het drijven. Ik ben een waterman, ik bedoel dit niet in sterrenbeeldige zin, maar letterlijk: ik kan gemakkelijk enkele uren in zee doorbrengen, ik laat mij maar drijven als een stuk wrakhout, doe af en toe enkele slagen als een echt zwemmer, tien minuten lang, om dan weer te gaan drijven, waarbij ik soms in slaap val - of - eigenlijk meer in een halfslaap, waarin ik de wonderlijkste dromen heb alsof ik werkelijk slaap. Ach, tenslotte zijn wij toch waterwezens, nietwaar, bestaan wij niet voor meer dan negentig procent uit water, brengen wij de eerste negen maanden van ons leven niet door in het vocht van de moederschoot? Tegen de tijd dat ik mij werkelijk een stuk van de zee voel - een naamloze golf temidden van de naamloze golven - zwem ik met krachtige slagen terug naar het strand.

Dat nu bleek in de Algarve niet erg geliefd. Ik deed iets anders dan de anderen deden. Ook al lag ik een kilometer ver in zee te drijven, bij wind zelfs volmaakt onzichtbaar voor de andere baders, men vatte het blijkbaar op als een hinderlijke inbreuk op de heersende zeden en gewoonten. Was men voordien gewoon het ziltkleurige stuk zee aan de kust te herscheppen in een overvolle speeltuin, nu men eenmaal opmerkzaam geworden was op de eenzame drijver, verplaatsten de stoerdere onder de badgasten hun speelterrein naar de open zee, waarin ik dreef, en plotseling was ik omgeven door menselijke dolfijnen, joelende en juichende zwemmers met ballen, ballonnen en allerlei opblaasbare curiositeiten. Mijn stille domein van water, licht en lucht was op slag veranderd in een krijsende dierentuin.

Ik begreep de vingerwijzing en zwom terug naar de branding. Ik zette mij in het kleine restaurant op de duintop, een rustiek bouwwerkje, vervaardigd uit palmboomstammen en palmbladtwijgen. En bestelde, als de beide vorige dagen, enkele op houtskool geroosterde sardines en het gebruikelijke karafje

Portugese wijn: de wijn is heerlijk, het karafje zelf is een wonderlijke flacon, het is een vrouwenlichaam van blauwgroen glas, een vrouwenlichaam zonder hoofd - het kruikje heeft niets zinnelijks, dat niet, het doet mij eerder denken aan het lichaam van de Madonna en tegen de tijd, dat de bodem in zicht komt, gaan mijn gedachten dan ook naar haar uit en naar Cana, waar haar zoon water in wijn veranderde (vaak bestel ik dan ook een tweede kruikje, - dat bemerkt Ghisèle dan wel als ik in de bungalow weerkeer om onze siësta te houden.)

Dit keer bestelde ik zelfs een derde karafje, driftig bladerend in mijn ‘Fragmenten der Voor-Socratici.’ Ik was inwendig boos. Ik voelde duidelijk dat de badgasten, die na mij uit zee gekomen waren, van houding veranderd waren. Gisteren glimlachten zij nog naar mij en gekscheerden. Nu was ik lucht voor hen. Wat had ik hen misdaan? Had ik iets anders gedaan dan zij en beviel hen dat niet? Had ik mijzelf te zeer op mijzelf teruggetrokken? Of had ik mij misschien tezeer met hen beziggehouden. Voelden zij dat ik hen geobserveerd had? Goed, ik ben een voyeur. Met onuitputtelijk genoegen kan ik kijken naar de bijna naakte badgasten, ik geniet van hun vormen, en hun houdingen, een ontklede oude vrouw boeit mij evenzeer als een maagdje dat juist tot lichamelijke wasdom komt. Ook een man biologeert mij, hoe hij bal speelt op het strand met zijn vrienden en hoe hij bijna onmerkbaar verandert als een weelderige jonge vrouw, liefst met een kind, passeert. Soms zijn mijn observaties van satyrische aard, vooral waar het mannen op het strand betreft. Don Quichotte en Sancho Panza zijn evenzeer in Portugal thuis als in Spanje. Maar vaker zijn mijn observaties van lyrische aard. Laatst betrapte ik er mijzelf op dat ik in vervoering het spoor op het strand volgde van een kindervoetje - het was een steeds weer lichtelijk varieerend meesterwerkje van de natuur, een kunstzinnige afdruk in het zand van iets dat reeds kunstzinnig van zichzelve was - voor ik het bemerkte had ik een strandwandeling van minstens een kwartier gemaakt - het spoor van een naakt kindervoetje volgend dat ergens begon en nergens eindigde...

Ik zette het vrouwelijke wijnkruikje met een klap op tafel neer. Goed, ik ben een aartsvoyeur. Ik heb misschien een beroepsdeformatie. Als psychiater... pardon, als bedrijfspsycholoog... Ik ben het beu, mompelde ik. Hier kom ik niet meer. Ik rekende af en reed met de eerstvolgende stationcar terug naar het hotel.

Ghisèle lag lui in een ligstoel te lezen, temidden van de bloeiende hibiscusstruiken.

‘Ghisèle, liefje’, zei ik, ‘Wat zie je er hemels uit.’ Zij had bijna niets aan.

‘Wat brood, olijven, een stuk kaas? Ik haal ook een fles wijn uit de keuken. En daarna de siësta. Ons uur: In liefde bloeiende.’ Zo noemde ik onze siësta. Want wij pleegden eerst geruime tijd in Venus' lusthof te vertoeven en in elkanders armen, alvorens ons in de armen van die andere god, Morpheus, te vleien, de geneugten van de liefde verlengende met de geneugten van een korte maar diepe middagsluimering. In liefde bloeiende, hum, wat literair misschien, maar ik ben nogal literair ingesteld, aanvankelijk wilde ik zelfs de faculteit der Nederlandse letteren volgen.

Ghisèle keek op uit haar boek en glimlachte. Die raadselachtige glimlach van haar - een dichterlijk jawoord zogezegd.

Niet dat Ghisèle mij alleen maar dichterlijke jawoorden geeft. Volstrekt niet. Zij bezit een waar vermogen mijn uitspraken te relativeren. ‘Hang je weer de psychiater uit, Paul,’ zegt zij dan. Of kortweg, op een van mijn opmerkingen, die ik belangrijk acht, maar zij minder: ‘Sterreclame, Paul.’ Ik voel mij daar echter nooit door beledigd. Integendeel: het is iets wat ik enorm in haar waardeer. Onderbewust erken ik eenvoudig dat zij, ik wil niet zeggen op een hoger, maar dan toch op een ander,

reëler intellectueel peil leeft dan ik en dat haar correcties en relative-ringen alleen maar heilzaam zijn.

Ik rommelde wat in de keuken en kwam met een fles wijn en wat eetbaars te voorschijn, die eenvoudige zaken, die een noenmaal aan de middellandse zee zo volmaakt doen zijn: brood, olijven, geitenkaas.

Ik schikte alles op het tafeltje aan het terras en merkte op: 'Aanbiddelijk zoals je daar zit tussen de rozerode hibiscusbloemen, je overtreft ze in schoonheid, liefje, je bent onvergelijkbaar, alhoewel, alles is vergelijkbaar.'

'Sterreciame, Paul,' riep Ghisèle, alsof zij de pot gewonnen had.

'Misschien,' zei ik. 'Maar wil je even horen wat Xenophanes van Kolophon vijfentwintig eeuwen geleden reeds zei? Ik las het zoëven nog op het terras aan zee. Ik heb het aangestreept. Hier is het: Wanneer God de goudgele honing niet geschapen had, dan zou men menen dat de vijgen veel zoeter waren...'

'Prachtig gezegd, Paul. Werkelijk prachtig en zo indirect.'

'Ik zei toch hetzelfde, Ghisèle. Niets is onvergelijkelijk,' zei ik. 'Alles is vergelijkbaar. Wij vermogen slechts een waarde toe te kennen aan de dingen doordat wij het ene ding vergelijken kunnen met het andere. Dat is toch eender gezegd, nietwaar?'

'Maar niet zo mooi, Paul.'

'Daarin heb je gelijk, natuurlijk,' zei ik berustend en schonk de glazen vol.

'Weet je, Ghisèle,' vervolgde ik wat moeilijk sprekend, want ik had twee olijven tegelijk in mijn mond gestoken 'je hebt eigenlijk groot gelijk dat je niet mee naar het strand gaat en hier heerlijk in de schaduw blijft lezen. Ik ben het beu daar. Je weet, ik houd van de mensen. Ik kan niet genoeg naar de mensen kijken. Maar het kan ook teveel worden - al die zonaanbidders. Het boek Genesis zegt: God schiep de mens naar zijn beeld en gelijkenis. Maar ik zeg maar: De mens van vandaag schept God naar zijn beeld en gelijkenis. Daarom gaat ons godsbeeld er steeds beroerder uitzien. Er is overigens niets nieuws onder de zon.'

Mijn boekje met de fragmenten der Voor-Socratici lag nog open naast mij op de tafel. 'Luister maar', zei ik en ik citeerde: 'De Ethiopiërs beweren dat hun goden zwart en stompneuzig zijn,' (ha, waarom niet stompzinnig, maar dat komt natuurlijk niet in hun hersens op, onderbrak ik mijzelf), 'de Thraciërs daarentegen, dat zij blauwogig zijn en roodharig.'

'En hier, nóg mooier', vervolgde ik: 'Als de ossen en paarden en leeuwen handen zouden hebben en met die handen zouden kunnen schilderen of kunstwerken vervaardigen zoals de mensen, dan zouden de paarden paardachtige en de ossen osachtige godengestalten schilderen en hen met zulke lichamen afbeelden, die naar hun eigen aard, hun eigen gestalten zouden weergeven.'

'Heel mooi Paul,' zei Ghisèle zich over haar wijnglas buigend en in mijn opengeslagen boekje kijkend: 'Ook van Xenophanes uit Milete, zeker?'

'Xenophanes uit Kolophon,' verduidelijkte ik.

'Oh,' zei Ghisèle. 'Het strand is je dus te Ethiopisch geworden of te Thracisch. Er lopen daar te veel paardachtige en osachtige godengestalten rond. Zoals Xenophanes zegt. Uit Kolophon dan. Waarom zoek je niet een stil plekje, Paul, aan de kust. Er zijn toch wel meer strandjes dan dat ene, dat het het hotel exploiteert. Vraag er eens naar bij de mensen van de receptie. Die dikke, die jij Sancho noemt, weet het wel.'

'Ghisèle,' riep ik uit: 'je bent een schat. Dat is het ei van Columbus, dat hier overigens gelegd werd, in Portugal. Gelukkig dat jij altijd weer je gezonde verstand weet te gebruiken. Ik ga er meteen heen. Neen straks.' Ik sprong op en omhelsde haar. 'Nu eerst het uur...'

'In liefde bloeiende,' voegde zij eraan toe, met haar raadselachtige glimlach. Haar dichterlijke antwoord, zogezegd.

‘Maar Senhor,’ zei de jonge receptionist, die, voor een Portugees, dik en gevuld was als een watermeloen, er ligt hier niet ver vandaan een ideale baai, waar de sardinevissers in- en uitvaren. U zou daar alleen al moeten gaan kijken, wanneer zij des morgens vroeg binnenvaren of wanneer zij bezig zijn met de sleepnetten de vis op het strand te trekken. Bovendien bezit de baai een ideaal zandstrand. Daar gaat nagenoeg niemand naartoe. Ja, een enkele van onze Portugese gasten misschien, die, net als u, het internationale gewoel schuwen. Onze buitenlandse gasten - neen. Wij praten met hen niet over dat strand. Wij hebben een eigen strand, dat behoort tot de service van ons hotel. Maar u kan ik de baai van de sardinevissers warm aanbevelen.’

En hij legde mij heel nauwkeurig uit hoe ik langs enkele zandpaden door de pijnboombossen de baai der sardinevissers bereiken kon.

Ik nam mijn portefeuille en legde hem voor mij op de desk. ‘nog een tip, Senhor,’ voegde de receptionist er haastig aan

toe. ‘Er ligt daar op het strand een vissersboot, het is de boot van de oude Marcello. Hij verzorgt de boot tot in de puntjes en naast de boot heeft hij een vlaggestok geplant, waaraan hij bij kwaad weer een rode vlag hijst. Er zit trouwens een wimpel aan de mast, zodat u altijd zien kunt uit welke hoek de wind waait.

De oude rekent er vast en zeker op dat hij nog eens een drenkeling uit zee moet redden.

En hij spreekt vele talen. Engels, Frans, Spaans, Italiaans, Grieks. Hij was zijn leven lang op de grote vaart. Alleen Duits spreekt hij niet. Geen woord.

Een zonderling man noemen sommige toeristen hem. Maar dat is hij niet, Senhor. Wij, in de Algarve, beschouwen hem als een held. En dat is hij. Als hij u een dienst bewijst en u geeft hem een escudo, dan weigert hij deze. Wij niet, als personeel van het hotel,’ voegde hij er fijntjes aan toe. Ik opende mijn portefeuille, trok er een Amerikaans vijf-dollar biljet uit en schoof het hem toe.

‘Hier, Sancho,’ zei ik. Mij was het dit waard, voor hem was het een lief bedrag.

De receptionist werd een en al zuidelijk vuur.

‘De oude Marcello is, toen hij nog een grote vissersboot bezat, gedurende de oorlog vele malen naar Engeland gevaren. Hij bracht des nachts Duitse joden over zee, met gevaar voor zijn eigen leven. Drie keer is hij, bij daglicht, door Messerschmits beschoten, als hij alleen terugkeerde. Daar heeft hij wat gehoord in die boot van hem, Senhor. Het is daarom dat hij weigert Duits te spreken. Maar laat u nooit weten dat u dat van mij weet. Ik ben zijn neef, weet u. Hij is mijn oom. Hij zou mij vermoorden.’ Sancho maakte met de zijkant van zijn hand een gebaar of hij zijn eigen keel doorsneed. Toen stapte hij door het deurtje van de desk, trad nader en fluisterde mij in het oor: ‘De laatste keer dat de Duitsers hem mitrailleerden hebben zij hem geraakt. Hier.’ Sancho tikte met zijn hand op zijn gulp. En haalde toen medelijdend zijn schouders op. ‘Nu ja, hij is een oude man,’ besloot hij. ‘Maar laat u hem nooit weten dat u iets van mij weet.’

Het strand van de sardinevissers - het was niet alleen een goede tip, het bleek een gouden tip, een tip naar het aardse paradijs. Sindsdien zocht ik elke morgen na zonsopgang mijn weg naar de vissersbaai, ik liep erheen door het pijnboombos en ging er dan minstens een uur of twee zwemmen en drijven. Van een eigenlijk strandleven, in de mondaine zin, was er daar inderdaad geen sprake. Er voeren wat vissersscheepjes voor de kust, af en toe haalde een groep vissers met hun net een school vis uit zee op en trok die op het strand, waar vissersvrouwen de vruchten van de zee sorteerden. En er wandelden soms wat Portugezen, die men nauwelijks toeristen kon noemen - bewoners van Lissabon, die de hoofdstad ontvlucht waren. Niet veel te beleven, zult u denken. Voor mij echter viel er genoeg te zien en te genieten.

Ik ging meestal liggen bij Marcello's reddingsboot en de vlaggenmast en praatte dan wat met de zeerob, een oersterke oude man, die niet een van de kwalen van de ouderdom scheen te kennen. (Nu ja, dat schot dan, maar dat wist ik alleen.)

Als gewezen Portugese matroos sprak hij zeer verstaanbaar Engels, ging over op Frans of Italiaans, al naar gelang de wind woei. Steeds meer verbaasde ik mij over zijn even grillige als diepzinnige uitspraken. Zoals dat een enkele keer meer gebeurt in het leven, waren wij vertrouwden, zonder dat een van ons het eigenlijk besefte.

Wat een leven, vrienden. Van een goddelijke eentonigheid, die tegelijk van een eindeloos boeiende variëteit was. Dat duurde zo van de vroege morgen tot het middaguur, waarop ik naar Ghisèle terugkeerde. Zij had het weer eens bij het rechte einde gehad, mijn Ghisèle, met haar gulden raad.

Veel kennissen hadden wij ons niet gemaakt in het bungalowpark. De meeste bewoners waren oudere echtparen. Of oudere vriendinnen, die hun echtgenoten verloren hadden en nu samen op vacantie gingen. Veel tieners zag men er ook die elkaar luchtig omhelsden over de paden in het bugalowpark, (bijna alsof dit een verplicht ritueel was,) en die vooral des avonds elkanders gezelschap zochten in de dansgelegenheid, waar zij aan tafeltjes grootbuikige flessen sangria dronken, wang aan wang naar de fado's luisterden en op de dansvloer elkaar, de meisjes de jongens, als jonge klimopplanten jonge eiken omstrengelden.

Niet dat Ghisèle en ik ons van de anderen afzonderden. Wij hadden echt wel wat losse kennissen, waar wij soms een glas mee pleegden te drinken, maar voor het overige hadden wij genoeg aan onze eigen persoonlijke geestelijke en lichamelijke geneugten: onze boeken en onze liefde.

Ik had die morgen zeer vroeg gezwommen, de vissersvloot was nog niet eens binnen, maar Marcello was al op zijn post en stond naast zijn boot. Hij was een boeiend causeur en verbaasde mij steeds weer door zijn grote kennis van de Portugese kust en de geschiedenissen, die daaraan verbonden waren.

Wat mij echter het meest in de gesprekken van mijn vriend opviel, was de wijze waarop hij, van reële onderwerpen, plotseling kon overspringen op de meest fantastische.

Vaak waren het lange monologen die hij hield in een mengelmoes van talen, waarin het engels overheerste. Hij stak dan een pijpje op, zette zich op de rand van zijn reddingsboot en stak van wal.

‘Oh, wij Portugezen zijn een merkwaardig volk, Senhor. U bent toch een gestudeerd man. U weet toch dat de Portugezen in de vijftiende eeuw begonnen zijn nagenoeg de gehele wereld te ontdekken. Van hieruit. Vanuit de Algarve. U kent toch de naam van Hendrik de Zeevaarder? Hij ontdekte de Azoren en Madeira, de Kaapverdische eilanden en voer langs de Oostkust van Afrika, tot Freetown toe. Hij stuurde er onze matrozen vanuit zijn scheepsfort heen. Ik hoef u niets te vertellen, Senhor. In latere jaren veroverden wij Brazilië en bevoeren de gehele Westkust van Afrika. Wij Portugezen zijn altijd meer thuis geweest op het water dan op het land.’

Ik knikte. Marcello wist dat ik Nederlander was. Ik had het hem onmiddellijk bij onze kennismaking verteld, in de vrees dat hij mij voor een Duitser zou aanzien.

‘Wat dat betreft geloof ik dat Portugezen en Nederlanders veel gemeen hebben,’ zei ik.

Of hij mij in het geheel niet verstaan had vervolgde hij: ‘U moet dezer dagen eens een bezoek aan Sagres brengen, daar op de Ponta lag in de vijftiende eeuw het hoofdkwartier van Hendrik de Zeevaarder. Het is niet te geloven welk een machtige kustformaties u daar ziet, Senhor. En de Oceaan werpt er zich huizenhoog tegenop - een plek als de Ponta de Sagres vindt u in heel de wereld niet, het is trouwens het meest Zuidwestelijke punt van Europa.’

Na zo'n volzin werd het meestal stil en vernam men alleen het ruisen van de zee. Tot Marcello de draad van zijn verhaal weer opvatte. Hij vervolgde:

‘Ik ben wat keren langs de Ponta de Sagres gevaren, Senhor. Naar alle delen van de wereld. En met schepen van allerlei nationaliteit. Wij Portugezen kennen de zee beter dan wie ook.’ (Het was meestal na zo'n bondige uitspraak dat Marcello zich overgaf aan meer fantastische bespiegelingen.) Hij haalde dan zijn pijpje uit zijn mond en zei dromerig: ‘De zee. Wie kent de zee als een Portugees. Zij zit vol zeeslangen en erger zeemonsters. Ik zelf heb meer dan eens een zeeslang gezien op de grote vaart en geen kleine, Senhor, er waren erbij zó groot’ - hij wees: ‘van hier tot aan de branding’.

Dergelijke wendingen in het gesprek waren typisch voor Marcello. En om eerlijk te zijn: In mijn beroep ben je niet zo gauw geneigd je te verbazen. Zeelieden hebben

een geheel eigen verbeeldingswereld. Wij mogen wat zij vertellen, fantastisch vinden, maar is het wel zo fantastisch. Wat weten landrotten tenslotte meer van de zee dan dat de beste stuurlui aan wal staan. Zeelieden doen mij denken aan Voor-Socratische wijsgeren. En ach, lees de Odyssee maar. Neen, mij verbaast zulks niet. Maar wat mij wel degelijk verbaasde waren de woorden die hij een ogenblik later sprak:

'Daar is ze weer, Senhor,' zei hij.

'Wie,' vroeg ik hem, is er weer?'

'De zeemeermin,' antwoordde hij rustig.

'De zeemeermin, waar?' vroeg ik hem.

Hij nam zijn pijpje uit de mond en wees met de steel naar het lege strand. Ik keek naar de plek waarheen hij wees en ik zag een jonge vrouw liggen, juist op het droge bij de branding, die zich daar zojuist naakt in het vroege zonlicht neergevleid scheen te hebben.

‘Een zeemeermin’ herhaalde ik werktuigelijk. Maakte Marcello een grapje? Of sprak hij in volle ernst. Wat het ook was ik besloot het spel - als het al een spel was - met hem mee te spelen. Zoiets zal wel een beroepsgewoonte zijn. Ik had mijn verrekijker bij mij - die sleepte ik al die tijd mee door bos en veld en al observeer ik dan nooit badgasten door mijn kijker, omdat ik zulks onwelvoegelijk vind, dit keer greep ik hem, richtte hem op de plek, waar de jonge vrouw lag en stelde hem scherper in (niet zonder een zeker gevoel van gêne). Ik zag haar nu haarscherp. Welke leeftijd zij had, kon ik niet uitmaken. Dat was het ook niet wat mij interesseerde. Wat mij wel verbaasde was dat zij groen leek te zijn, heel lichtgroen, als de eerste scheuten fris bieslook in het voorjaar. Het moet het licht zijn, zei ik tegen mijzelf. Maar daar ik mij nu eenmaal voorgenomen had, mij door Marcello's verbeelding te laten leiden zei ik: ‘Je hebt gelijk Marcello. Het is een zeemeermin. Maar hoe kan dat met al die toeristen hier, langs de kust?’

Marcello trok zijn wenkbrauwen op. ‘Ziet u hier dan toeristen, Senhor?’ vroeg hij. ‘Wie komen hier nu? Ja, gisteren zaten hier Maria lo Rosario en Maria Immaculata Conception. En als het wat warmer wordt, wandelt er wel eens iemand uit Lissabon over het strand. Maar dat zijn toch geen toeristen. Dat zijn Portugezen.

Als er wandelaars komen is zij allang weer in zee verdwenen. Zij komt 's morgens even rusten op het strand. Een half uurtje. Soms iets langer. En dan verdwijnt zij weer in zee.’

‘Wil je zeggen dat niemand naar haar kijkt omdat ieder dit de gewoonste zaak van de wereld vindt?’ vroeg ik ongelovig.

‘Zeker Senhor. Het is de gewoonste zaak van de wereld. Zij komt hier vaak wat uitrusten op het strand - straks zult u haar wel weer zien verdwijnen. Wij Portugezen vinden haar verschijning even normaal als wanneer er een dode haai op het strand ligt aangespoeld. Die zouden wij eerder gaan bekijken. Maar haar laten wij met rust.’

‘Maar een zeemeermin’, mompelde ik voor mijzelf uit. ‘Dus zij is nog niet door iemand lastig gevallen,’ voegde ik eraan toe en er lag, geloof ik, een toon van tevredenheid in mijn stem.

‘Nee, natuurlijk niet,’ herhaalde Marcello. ‘Er komen hier geen vreemde toeristen, Senhor. Soms een enkele Duitser. Germans, Duitsers komen overal.’

Germans, toen verstrakte zich Marcello's gezicht. ‘Wacht eens, Senhor. Een jaar geleden is er iets gebeurd. Er liepen twee duitse knapen over het strand. Ze zochten schelpen. Jongelieden, later hoorde ik dat het Duitsers waren. Ach, ze laten altijd zo duidelijk op het strand zien dat zij meer spierkracht dan geestkracht bezitten.’

‘En?’ vroeg ik gespannen.

Marcello sprak heel monotoon: ‘Zij zijn heel zachtjes tot vlak bij haar geslopen en hebben haar gegrepen. Ik heb het gezien, ik zag het van hier. Zij bekeken haar zoals wij vroeger slaven bekeken, die wij uit Freetown naar Zuid Amerika brachten. Haar handen, haar borsten, haar staart, haar - hoe zal ik het zeggen, laat ik maar zeggen: datgene wat een vrouw tot vrouw maakt. En dat is bij een zeemeermin maar zozo. Nu, die knapen zagen wel dat er niet veel van een avontuur inzat. Een van hen droeg haar toen op zijn sterke armen, want sterke armen had hij, naar de branding en wierp haar daarin, terug in de zee. Ze deden haar geen kwaad, dat niet.’ Marcello's stem was weer rustig geworden. ‘Daarna is er nooit meer iets van dien aard met de zeemeermin gebeurd. Als er nu een toerist te dicht bijkomt, glijdt zij snel weg in de branding. Kijk, Senhor, daar gaat ze, als een aal zo vlug. Neen, ze werd in 't geheel niet gestoord. Ze heeft zich alleen maar even liggen warmen in het zonlicht, ziet u. Ze zijn koudbloedig als vissen, zegt men’, besloot hij op peinzende toon. Bijna zakelijk.

Ik richtte mijn kijker snel naar de plek, waar de jonge vrouw lag. Maar zij was verdwenen. Een ding was mij echter duidelijk. Er was geen twijfel mogelijk of Marcello geloofde zonder meer dat de jonge vrouw, die op het strand gelegen had, een zeemeermin was.

'Moet je horen Ghisèle', zei ik, tijdens het middagmaal - zij had een heerlijke bouillabaisse gemaakt, waarbij wij een witte landwijn dronken, - 'Marcello heeft mij een echte zeemeermin gewezen vanmorgen, zij lag op het strand te zonnen.'

'Wat is dat voor een grapje, Paul,' vroeg zij. 'Ik dacht dat je bedrijfspsycholoog was. Dit is dan toch zeker de eerste zeemeermin die je in je werk tegenkomt.'

'Nu Marcello gelooft in ieder geval heilig in haar' wierp ik haar tegen. 'En dat interesseert mij levendig.' Ik mompelde iets over archetypen.

Ghisèle viste een inktvisje uit haar bouillabaisse.

'Waar zou dit dan wel een archetype van zijn?' plaagde zij. 'Je bent bedrijfspsycholoog Paul. Je moet hier, in de Algarve, niet de psychiater uit gaan hangen.'

'Toch geloof ik dat Marcello heilig gelooft...'

'Jij gelooft dat iemand gelooft, Paul.'

'Hij vertelde zelfs dat zij eens door twee Duitsers gegrepen is en terug gegooid in zee. Natuurlijk weer Duitsers,' voegde ik er grimmig aan toe.

'Waarom natuurlijk weer Duitsers, Paul?'

'Ja maar mijn vader,' zei ik scherp.

'Laten wij niet over je vader spreken, Paul. Dat maakt mij zo vreselijk bedroefd.'

Ik zweeg een tijd. 'Weet je wat ik denk,' vervolgde ik toen. 'Dat het een beroepsdeformatie is. Neem nu de psychoanalyse. Wie wordt er nu eigenlijk geanalyseerd. De patiënt? Neen, de psychiater. Wacht ik heb het in mijn zakboekje opgeschreven. Het viel mij zo maar in vanmorgen. Hier is het. Een psychiater is een patiënt, die bij gebrek aan een psychiater, een patiënt nodig heeft, als psychiater, om zijn eigen probleem op te lossen.'

'Erg mooi gezegd, Paul. Maar welk probleem?'

'Zijn probleem natuurlijk. Mijn probleem. De zeemeermin...'

'Heel mooi gezegd, Paul. Je bent soms zo wijdlopig. Maar dit is kort en goed. Je zou een boek kunnen schrijven als je maar veel schrapte.'

En Ghisèle herhaalde, ieder woord op haar tong wegend:

'Een psychiater - is een patiënt - die een patiënt nodig heeft - als psychiater - om zijn probleem op te lossen.'

Toen voegde zij eraan toe: 'Merk je niet, Paul, dat je als psycholoog jaloers bent op de psychiater? Duidelijker had je het niet kunnen zeggen. En wat je zegt is nog waar ook. Jaloezie scherpt niet alleen iemands tong, maar ook zijn inzicht. Toch zie ik je liever als psycholoog, Paul.'

Ghisèle heeft in de roos geschoten, dacht ik. De bedrijfspsycholoog. Jaloers op de psychiater. Ik zal met haar in ieder geval nooit meer over de zeemeermin spreken. Dat dacht ik. Maar ik zei: 'Je bouillabaisse was verrukkelijk, Ghisèle.'

Ik hield geen siësta, maar ging in een strandstoel op de veranda liggen. Er was iets dat mij verontrustte.

Zeemeerminnen bestaan niet.

Natuurlijk bestaan zij niet.

Maar Marcello's zeemeermin was geen hersenschim, en hij sprak geen visserslatijn. Zij was een projectie van zijn fantasie, geboren uit zijn afkeer voor Duitsers en voor datgene wat zij hem in de oorlog hadden aangedaan. Een levendige projectie. Zo levendig, dat zelfs ik... Maar dat was toch belachelijk. Je moet hier - in de Algarve - niet de psychiater uithangen, Paul.' mompelde ik. En sloot mijn ogen.

De volgende dag zag ik de zeemeermin niet. Marcello maakte mij althans niet attent op haar aanwezigheid. Ik las wat in mijn collectie Voor-Socratische wijsgeren en viel toen in slaap. De dag daarop had ik geen zin in lezen. Ik lag maar wat te kijken naar de wolken, de zee en het strand. En toen riep Marcello: ‘Daar ligt ze weer, Senhor.’ Ik deed onmiddellijk of ik hem geloofde en richtte mijn kijker en toen zag ik haar. Duidelijker dan ooit. Haar lichaam was lichtgroen. Zelfs haar haar was lichtgroen. En haar spitse borsten. Haar benen hield zij, bijna al te kuis, stevig aaneengeklemd. Benen? Ik stelde mijn kijker scherper in. Het waren geen benen!

Haar onderlijf eindigde in een staart. De staart van een vis. Een groot formaat vis. Ik draaide eens aan de kijker. Het was een sierlijke staart, elegant op het strand uitgespreid, omspeeld door zilverkleurig terugstromend zeewater - een staart even frisgroen als haar frisgroene lichaam. Er was geen twijfel mogelijk. Ik zag een zeemeermin. En tezelfdertijd wist ik dat dit geen zeemeermin kon zijn.

Het was een hallucinatie. Maar kon een hallucinatie zich zo sterk aan een mens opdringen, en dit nog wel door een zo reëel instrument als een verrekijker. Ik legde mijn kijker neer

en durfde niet meer te kijken. Ik trok mijn strohoed over mijn ogen en sloot ze.
'Daar verdwijnt ze weer in zee,' zei Marcello na enige tijd, niet zozeer tot mij als tot zichzelf. Ik richtte mij op op mijn ellebogen. Het wezen op het strand was verdwenen.

Toen ik een uur later thuiskwam zat Ghisèle dromerig in haar strandstoel met een glas wijn losjes in haar hand, en zei: 'Paul, er is een nieuwe gast in het bungalowpark, een Duitser, Heinz...'
'Oh, ken je hem al bij zijn naam?' vroeg ik verwonderd en niet erg fijngevoelig.
'Ja,' antwoordde zei, 'hij is toevallig zowat even oud als jij en ik, achtendertig is hij.'
Zo leerde ik Heinz kennen. Wij nodigden hem reeds de volgende dag uit om die avond in onze bungalow een glas wijn te komen drinken. Ik mocht hem vanaf het eerste ogenblik. Achteraf gezien is het de meest zachtaardige man die ik ooit ontmoet heb.
Heinz en ik maakten reeds spoedig lange wandelingen en brachten ook vaak de ochtenden aan zee door. Zo leerden wij elkaar heel goed kennen. Ik heb altijd een grote afkeer van Duitsers gehad - een gevolg van de oorlog. Op een dag spraken wij over de oorlog - ik zei dat onze generatie daar toch wel een trauma van overgehouden had, al waren wijzelf nog maar kinderen in de eigenlijke oorlogstijd.
Maar het was of iets van de vroege halfbewuste kinderervaringen naar boven kwam drijven - nu wij tegen de veertig liepen. 'Wat men tegenwoordig een syndroom noemt, Heinz. Een oorlogssyndroom.' Daarop vertelde ik Heinz dat ik mijn vader nauwelijks gekend had. Dat hij in het Verzet gezeten had en tegen het einde van de oorlog was gegrepen. Hij werd gefusilleerd. Ik was toen drie jaar oud. Maar in mijn herinnering is hij blijven voortleven als de meest ideale man, die ik mij voorstellen kan - ik herinner mij hoe hij mij in de lucht wierp, toen ik eens jarig was en mij weer opving als kwam ik in zijn armen omlaaggevallen vanuit het heelal...
Heinz werd bleek. Hij keek mij aan of ik hem een slag in zijn gezicht gegeven had. En toen begon hij te spreken. Hij braakte de woorden er bijna uit. Ook hij had zijn vader verloren. Maar zijn vader was bij de SS geweest en had Joden aangebracht. En niet alleen aangebracht. Hij had er tallozen eigenhandig vermoord.
Ik dacht dat ik overgeven moest. Maar toen zei Heinz: met een gezicht dat nat van tranen was: 'Na de oorlog werd hij geëxecuteerd. Opgehangen. Ik was toen vier jaar, Paul. Ik heb nooit meer aan hem kunnen denken. En ook niet aan die prille dagen uit mijn jeugd. Ik haatte van mijn vroegste bewustwording alles wat ook maar iets met het Nationaal Socialisme te maken had.'
En ineens was mijn walging verdwenen. Nooit hebben Heinz en ik nog over het onderwerp gesproken. Het was of wij het nooit hadden aangeroerd.

Waarover spraken Heinz en ik eigenlijk? U kunt het geloven of niet. Het was of al wat wij tegen elkander zeiden reeds onder woorden gebracht was. Wij citeerden veel. Het leek soms of wij een soort muziek voortbrachten die wij aflazen van een blad muziekpapier dat al beschreven was. Heinz was zeer poëtisch, hij had germaanse talen gestudeerd en doceerde duits aan een gymnasium in een kleine duitse stad. Hij kende de gehele duitse romantische poëzie bijna uit zijn hoofd. Alles wat van voor de jaren der beide oorlogen was. Heine, Hölderlin, Goehte, Brentano. Een moderne versregel heb ik hem zelden horen citeren. Zelfs Rilke scheen aan zijn aandacht ontsnapt te zijn. Maar een geschrift als 'Aus dem Leben eines Taugenichts' of de verzamelbundel 'Des Knaben Wunderhorn' kende hij nagenoeg van buiten. Hij kon eenvoudig geen gesprek voeren zonder verscitaten. Vaak zei

hij: ‘Böse Menschen haben keine Lieder, Paul.’ Ik vond die gewoonte van hem om poëzie te citeren bijzonder aangenaam. Mijn grootste bezwaar tegen het hedendaagse literatuuronderwijs is dat men jonge mensen geen verzen meer uit het hoofd laat leren. In mijn jeugd moest dat nog wel, al bestond er toen al een grote weerstand tegen. Maar mijn leraar Nederlands eiste eenvoudig van ons dat wij een aantal van de schoonste klassieke verzen uit onze taal, letterlijk uit ons hoofd konden opzeggen. En die eis, om versregels uit het hoofd te leren, is voor mij achteraf een bron van levensvreugde gebleken. Als ik nu wel eens eenzaam onder de klare sterrenhemel wandel, dan stijgt er soms plotseling een versregel uit mijn diepste wezen omhoog, die mij in volmaakte harmonie met mijzelf en de schepping brengt. Een regel als: ‘O, de heilige onsterflijke sterren, hoog boven mijn sterfelijk hoofd.’

Zeker, ik weet dat het misschien de mooiste versregel is die Helène Swarth geschreven heeft - maar die ene regel laat mij dan ook niets meer te denken en te zeggen over - op zo'n ogenblik ben ik geheel mijzelf en tezelfdertijd geheel aan mijzelf ontstegen. Op een avond dat ik met Heinz onder de ruisende pijnboomkruinen van de zee naar het bungalowpark wandelde, citeerde ik een vers van Guido Gezelle:

Als de ziele luistert,
Spreekt het al een taal dat leeft:
't Lijzigste gefluister
Ook een taal en teken heeft:
Blaren van de bomen
Kouten met elkaar gezwind;
Baren in de stromen
Klappen luide en welgezind.
Wind en weer en wolken,
Wegelen van Gods heiligen voet,
Talen en vertolken
't Diep gedoken woord zo zoet...
Als de ziele luistert!

‘Wat jammer dat ik je dit niet kan vertalen Heinz,’ zei ik toen ik het vers gezegd had.

‘Ik kan het ook zo wel verstaan,’ antwoordde Heinz in het half duister, het doet mij denken aan een vers van Goethe, je kent het natuurlijk. En hij citeerde:

Ueber allen Gipfeln
Ist Ruh,
In allen Wipfeln
Spürest du
Kaum einen Hauch;
Die Vögelein schweigen im Walde.
Warte nur, balde
Ruhest du auch.

Veel meer hebben wij op die wandeling niet gesproken. Alles leek reeds gezegd.

Niet dat onze gesprekken zich altijd op deze etherische hoogte bewogen. Wij praatten ook vaak over erotiek. Ik bemerkte al spoedig dat Heinz een grote behoefte had aan een lichamelijk liefdesleven. Maar dat hij daar een even grote angst voor had. Ik zei al hoe ik nooit meer met Heinz over zijn vader gesproken had, maar dat neemt niet weg dat ik wel eens dacht wat het lot van Heinz' vader in de ziel van de zoon teweeg gebracht had. Diep in mijn hart geloof ik dat alles wat later gebeuren zou, samenhing met die ellendige gebeurtenis uit zijn jeugd. Heinz had angst voor zijn lichaam. En hij wilde niets liever dan dat lichaam in liefde met het lichaam van een vrouw verenigen.

Maar uit al onze gesprekken bleek dat hem dit onmogelijk was. Niet dat hij het ooit uitdrukkelijk zei. Maar voor een goede toehoorder... Eens beweerde hij: ‘Ik wordt

nu spoedig veertig. En wat heb ik van de liefde gekend, Paul? En hoe kan een man van veertig zich op dat gebied nog ooit waar maken?'

'Heinz,' onderbrak ik hem, 'spreek toch geen bakertaal. Een man begint zich waarschijnlijk eerst volledig van zijn lichaam bewust te worden tegen de tijd dat hij veertig is. Vooral als hij een levenlang samenleeft met één vrouw, zoals ik met Ghisèle. Nergens bestaan zoveel vreemde misverstanden over als over het liefdesleven. Over niets denkt men vaak zo dwaas als over de eenvoudigste zaken. De liefde bedrijven is tenslotte een kunst die je leren moet. Vele mensen denken levenslang dat zij - als zij de eerste keer de liefde bedreven hebben, hun levensdoel op dat gebied bereikt hebben en levenslang komen zij niet veel verder dan hun eerste liefdesnacht. Een hersenschim. De liefde goed te leren bedrijven is minstens even moeilijk als voor een kind om te leren lopen.'

Het kan wel tien jaar duren voor een man zijn werkelijke liefdespotenties ontdekt heeft, en tot volle wasdom weet te brengen. Dat zei ik. (Maar wat ik verzweeg was dat ik zelf nog soms een zekere schroom tegenover Ghisèle moest overwinnen om haar te vragen van de nacht een liefdesnacht te maken en dat ik graag een glas wijn dronk bij het plegen van de liefde. Waarom? Mijn vader had ik nauwelijks gekend. Reeds van mijn vroegste jeugd had ik mijn vader moeten vervangen, was mijn moeder voor mij een soort madonna geworden, een archetype van oorspronkelijke zuiverheid, een maangodin, een zeemeermin. Mijn moeder. En daarmee de vrouw?)

'Maar ik wordt veertig,' herhaalde Heinz wanhopig, mijn gedachtengang onderbrekend.

'Nou wat dan nog,' zei ik korzelig: 'men zegt dat het leven bij veertig begint - toch ook in Duitsland, neem ik aan.'

Ik had echt te doen met Heinz. Hij wist over de liefde eigenlijk niet meer dan wat hij erover gelezen had in gedichten. Maar hoe kon ik dat verhelpen? Het liefdesleven van een mens is al even strikt persoonlijk als zijn vingerafdruk.

Ach, denk ik soms, misschien is Ghisèle in deze twee weken zijn platonische liefde geweest? Hij scheen in haar althans, in alle stilte, een zuster te aanbidden.

Heinz was een uitstekend zwemmer. Een der eerste dagen van onze kennismaking nam ik hem mee naar mijn kleine privéstrand en liet hem kennis maken met de oude Marcello. Het was niet moeilijk met elkander te spreken, Heinz sprak behoorlijk engels en Marcello sprak zijn mengelmoes van wereldtalen, waaraan alleen het duits ontbrak. Aanvankelijk beschouwde Marcello Heinz als een landgenoot van mij.

Ik wachtte mij er wel voor Heinz iets te vertellen over Marcello's tochten gedurende de oorlog naar Engeland, dat was ik nu eenmaal overeen gekomen met de dikke receptionist en bovendien wilde Marcello, wist ik, hier niets over weten. Ook zou die wetenschap een oude wond bij Heinz open gereten hebben, wist ik. Wat ik Heinz wel vertelde, toen Marcello naar het strand gelopen was, om er wat met zijn vrienden de vissers te kouten, was de vreemde geschiedenis van de zeemeermin. De zeemeermin waarin Marcello zo heilig geloofde.

'Ik ben er zeker van dat voor sommige mensen de zeemeermin het archetype is voor vrouwelijke zuiverheid, die voor hen onbereikbaar is,' zei ik tegen Heinz. 'Je kunt het geloven of niet, maar Marcello spreekt zo overtuigend over haar dat hij mij geheel in zijn ban weet te brengen. Het is natuurlijk een jonge Portugese - die daar naakt op het strand ligt te zonnen, maar als Marcello haar ontdekt en ik door mijn kijker tuur, wel, Heinz, dan meen ik werkelijk een zeemeermin te zien.'

Heinz, met zijn romantische gemoed, was terstond een en al belangstelling. 'Goed', zei ik, 'als Marcello haar weer eens ziet, zal ik je onmiddellijk mijn kijker geven. Maar laat hem vooral niet merken, dat ik met jou over haar gesproken heb. Dan doet hij er misschien voor goed het zwijgen toe. Hij moet er zelf over beginnen. En dan geef ik je mijn kijker, alsof het de gewoonste zaak van de wereld is.'

Ik betrapte mij er in mijn hart op dat ik hoopte dat het gebeuren spoedig plaats zou vinden. Wat was het dat mij dreef, vroeg ik mij later vaak af. Wilde ik weer eens de psychiater uithangen. Wilde ik Heinz' reactie op de vreemde vrouw op het strand zien? Wilde ik hem, op een of andere wijze, van zijn traumatische angst voor de vrouw afhelpen.

Ach, had ik toen geweten... welk een catastofe dit alles tot gevolg zou hebben.

Het gebeurde onverwacht. Het liep tegen het einde van onze twee weken vacantie, Heinz zou weliswaar nog een week in de Algarve blijven. Ik had afgesproken met hem die morgen te zwemmen, daarna, als naar gewoonte, op het strand te gaan kijken bij de reddingsboot om tenslotte met hem en Ghisèle het middagmaal te gebruiken in onze bungalow - gebakken sardines met een glas witte wijn.

Marcello stond net de vlag omhoog te hijsen aan zijn vlaggestok, toen wij naast zijn reddingsboot neerstreken. Maar nauwelijks lagen we op het zand of hij keerde zich naar mij om en zei: 'Daar is zij weer, Senhor Paul.'

'Heinz,' zei ik, 'kijk daar.' En ik reikte hem mijn kijker. Het was of mijn vriend volmaakt veranderde. Hij rilde over zijn gehele lichaam in de hete zon. De kijker trilde in zijn handen.

'De Portugezen laten haar altijd met rust,' gaf ik ongevraagd commentaar. 'Trouwens sinds die Duitsers haar beet grepen...' Ik zweeg geschrokken.

'Duitsers,' mompelde Heinz.

'Twee Duitsers', herhaalde ik werktuigelijk. Nou, Duitsers', stamelde ik. 'Iedereen zou toch...'

Op dat ogenblik scheen er een gevoelige snaar in Marcello geraakt te zijn. Ik denk dat heel zijn oorlogsverleden en zijn haat voor Duitsers naar boven kwam en dat al wat zijn vluchtelingen hem over hun beulen verteld hadden hem naar het hoofd steeg. Met fonkelende ogen keerde hij zich naar Heinz, die zijn oren niet geloofde toen Marcello hem in gebroken duits toeschreeuwde: 'Du Mensch. Verdammt. Duitsers. Deutsche Sweinhunde. Waarom hebben zij zoveel mensen afgeslacht. Impotent zijn ze. Geen duitse vrouw wou een duitse man in haar bed in de dagen van de grote duitse crisis. En omdat een Duitser een nietsnut was in bed werd hij SS-er. Dan kon hij in zijn uniform over straat lopen. Als een goudhaan. Om in de ogen van de duitse vrouw een man te zijn. Bah. Een Duitser, een man? Ein ganzer Mann? Zijn kloten waren zijn machinegeweer.'

Ik had Marcello nooit tot zulk een razernij in staat geacht. Ik wist niet hoe ik kijken moest, allerlei beelden draaiden door mijn hoofd, ik dacht aan Heinz, aan zijn vader, aan mijn vader. Plotseling flitste het door mij heen: soms hadden wij vertrouwelijke dingen, die niet voor Marcello's oren bestemd waren, tegen elkaar in het duits gezegd. Natuurlijk moest Marcello sinds lang begrepen hebben dat Heinz een Duitser was. Heinz, die door mijn kijker, naar zijn zeemeermin keek.

'Schweinhunde,' besloot Marcello. En toen werd hij plotseling weer rustig.

Heinz was langzaam opgestaan. Hij zag er doodsbleek uit. In zijn zwembroekje liep hij langzaam naar de plek waar de zeemeermin aan de rand van de zee lag. Ik keek hem verbijsterd na. Hij liep heel langzaam, het leek wel of hij slaapwandelde. Hij naderde het groene waterwezen als in een droom, ik greep mijn kijker, ik zag hoe de zeemeermin bij de nadering van Heinz snel de zee in gleed, er was nauwelijks sprake van een branding, zo ongewoon kalm was de zee. Maar Heinz bleef niet aan zee staan. Hij liep door. En toen schoot hij naar voren en zwom met forse slag de zee in, sneller, steeds sneller. Het werd mij vreemd te moede. Steeds verder zwom Heinz, steeds kleiner werd zijn gestalte.

'Marcello,' riep ik. Maar Marcello stond onbewegelijk naar de zee te kijken met een gezicht dat uit marmer gekapt scheen. Hij leek wel versteend. 'Marcello,' schreeuwde ik weer, 'je reddingsboot.'

De oude zeeman ontwaakte uit zijn verstarring.

Hij riep andere visserslieden, die daar in de omtrek ronddwaalden en liet de reddingsboot naar zee trekken. Marcello sprong erin en de vissers grepen de riemen. Zij roeiden als bezetenen Heinz achterna. Maar Heinz bleef hen voor. Zelf had ik hem reeds lang uit het oog verloren, ik had mijn handen aan mijn mond gezet en

schreeuwde: ‘Heinz! Heinz! Kom terug. Het waren geen Duitsers.’ Tenslotte stamelde ik nog alleen maar: ‘Heinz... Heinz...’

Het laatste wat ik van hem zag door mijn kijker was een rimpeling, niets dan een rimpeling in het zeewater.

Eerst toen hij met zijn boot teruggekeerd was op het strand hoorde ik het van Marcello. ‘Plotseling was hij verdwenen, Senhor. “Maar hij verdronk niet. Als ik ergens zeker van ben was het wel dat hij niet verdronk. Hij verdween eenvoudig in de diepten van de zee,” zei Marcello. “Haar achterna...”

Een uur later wist iedereen in het hotel dat er een badgast verdronken was. Ikzelf was zo buiten zinnen dat ik uren door het mastbos gedwaald heb. Toen ik eindelijk onze bungalow bereikte, vloog Ghisèle mij om de hals. ‘God zij dank, Paul,’ zei ze.

‘Ik weet dat je zwemmen kunt als de beste, maar toch...’

‘Het was Heinz,’ zei ik met toonloze stem. ‘Heinz’ riep Ghisèle schril. En zij barstte in snikken uit.

vervolg op pagina 56

M. Parijs

Bibliografie van Bertus Aafjes

Deze bibliografie van Bertus Aafjes is ingedeeld in drie groepen:

A. *Oorspronkelijke poëzie;*
B. *Vertaalde poëzie;*
C. *Proza.*

Van alle eerste drukken wordt een volledige beschrijving gegeven, evenwel met dit voorbehoud dat de auteursnaam Bertus Aafjes aan het begin meestal is weggelaten. Overal waar vóór de boektitel een auteursnaam ontbreekt, gelieve men daarom de naam 'Bertus Aafjes' te lezen, behalve bij de beide anoniem verschenen werken A9 en A12, en voorts bij B1, B6, B7, B10, B11, C12, C18, C19, C26, C28, C30, C37 en C48.

Van de herdrukken is doorgaans alleen vermeld het jaar van verschijnen, de verkorte naam van de uitgever, eventueel de naam van de reeks waarin het boek is verschenen en het aantal bladzijden.

De navolgende werken moesten, voornamelijk ter wille van de overzichtelijkheid, worden buitengesloten:

1. *Uitgaven in de vorm van een krant;*
2. *Uitgaven geschreven voor het basisonderwijs;*
3. *De boeken van Jane Carruth in de vertaling van Bertus Aafjes en enkele andere kinderboeken;*
4. *Overdrukken;*
5. *Rijmprenten en andere plano's;*
6. *Geboortekaartjes, kalenders en dergelijke;*
7. *Tentoonstellingscatalogi;*
8. *Muziekuitgaven;*
9. *Grammofoonplaten;*
10. *In vertaling verschenen werken van Bertus Aafjes.*

De bibliografie is samengesteld met behulp van gegevens die door het Letterkundig Museum zijn bijeengebracht. Alle beschrijvingen berusten op autopsie, behalve die van A8, A12, B5, B9 en C19. Van deze nummers kon niet tijdig een exemplaar worden gevonden. Een chronologische bibliografie van alle afzonderlijk verschenen werken van Bertus Aafjes zal eerlang worden opgenomen in de Mededelingen van de Documentatiedienst, een kaartsysteem van bio- en bibliografieën en van facsimile's van handschriften, dat door het Letterkundig Museum wordt uitgegeven en waarop men zich voor een luttel bedrag kan abonneren.

A. OORSPRONKELIJKE POËZIE

A1. *Het gevecht met de Muze*. Gedichten. Bandje ontworpen door Piet Worm. Helikon, Tijdschrift voor poëzie, Tiende jaargang, No. 2, Februari 1940. A.A.M. Stols, Rijswijk (Z.-H.), [1940], 52 blz.

2de druk: 1941 (Stols; 48 blz.)
2de druk: 1941 [1943] (id.)
3de druk: 1965 (Contact; vermeerderd met Het zanduur van de dood, Sonnetten uit 1938, Verspreide gedichten; Contact Boekerij; 124 blz.)

(Zie ook A16 en A25)

A2. *Het zanduur van de dood*. Gedichten. Helikon, Tijdschrift voor poëzie, Elfde jaargang, No. 13, Maart 1941. A.A.M. Stols, Rijswijk (Z.-H.), [1941], 44 blz.

2de druk: 1941 (Stols; 44 blz.)
2de druk: 1941 [1943] (id.)
[3de druk]: 1982 (Meulenhoff; herdruk van de afdeling Het zanduur van den dood in: Gedichten, 1947; 48 blz.)

(Zie ook A1 en A16)

A3. *Amoureus liedje in de morgenstond*. [Uit: Het gevecht met de Muze, 1940]. Teekening van Doeve. Orpheus, No. 1. A.A.M. Stols, 's-Gravenhage, [1942], 4 blz.

A4. *Per slot van rekening*. Gedichten. [G.A. van Oorschot, Amsterdam], [1943], 20 blz.

A5. Bertus Aafjes en Piet Worm. *Peter-Kersen-Eter*. [Tekst door Bertus Aafjes; illustraties en calligrafie door Piet Worm]. [Met een geïllustreerde titelpagina en 16 illustraties, waarvan 1 drie maal voorkomt en 1 tevens op de voorzijde van het omslag]. [Piet Worm, Alkmaar], [1943], gedrukt naar originele litho's en met de hand gekleurd door de uitgever, 20 blz., het omslag geplakt om het eerste en het laatste blad.

A6. *Omne animal*. [Met een Corrigendum achterin]. Tekeningen [14] C.A.B. Bantzinger. [Mansarde Pers (Bert Bakker, C.A.B. Bantzinger en F. Tamminga), 's-Gravenhage], [1944], 32 bladen, aan één zijde bedrukt.

A7. *Elf sonnetten op Friesland*. Molenpers [Jan Vermeulen, Leiden], 1944, 16 blz.
(Opgenomen in: Gedichten, 1947; zie A16)

A8. *Verzen en vrouwen*. Gedichten. [Bloemlezing, samengesteld door Arya Plaisier]. [Met 6 tekeningen door Arya Plaisier]. Arya Plaisier, Amsterdam, 1944, 28 blz.

A9. *Boeren, Open brief van het land*. [A.A. Balkema, Amsterdam], 1945, 8 blz., zonder omslag.
(Opgenomen in: Gedichten, 1947; zie A16)

A10. *In het atrium der Vestalinnen*. Een fragment. A.A. Balkema, Amsterdam, 1945, 8 blz.
(Opgenomen in: Een voetreis naar Rome, 1946; zie A13)

A11. *In het atrium der Vestalinnen en andere fragmenten*. [A.A. Balkema], Amsterdam, 1945, 32 blz.
(Opgenomen in: Een voetreis naar Rome, 1946: zie A13)

A12. *Lafaard of geus?* [Uitgever onbekend, Amsterdam], [1945], 12 blz.

A13. *Een voetreis naar Rome*. De Ceder, achtste deel. J.M. Meulenhoff, Amsterdam, [1946], 80 blz.

2de druk: 1946 (Meulenhoff; De Ceder; 80 blz.)
3de druk: 1947 (Meulenhoff; De Ceder; 76 blz.)
4de druk: 1947 (Meulenhoff; De Ceder; 80 blz.)
5de druk: 1949 (id.)
6de druk: 1951 (id.)
7de druk: 1955 (Meulenhoff; De Ceder; 80 blz.+8 bladen met foto's aan één zijde)
8ste druk: 1956 (id.)
9de druk: 1962 (id.)
10de druk: 1964 (Meulenhoff; 84 blz.)

herdruk: 1972 (id.)
11de druk: 1974 (Meulenhoff; met een Terugblik op de geschiedenis van Een voetreis naar Rome door Michel van der Plas; 108 blz.)
12de druk: 1979 (id.)
13de druk: 1981 (id.)

In de serie Moderne Nederlandse Auteurs; verzorgd door Prof. Dr. Fr. van Passel en Lic. J. van Craen:

1ste druk: 1968 (De Sikkel; 80 blz.+4 bladen met foto's+1 losse bijlage van 16 blz.)

A14. *Maria Sibylla Merian*. [Met een Aanteekening [over de tekenares Maria Sibylla Merian] door B.A. achterin]. De Ceder, tiende deel. J.M. Meulenhoff, Amsterdam, [1946], 32 blz.

2de druk: 1947 (Meulenhoff; De Ceder; 32 blz.)
3de druk: 1952 (Meulenhoff; De Ceder; 32 blz.+4 bladen met illustraties aan één zijde)
4de druk: 1956 (Meulenhoff; De Ceder; 32 blz.+3 bladen met illustraties aan één zijde)

In de serie Cahiers voor Letterkunde voor het Voortgezet Onderwijs; verzorgd door P. Maassen:
1ste druk: 1962 (Meulenhoff; 32 blz.)
2de bijgewerkte druk: 1964 (id.)
2de druk, 2de oplage: 1972 (id.)

(Zie ook A24 en A26)

A15. Bertus Aafjes en Piet Worm. *Bid, kindje, bid!* [Tekst door Bertus Aafjes; illustraties en calligrafie door Piet Worm]. [Met een geïllustreerde titelpagina en 32 illustraties, waarvan 1 op de voorzijde en 1 op de achterzijde van de band]. De Fontein, Utrecht, Antwerpen, [1946], imprimatur d. 15 Augusti1944, 32 blz.
2de druk: 1966 (Desclée De Brouwer; illustraties van J. en S. Boland; Zilvervissen; 60 blz.)

A16. *Gedichten*. Eerste sonnetten. Het gevecht met de Muze. Het zanduur van den dood. Verspreide gedichten. Sonnetten en andere gedichten uit Friesland. Boeren. In het rampjaar. Contact, Amsterdam, Antwerpen, [1947], 232 blz.
(Zie ook A1, A2, A7, A9 en A25)

A17. Bertus Aafjes en Piet Worm. *De vogelvis*. [Tekst door Bertus Aafjes; illustraties door Piet Worm]. [Met 24 illustraties, waarvan 2 twee maal voorkomen en 1 op de voorzijde en 1 op de achterzijde van de band staat]. De Fontein, Utrecht, [1947], 24 blz., het eerste en het laatste blad geplakt tegen de binnenzijden van de band.

A18. *Het Koningsgraf*. Honderd en een sonnetten. De Ceder, twintigste deel. J.M. Meulenhoff, Amsterdam, [1948], 128 blz.
2de druk: 1949 (Meulenhoff; De Ceder; 128 blz.)
3de druk: 1952 (id.)
4de druk: 1965 (Meulenhoff; De Poëzie van Bertus Aafjes; 128 blz.)
5de druk: 1979 (Agathon; Signaturen; 128 blz.)

A19. *De lyrische schoolmeester*. De [16] illustraties zijn van de hand van Maaike Braat. [Met een gedeelte van een der illustraties verkleind op de voorzijde van de band en vergroot op de voorzijde van het stofomslag]. De Ceder, twee-en-twintigste deel. J.M. Meulenhoff, Amsterdam, [1949], 48 blz.
(Zie ook A24)

A20. *In den beginne*. De illustratie van [het] omslag is ontleend aan een tekening van Andrea Mantegna, Florentijns schilder uit de 15e eeuw (1431-1506). N.V. Em. Querido's Uitgeversmij, Amsterdam, 1949,68 blz.

2de druk: 1949 (Querido; 68 blz.)
3de druk: 1952 (Querido; 64 blz.)
4de druk: 1957 (Querido; 52 blz.)
5de druk: 1961 (id.)
6de druk: 1970 (Querido; 36 blz.)

(Zie ook A26)

A21. *De karavaan*. [Met een Erratum op een los toegevoegd strookje]. De Ceder, twee en dertigste deel. J.M. Meulenhoff, Amsterdam, [1953], 64 blz.

2de vermeerderde druk: 1967 (Meulenhoff; De Poëzie van Bertus Aafjes; 84 blz.)
3de druk: 1984 (Meulenhoff; 84 blz.)

A22. Bertus Aafjes en Piet Worm. *De vrolijke vaderlandse geschiedenis*. [I] Van de Batavieren tot de Gouden Eeuw. [Tekst door Bertus Aafjes; illustraties en calligrafie door Piet Worm]. [Met een geïllustreerde titelpagina, 191 illustraties, geïllustreerde schutbladen en een geïllustreerde band]. J.M. Meulenhoff en Van Holkema & Warendorf, Amsterdam, [1958], 32 blz., het eerste en het laatste blad geplakt tegen de binnenzijden van de band.

A23. Bertus Aafjes en Piet Worm. *De vrolijke vaderlandse geschiedenis*. [II] Van de Gouden Eeuw tot nu. [Tekst door Bertus Aafjes; illustraties en calligrafie door Piet Worm]. [Met een geïllustreerde titelpagina, 170 illustraties, geïllustreerde schutbladen en een geïllustreerde band]. J.M. Meulenhoff en Van Holkema & Warendorf, Amsterdam, [1958], 32 blz., het eerste en het laatste blad geplakt tegen de binnenzijden van de band.

A24. *Maria Sibylla Merian en andere gedichten*. Omslagontwerp: Gerti Bierenbroodspot. De Poëzie van Bertus Aafjes. J.M. Meulenhoff, Amsterdam, 1967, 80 blz.
(Bevat: Maria Sibylla Merian, 1946; De lyrische schoolmeester, 1949 (gedeeltelijk); Verspreide vroegere gedichten).

2de druk: 1977 (Meulenhoff; Meulenhoff Editie; 80 blz.)

(Zie ook A14, A19 en A26)

A25. *Het gevecht met de Muze*. Verzamelde gedichten. Samengesteld door Bertus Aafjes, D.W. Bloemena en Laurens Vancrevel. [Omslagontwerp door Joost van de Woestijne, met een portretfoto van Bertus Aafjes op de achterzijde]. Meulenhoff Editie, E 319. Meulenhoff, Amsterdam, [1974], verscheen ter gelegenheid van de zestigste verjaardag, 12 mei 1974, van de auteur, 224 blz.
(Zie ook A1 en A16)

A26. *In den beginne & Maria Sibylla Merian*. Gevolgd door De dichter van de poëzie, essay van Karel Jonckheere. [Met een aantekening over de tekenares Maria Sibylla Merian door de schrijver op blz. 57, een Bij de heruitgave van in den beginne en Maria Sibylla Merian, Een verantwoording, door de schrijver op blz. 59 t/m 72, Bibliografische gegevens [over Bertus Aafjes] op blz. 131 t/m 137 en een Beknopte literatuurlijst op blz. 138]. Omslagtekening [door] Maria Sibylla Merian. [Met een foto van Bertus Aafjes op de achterzijde van het omslag]. Meulenhoff Editie, E 479. Meulenhoff,

Amsterdam, [1977], verantwoording gedateerd voorjaar 1977,140 blz.
(Zie ook A14, A20 en A24)

A27. Bertus Aafjes & Francien van Westering. *Rijmpjes en versjes uit de vrolijke doos*. [Tekst door Bertus Aafjes; litho's door Francien van Westering]. [Met 46 litho's, waarvan 1 tevens zowel op de voorzijde van de band als verkleind op de titelpagina]. Meulenhoff, Amsterdam, [1980], 80 blz.

A28. *Deus sive Natura*. Gedichten. Voor het omslag werd gebruik gemaakt van de ets 'Ledikant' of 'Lit a la française' van Rembrandt. Eerste uitgave. Meulenhoff, Amsterdam, [1980], 52 blz.

A29. *Drie gedichten over Amsterdam*. [Uit: Gedichten, 1947]. Kopergravures [2]: Cyril Bouda. Arethusa Pers Herber Blokland, Baarn, 1981, 16 blz.

B. VERTAALDE POËZIE

B1. *De tooverfluit*. Vrij bewerkt naar Des Knaben Wunderhorn door Bertus Aafjes. Verlucht met vignetten van J.F. Doeve [53, waarvan 1 vergroot tevens op de voorzijde van de band]. Uitgeverij Contact, Amsterdam, [1944], 116 blz.
2de druk: 1944 (Contact; 116 blz.)
3de druk: 1965 (Contact; 84 blz.)

B2. Jan van Boendale. *Hoe dichters dichten sullen*. Ontleend aan Der Leken spiegel. Door Bertus Aafjes in modern Nederlandsch overgebracht. A.A. Balkema, Amsterdam, 1945, 20 blz.

B3. Wilhelm Busch. *Max en Maurits*. [Oorspronkelijke titel: Max und Moritz]. Voor Nederland opnieuw bewerkt door Bertus Aafjes. [Met 98 tekeningen door Wilhelm Busch en met een titelpagina samengesteld uit een aantal van deze tekeningen, tevens vergroot en in kleur op de voorzijde van de band]. Bruna, [Utrecht, Antwerpen], [1948], 56 blz.
2de druk: 1977 (Bruna; Bruna Prentenboek; 72 blz.)

Zie ook B9)

B4. Wilhelm Busch. *Het haarnetje*. [Oorspronkelijke titel: Die Haarbeutel]. Voor Nederland opnieuw bewerkt door Bertus Aafjes. [Met 113 tekeningen door Wilhelm Busch en met een titelpagina samengesteld uit een aantal van deze tekeningen, tevens vergroot en in kleur op de voorzijde van de band]. Bruna, Utrecht, Antwerpen, [1949], 72 blz.

B5. Wilhelm Busch. *De vrome Helena*. [Oorspronkelijke titel: Die fromme Helene]. Voor Nederland opnieuw bewerkt door Bertus Aafjes. [Met tekeningen door Wilhelm Busch en met een titelpagina samengesteld uit een aantal van deze tekeningen, tevens vergroot en in kleur op de voorzijde van de band]. Bruna, Utrecht, Antwerpen, [1949], 120 blz.
(Zie ook B9)

B6. *De reis van Sinte Brandaan*. Uitgave, inleiding en commentaar door Dr Maartje Draak. Herdicht door Bertus Aafjes. [Hedendaags Nederlandse tegenover Middelnederlandse tekst]. [Met een Bij wijze van inleiding door B.A., met een Verantwoording van de tekst, een Literatuuropgave en een Vergelijking der verschillende lezingen door de editeur en met Woordverklaringen bij De reis van Sinte Brandaan door de editeur als losse bijlage]. Illustraties [19] gemaakt naar houtsneden uit de gedrukte uitgave van Anton Sorg (Augsburg, 1476). [Met de illustratie op blz. 2 tevens in kleur op de voorzijde van het stofomslag]. J.M. Meulenhoff, Amsterdam, 1949, Bij wijze van inleiding gedateerd 2 Juli 1944, 248 blz. + 1 losse bijlage van 24 blz.

2de vermeerderde druk: 1978 (Meulenhoff; Meulenhoff Editie; 284 blz.)
3de druk: 1980 (id.)

B7. *De blinde harpenaar, De liefde, het leven, het geloof, de dood in de poëzie der oude Egyptenaren*. Vertalingen van Bertus Aafjes. [Met een Inleiding door Bertus Aafjes]. [Met 8 foto's]. Omslag: Blinde Harpenaar, Tombe van Nakht, Thebe. De Ceder, drie-en-dertigste deel. J.M. Meulenhoff, Amsterdam, [1955], 96 blz. +8 bladen met foto's aan één zijde.

2de druk: 1956 (Meulenhoff; De Ceder; 96 blz. +8 bladen met foto's aan één zijde)
3de druk: 1965 (Meulenhoff; De Poëzie van Bertus Aafjes; 112 blz.)
4de vermeerderde druk: 1974 (Meulenhoff; Meulenhoff Editie; 168 blz.)

B8. Homeros. *Odyssee*. [Oorspronkelijke titel: Odusseia]. Vertaald [uit het Grieks en ietwat ingekort] door Bertus Aafjes. [Met een inleiding door de vertaler en met een Verantwoording door Bertus Aafjes achterin]. J.M. Meulenhoff, Amsterdam, [1965], Verantwoording gedateerd 1965, 308 blz.

2de druk: 1966 (Meulenhoff; 308 blz.)
3de druk: 1969 (Meulenhoff; Meulenhoff Editie; 308 blz.)
4de druk: 1973 (id.)

4de druk: 1983 (id.)

B9. Wilhelm Busch. *Max en Maurits. De vrome Helena. De wijsheid in de kan*. [Oorspronkelijke titels: Max und Moritz. Die fromme Helene]. Opnieuw bewerkt door Bertus Aafjes. [Met tekeningen door Wilhelm Busch]. Zwarte Beertjes, 780. A.W. Bruna & Zoon, Utrecht, 1965, 240 blz.
(Zie ook B3 en B5)

B10. *De Odyssee*. Homeros' heldendicht in foto's van Erich Lessing en verzen van Bertus Aafjes [in hoofdzaak uit: Homeros, Odyssee, 1965]. Oorspronkelijke titel: Die Odyssee. [Met een inleiding, In het spoor van Odysseus, door De uitgevers, met bijdragen door Michel Gall, Heinrich Schliemann, Karl Kerényi en Hellmut Sichtermann, met een Register van archeologische afbeeldingen en literatuur door Cornelia Kerényi achterin, en met biografische gegevens over Erich Lessing op de achterflap van het stofomslag]. Vertaling Dr. Onno Damsté. [Met 115 foto's in kleur, waarvan 1 tevens op de voorzijde en 1 tevens op de achterzijde van het stofomslag, deze 115 foto's tevens verkleind en in zwart-wit achterin, met voorts 19 tekeningen en 1 kaart, met een tekening op de voorzijde van de band en met een portretfoto van Erich Lessing op de achterflap van het stofomslag]. Schutbladontwerp [voor- en achterin] Willi Kretzer. H.J.W. Becht's Uitgeversmaatschappij N.V., Amsterdam, [1966], 300 blz.
2de druk: 1967 (Becht; 300 blz.)
3de druk: 1971 (id.)
4de druk: 1977 (id.)

B11. *De avonturen van Odysseus*. Oorspronkelijke titel: Die Abenteuer des Odysseus. Homeros' heldendicht in foto's van Erich Lessing en verzen van Bertus Aafjes [in hoofdzaak uit: Homeros, Odyssee, 1965]. Met een bijdrage van Karl Kerényi over Homeros en zijn Odyssee. [Met een inleiding, In het spoor van Odysseus - de geschiedenis van dit boek, door de uitgevers, met een Register der illustraties en literatuur achterin en met biografische gegevens over Erich Lessing op de achterflap van het stofomslag]. Vertaling Dr. Onno Damsté. [Met 71 foto's in kleur, waarvan 1 tevens op de voorzijde en 1 tevens op de achterzijde van het stofomslag, deze 71 foto's tevens verkleind en in zwart-wit achterin, met een tekening op de voorzijde van de band en met een portretfoto van Erich Lessing op de achterflap van het stofomslag]. H.J.W. Becht's Uitgeversmaatschappij N.V., Amsterdam, [1970], 80 blz. + 80 blz. met foto's.
(De keuze uit Bertus Aafjes' Odyssee-vertaling in deze uitgave wijkt af van die in De Odyssee, 1966; zie B10)
Deze uitgave verscheen tegelijkertijd in licentie bij de Nederlandse Boekenclub, Den Haag, Antwerpen)

C. PROZA

C1. *Een laars vol rozen*. [Met een Bij wijze van inleiding door de schrijver]. Teekeningen van F. Reitmann [14, waarvan 1 zeven maal voorkomt en 1 vier maal]. [Bandontwerp door F. Reitmann]. A.A.M. Stols, 's-Gravenhage, 1941 [1942], 72 blz.
2de druk: 1947 (Stols; 100 blz.)

3de druk: 1947 (id.)
4de druk: 1947 (id.)

(Zie ook C23)

C2. *Gerrit Achterberg, de dichter van de sarcophaag*. Aanteekeningen bij zijn poëzie. [Met een portret van Gerrit Achterberg, 3 tekeningen, waarvan 1 op de voorzijde van de band, en 3 versierde initialen door C.A.B. Bantzinger]. Mansarde Pers [Bert Bakker, C.A.B. Bantzinger en F. Tamminga, 's-Gravenhage], [1943], 32 blz. (Opgenomen in Gerrit Achterberg, Cryptogamen, 1946)

C3. *Kleine katechismus der poëzie*. [Met een vignet door Jan Bons op de titelpagina]. A.A. Balkema, Amsterdam, [1944], 16 blz.

C4. Sick Sack. *Warenhuis wankelt*. [Met 10 tekeningen en een uitgeversmerk door C.A.B. Bantzinger, een facsimile van de afleveringen van Het Klankbord, en met 7 geïllustreerde advertenties achterin]. De Woedende Wesp [De Bezige Bij, Amsterdam], 1946, 40 blz.

C5. *De zeemeerminnen*. Novellen. [Met Errata op een los toegevoegd strookje]. De [14] tekeningen [en het band- en het stofomslagontwerp] zijn van J.F. Doeve. J.M. Meulenhoff, Amsterdam, 1946, 112 blz. + 1 los strookje met Errata.

2de druk: 1952 (Meulenhoff; 104 blz.)
3de druk: 1955 (id.)
4de druk: 1963 (Meulenhoff; Meulenhoff Pockets; 128 blz.)
5de druk: 1964 (id.)
6de druk: 1967 (id.)

C6. *Circus*. Met vier illustraties van Frits Klein [7, waarvan 1 elf maal en zeven maal in spiegelbeeld voorkomt, mede op de schutbladen voor- en achterin]. L.J.C. Boucher, 's-Gravenhage, 1948, 120 blz. + 20 zwarte blz. met illustraties in wit.

C7. *Egyptische brieven*. De tekening op het omslag, voorstellende de zuilenhal van de tempel van Karnak, alsmede de initialen [6] en de vignetten [8], zijn van Fons Montens. [Met voorts 6 foto's]. Uitgeverij Vrij Nederland, Amsterdam, 1948, 84 blz. + 6 bladen met foto's aan één zijde.

titeluitgave: 1949 (Meulenhoff)
2de druk: 1956 (Meulenhoff; 66 blz. +8 bladen met foto's aan één zijde)
2de druk, 2de oplage: 1974 (id.)

C8. *Arenlezer achter de maaiers, Kronieken over kleine maar vergeten bijzonderheden in het Oude en het Nieuwe Testament*. [Met een Inleiding door Gabriël Smit]. N.V. Uitgeverij De Lanteern, Utrecht, [1950], 256 blz.

2de druk: 1951 (Meulenhoff; 208 blz.)
3de druk: 1952 (id.)
4de druk: 1954 (id.)
5de druk: 1956 (id.)
6de druk: 1958 (id.)
7de druk: 1961 (Meulenhoff; Meulenhoff Pockets; 192 blz.)
8ste druk: 1962 (id.)
8ste druk: 1966 (id.)
9de druk: 1975 (Querido; Salamander; 192 blz.)

C9. *Vorstin onder de landschappen, Een reis door het Heilige Land*. [Met een Voorwoord door Bertus Aafjes]. [Met 16 foto's en 2 kaarten]. J.M. Meulenhoff, Amsterdam, 1952, 164blz. + 16 blz. met foto's.

2de druk: 1952 (Meu lenhoff; 164 blz. + 16 blz. met foto's)
3de druk: 1953 (id.)
4de druk: 1954 (id.)
5de druk: 1954 (id.)
6de druk: 1955 (id.)
licentiedruk: 1957 (Met Reinaert de wereld in, Brussel; 208 blz.)
7de druk: 1957 (Meulenhoff/Van Schaik, Pretoria; 164 blz. + 16 blz. met foto's)
8ste druk: 1959 (Meulenhoff; 164 blz. + 16 blz. met foto's)
9de druk: 1961 (id.)
10de druk: 1976 (Meulenhoff; Meulenhoff Editie; 168 blz.)
licentiedruk: 1977 (Grootdruk-Uitgeverij; 224 blz.)

C10. *Drie essays over experimentele poëzie*. Poëzie van het schuifgat/Paard achter de wagen gespannen. Lucebert of de schim van Kloos/Trilt en er is kunst (Lucebert). Apotheose der liefdeloosheid/Wij bloeien maar bloeien vergeefs (Claus). Omslag Johan H. van Eikeren. Het Model voor de Uitgever, Oktober 1953.

C.G.A. Corvey Papiergroothandel nv, Amsterdam, Rotterdam, Den Haag, Groningen, Utrecht en Almelo, [1953], 32 blz.

C11. *Morgen bloeien de abrikozen*. [Met een Voorwoord door Bertus Aafjes]. Omslag en [22] illustraties van Mevrouw T. Aafjes-Wesseling. J.M. Meulenhoff, Amsterdam, [1954], 256 blz.

2de druk: 1955 (Meulenhoff; 256 blz.)
3de druk: 1958 (Meulenhoff; Meulenhoff Pockets; 192 blz.)
4de druk: 1958 (id.)
5de druk: 1958 (id.)
6de druk: 1959 (id.)
7de druk: 1959 (id.)
8ste druk: 1960 (id.)
9de druk: 1960 (id.)
10de druk: 1962 (id.)
11de druk: 1962 (id.)
12de druk: 1963 (id.)
13de druk: 1964 (id.)
14de druk: 1966 (id.)
15de druk: 1968 (id.)
[16de druk]: 1969 (Meulenhoff; Meulenhoff-editie; 256 blz.)
17de druk: 1973 (id.)
18de druk: 1977 (id.)
19de druk: 1980 (id.)

C12. *'s-Gravenhage*. Een verzameling foto's [122] van Ed. van Wijk. Kleurenfoto's [13] van M. Woldringh. De zwart-wit foto's [2] op de pagina's 102/103 en 135 zijn van G.Th.B. van Houweninge. De kleurenfoto voor het [stof]omslag werd opgenomen door Ed. van Wijk, evenals de [kleuren]foto onderaan pagina 117. Tekst door Bertus Aafjes. Het bandontwerp is van Helmut Salden. N.V. Uitgeverij W. van Hoeve, 's-Gravenhage, Bandung, [1955], 144 blz. + 1 uitslaand blad.
(De inleiding van deze uitgave is opgenomen in: In de Nederlanden zingt de tijd, 1976; zie C45)

C13. *Logboek voor 'Dolle Dinsdag'*. Tekeningen [30] van Jaap Schol. [Met 1 foto voorin]. [Band- en stofomslagontwerp door Bert Bouman]. Eerste druk. J.M. Meulenhoff, Amsterdam, 1956, 240 blz. + 1 blad met foto.

2de druk: 1956 (Meulenhoff; 240 blz. + 1 blad met foto)

(Zie ook C24)

C14. *Capriccio Italiano, Een reisboek over Italië*. [Met een Verantwoording der foto's achterin]. [Met 12 foto's]. Omslagontwerp Frits Stoepman. Foto omslag Carel Blazer. J.M. Meulenhoff, Amsterdam, [1957], 216 blz. + 12 bladen met foto's aan één zijde.

2de druk: 1957 (Meulenhoff; 216 blz. + 12 bladen met foto's aan één zijde)
3de druk: 1957 (id.)
4de druk: 1960 (id.)
5de druk: 1964 (Meulenhoff; Meulenhoff Editie; 160 blz.)

6de druk: 1964 (Meulenhoff; Meulenhoff Editie; 214 blz.) N.B. vervaardigd van resterende planovellen van de 4de druk.
7de druk: 1966 (als 5de druk)
[8ste druk]: Capriccio Italiano/Goden en eilanden, 1970; zie C36
9de druk: 1984 (Meulenhoff; Meulenhoff Editie; 216 blz.)

C15. *Goden en eilanden, Een reisboek over Griekenland*. [Met een Verantwoording der foto's achterin]. [Met 12 foto's en met een tekening op de voorzijde van de band]. [Stof]omslag: Kostas Vamvakas, Athene. J.M. Meulenhoff, Amsterdam, [1959], 192 blz. + 12 bladen met foto's aan één zijde.
2de druk: 1960 (Meulenhoff; ondertitel: Een reis door Griekenland aan de hand van Homerus; 192 blz. + 12 bladen met foto's aan één zijde)

(Zie ook C29 en C36)

C16. *Hef Troje van het Carboon*. De foto's [128, waarvan 1 op het schutblad voorin en 1 op het schutblad achterin], afgestemd op de tekst van Bertus Aafjes, werden gekozen uit opnamen van de bedrijfsfotografen, verbonden aan de Voorlichtingsdienst van de Staatsmijnen. De sectie Grafische Vormgeving van deze dienst verzorgde de lay-out, de [9] tekeningen, het bandontwerp en het stofomslag. De mijnwerkersfiguur op het stofomslag is een reproduktie van een bronzen beeld naar ontwerp van Frans Gast. [Met een portretfoto van Bertus Aafjes op de achterzijde van het stofomslag]. Staatsmijnen in Limburg, [Heerlen], [1959], 148 blz. (De tekst van deze uitgave is gewijzigd en uitgebreid opgenomen in: Limburg, dierbaar oord, 1976; zie C44)

C17. *De wereld is een wonder*. [Ondertitel alleen op omslag: Op reis in Nederland, Marokko, Frankrijk, Japan en Italië]. [Met een inleiding, Loflied op de Nederlandse grens, door Bertus Aafjes]. [Omslagontwerp door Wim J. Koster; met een portretfoto van Bertus Aafjes op de achterzijde]. Meulenhoff Pockets, 28. J.M. Meulenhoff, Amsterdam, 1959, 192 blz.
2de druk: 1959 (Meulenhoff; Meulenhoff Pockets; 192 blz.)
3de druk: 1959 (id.)
4de druk: 1960 (id.)
5de druk: 1960 (id.)
6de druk: 1961 (id.)
7de druk: 1962 (id.)
8ste druk: 1964 (id.)
9de druk: 1967 (id.)

(Zie ook C45 en C51)

C18. *Italiaans schetsboek.* Getekend door Charles Eyck [72 tekeningen, waarvan 1 tevens op de band]. Met tekst [uit: De wereld is een wonder, 1959] van Bertus Aafjes. [Met een Lijst van tekeningen achterin]. J.J. Romen & Zonen, Roermond en Maaseik, 1959, 92 blz. + 2 uitslaande bladen.

C19. *Mensen in Rome.* [Fotoboek]. Foto's Nico Jesse. Tekst [Alle wegen leiden naar Rome] Bertus Aafjes. Van Loghum Slaterus, Arnhem, 1960,120 blz.

C20. Hef *hemelsblauw.* Een kinderboek. Tekeningen Tine Aafjes-Wesseling [18, waarvan 1 verkleind en gedeeltelijk tevens op blz. 24]. [Met een foto van het echtpaar Aafjes en dochter Diana op blz. 2 en een foto van het gebouw van de Nationale Levensverzekering-bank N.V. op blz. 24]. Uitgave van de Nationale Levensverzekering-bank N.V., Rotterdam, [1960], 24 blz., zonder omslag.

2de druk: 1967 (Desciée De Brouwer; Zilvervissen; 48 blz.)

C21. *Dag van gramschap in Pompeji.* [Met een nawoord, Belle cose, door de schrijver]. [Met een tekening op de voorzijde van de band, met een foto door Paul Kuiper op de voorzijde van het stofomslag en met een reproduktie op de achterzijde van het stofomslag]. J.M. Meulenhoff, Amsterdam, 1960, 208 blz.

2de druk: 1961 (Meulenhoff; 208 blz.)
3de druk: 1966 (Meulenhoff; Meulenhoff Editie; 192 blz.)
4de druk: 1974 (Querido; Salamander; 192 blz.)

(Zie ook C29)

C22. *In de schone Helena.* [Ondertitel alleen op omslag: Op reis door Griekenland, Spanje, Frankrijk, Nederland]. [Met een Aan de lezer door Bertus Aafjes voorin]. Omslagfoto: Cas Oorthuys. [Met een portretfoto van Bertus Aafjes op de achterzijde van het omslag]. Meulenhoff Pockets, 59. J.M. Meulenhoff, Amsterdam, [1960], Aan de lezer gedateerd juli 1960, 224 blz.

2de druk: 1962 (Meulenhoff; Meulenhoff Pockets; 224 blz.)
3de druk: 1963 (id.)
4de druk: 1965 (id.)
5de druk: 1967 (id.)
(Zie ook C45)

C23. *De Italiaanse postkoets waarin opgenomen Een laars vol rozen.* [Met een Bij wijze van inleiding door de schrijver bij Een laars vol rozen]. Omslagontwerp: Bert Bouman. [Met een portretfoto van Bertus Aafjes op de achterzijde van het omslag]. Meulenhoff Pockets, 102. J.M. Meulenhoff, Amsterdam, [1962], 160 blz.

2de druk: 1963 (Meulenhoff; Meulenhoff Pockets; 160 blz.)
3de druk: 1964 (id.)

4de druk: 1965 (id.)
5de druk: 1968 (id.)
6de druk: 1975 (Querido; Salamander; 160 blz.)

(Zie ook C1)

C24. *Ik ga naar Amerika.* Eerder verschenen onder de titel: Logboek voor 'Dolle Dinsdag'. Omslagontwerp: Studio HBM. [Met een portretfoto van Bertus Aafjes op de achterzijde van het omslag]. Derdedruk. Meulenhoff Pockets, 105. J.M. Meulenhoff, Amsterdam, 1962, 192 blz.

4de druk: 1964 (Meulenhoff; Meulenhoff Pockets; 192 blz.)
4de druk: 1966 (id.)
5de druk: 1976 (Meulenhoff; Meulenhoff Editie; 240 blz.)
(Zie ook C13)

C25. *Odysseus in Italië.* [Met een Nawoord door de schrijver]. J.M. Meulenhoff, Amsterdam, [1962], Nawoord gedateerd oktober 1962, 280 blz.

2de druk: 1963 (Meulenhoff; 280 blz.)

(Zie ook C29)

C26. *Kleine Isar, de vierde koning.* Halleluja, de wonderbaarlijke geschiedenis van de kleine Isar en zijn ezeltje, halleluja, naar waarheid verteld door Bertus Aafjes en natuurgetrouw in beeld gebracht door Eppo Doeve. [Stripverhaal]. [Met 435 tekeningen, waarvan 1 op de voorzijde van de band]. Uitgegeven door Elseviers Weekblad, Amsterdam, 1963, 80 blz.

[2de druk]: 1966 (Desclée De Brouwer; 64 blz.)
3de druk: 1979 (Meulenhoff; 220 blz.)

C27. *De fazant op de klokketoren.* Omslagontwerp: Studio HBM. [Met een portretfoto van Bertus Aafjes op de achterzijde van het omslag]. Meulenhoff Pockets, 129. J.M. Meulenhoff, Amsterdam, [1963], 192 blz.

2de druk: 1965 (Meulenhoff; Meulenhoff Pockets; 192 blz.)
3de druk: 1968 (id.)

C28. *Bertus Aafjes Omnibus.* [Met bio- en bibliografische gegevens Over Bertus Aafjes en een verantwoording achterin]. [Met een facsimile van de handtekening van Bertus Aafjes voorin]. Bandontwerp G. Noordzij. Elsevier, Amsterdam, Brussel, 1963, 480 blz.

2de druk: 1963 (Elsevier; 480 blz.)
3de druk: 1963 (id.)
4de druk: 1963 (id.)
5de druk: 1963 (id.)

C29. *Dooltocht van een Griekse held.* [Met een Aan de lezer door de schrijver voorin]. Omslagontwerp: Jan Vermeulen. [Met 2 kaarten en met een portretfoto van Bertus Aafjes op de achterzijde van het

omslag]. Meulenhoff Editie, E68. J.M. Meulenhoff, Amsterdam, [1965], Aan de lezer gedateerd december 1964,320 blz.
(Deze uitgave bevat een herziene tekst van Goden en eilanden, 1959; Dag van gramschap in Pompeji, 1960; Odysseus in Italië, 1962; zie C15, C21 en C25)

2de druk: 1966 (Meulenhoff; Meulenhoff Editie; 320 blz.)
[3de druk]: in Capriccio Italiano/Goden en eilanden, 1970; zie C36
4de druk: 1983 (als 2de druk)

C30. *3 van Bertus Aafjes.* [Bevat: De verliefde dichter; De rechtvaardige rechter; De zanger zonder oren]. [Met een Verantwoording door Bertus Aafjes achterin]. Avenuereeks, 1. De Geïllustreerde Pers N.V., Amsterdam, 1967, Verantwoording gedateerd september 1967,64 blz.
(Het eerste en het laatste verhaal in deze uitgave is opgenomen in: De rechter onder de magnolia, 1969; zie C35)

C31. *Pet en Petra en het geheim van de bouwkunst.* Met tekeningen van Willem Snitker [66, waarvan 1 op de voorzijde van de band, 1 op de voorzijde van het stofomslag en 1 gedeeltelijk tevens op de achterflap van het stofomslag]. [Met 2 facsimile's, met een foto van Bertus Aafjes voor zijn woning Kasteel Hoensbroek op de achterzijde van het stofomslag en met een portretfoto van Willem Snitker op de achterflap van het stofomslag]. Uitgeverij Ploegsma, Amsterdam, [1967], 160 blz.

C32. *De denker in het riet.* [Met een Voorwoord door de schrijver]. Omslagontwerp: Bab Siljee. Foto [van Bertus Aafjes]: Ad Windig [op de achterzijde van het omslag]. Meulenhoff Pockets, 193. Meulenhoff, Amsterdam, [1968], Voorwoord gedateerd mei 1945 en januari 1968, 160 blz.

C33. *Die te Amsterdam vaak zei: Jeruzalem.* [Met een Aan de lezer door de schrijver voorin]. Omslagontwerp: Bab Siljée. [Met een portretfoto van Bertus Aafjes op de achterzijde van het omslag]. Meulenhoff Pockets, 194. Meulenhoff, Amsterdam, [1968], Aan de lezer gedateerd Mei 1968, 192 blz.

C34. *Een ladder tegen een wolk.* [Met een Voorwoord door Bertus Aafjes en met een Nawoord door de schrijver]. [Met 10 Japanse tekeningen, met een Japanse prent op de voorzijde van het omslag en met een foto van Bertus Aafjes op de achterzijde van het omslag]. Meulenhoff Editie, E172. Meulenhoff, Amsterdam, [1969], Voorwoord gedateerd December 1968, 160 blz.

2de druk: 1970 (Meulenhoff; Meulenhoff Editie; 160blz.)
3de druk: 1973 (id.)
4de druk: 1974 (id.)
5de druk: 1979 (Querido; Salamander; 160 blz.)

(Zie ook C49)

C35. *De rechter onder de magnolia.* [Met een Voorwoord door Bertus Aafjes en met een Nawoord door de schrijver]. [Met 12 Japanse tekeningen, met een Japanse prent op de voorzijde van het omslag en met een foto van Bertus Aafjes op de achterzijde van het omslag]. Meulenhoff Editie, E 186. Meulenhoff, Amsterdam, [1969], Voorwoord gedateerd juni 1969, 176 blz.

2de druk: 1972 (Meulenhoff; Meulenhoff Editie; 176 blz.)
3de druk: 1974 (id.)
(Zie ook C49)

C36. *Capriccio Italiano, Een reisboek over Italië, gevolgd door Goden en eilanden, Een reis door Griekenland aan de hand van Homeros.* [Met een foto op het stofomslag]. Meulenhoff, Amsterdam, [1970], 296 blz.
(Zie ook C14 en C15)

C37. *4 van Bertus Aafjes en anderen.* [Bevat: Eudora Welty, De lange weg, vertaling Joop Termos; Anton Koolhaas, Horinda en Sophie; Marie-Luise Kaschnitz, Intrige per telefoon, vertaling Thomas Nicolaas; Bertus Aafjes, Wie begint met een lik uit de rijstpan eindigt met het stelen van de rijst of De zaak van de drie goudstukken]. Avenue-reeks, 7. De Geïllustreerde Pers N.V., Amsterdam, 1970, 64 blz. (Het verhaal van Bertus Aafjes is opgenomen in: De koelte van een pauweveer, 1971; zie C38)

C38. *De koelte van een pauweveer.* [Met een Voorwoord en met een Nawoord, beide door de schrijver]. [Met 11 Japanse houtsneden, met een Japanse prent op de voorzijde van het omslag en met een portretfoto van Bertus Aafjes op de achterzijde van het omslag]. Meulenhoff Editie, E 228. Meulenhoff, Amsterdam, [1971], Voorwoord en Nawoord beide gedateerd Kerstmis 1970, 208 blz.

2de druk: 1972 (Meulenhoff; Meulenhoff Editie; 208 blz.)
3de druk: 1975 (id.)
(Zie ook C49)

C39. *Mijn ogen staan scheef, Zwerftochten door het land van de Mikado.* [Met een Voorwoord en met een Tot besluit, beide door de schrijver]. [Met een foto op de voorzijde van het omslag en met een foto van Bertus Aafjes op de achterzijde van het omslag]. Meulenhoff Editie, E 252. Meulenhoff, Amsterdam, [1971], Voorwoord gedateerd juli 1971, 224 blz.

2de druk: 1972 (Meulenhoff; Meulenhoff Editie; 224 blz.)

C40. *Een lampion voor een blinde of De zaak van de Hollandse heelmeesters.* [Met een Nawoord door Bertus Aafjes]. De afbeelding op het omslag is een detail van een Japanse prent uit de Momoyama-periode (1573-1615) van de kunstenaar Sanraku Kano (1559-1635). Uitgegeven door de Commissie voor de Collectieve Propaganda van het Nederlandse Boek, [Amsterdam], [1973], Nawoord gedateerd december 1972, 112 blz.

(Opgenomen in: Een lampion voor een blinde en andere verhalen, 1975; zie C43)

C41. *De vertrapte pioenroos.* [Met een Voorwoord en met een Nawoord, beide door Bertus Aafjes]. Illustraties [14]: C. Bantzinger. De afbeelding op het omslag is een prent van de beroemde ukioe-kunstenaar Toyokuni. [Met een portretfoto van Bertus Aafjes op de achterzijde van het omslag]. Meulenhoff Editie, E308. Meulenhoff, Amsterdam, [1973], Voorwoord en Nawoord beide gedateerd mei 1973, 168 blz. (Zie ook C49)

C42. *De laatste faun.* Verhalen. [Bloemlezing van 23 verhalen uit 7 bundels van Bertus Aafjes, samengesteld door Bertus Aafjes, D.W. Bloemena en Laurens Vancrevel]. [Met een verantwoording door de samenstellers achterin]. Omslag Michaël Berkhemer. [Met een portretfoto van Bertus Aafjes op de achterzijde van het omslag]. Meulenhoff Editie, E342. Meulenhoff, Amsterdam, [1974], verscheen ter gelegenheid van de zestigste verjaardag van de auteur, 192 blz.

C43. *Een lampion voor een blinde en andere verhalen.* [Met een inleiding, Over 'Een lampion voor een blinde', door de schrijver en met een Verantwoording door Bertus Aafjes achterin]. Omslag André van den Heuvel als rechter Ooka, in het televisiespel 'Een lampion voor een blinde'. [Met een foto van Bertus Aafjes op de achterzijde van het omslag], Meulenhoff Editie, E 388. Meulenhoff, Amsterdam, [1975], 160 blz.
(In deze uitgave is opgenomen: Een lampion voor een blinde of De zaak van de Hollandse heelmeesters, 1973; zie C40) (Zie ook C49)

C44. *Limburg, dierbaar oord.* [Met een gedicht met de beginregel Hoe snel vergaat de tijd door de schrijver en een Ter inleiding, Een Hollander ziet Limburg, door Bertus Aafjes voorin, en met een Bij deze uitgave achterin]. Omslag Charles Eyck, 'Carnaval in Limburg'. [Met een foto van Bertus Aafjes op de achterzijde van het omslag]. Meulenhoff Editie, E411. Meulenhoff, Amsterdam, [1976], Ter inleiding gedateerd augustus 1975, 320 blz.
(In deze uitgave is opgenomen de gewijzigde en uitgebreide tekst van Het Troje van het Carboon, 1959; zie C16)

2de druk: 1976 (Meulenhoff; Meulenhoff Editie; 320 blz.)
3de druk: 1979 (id.)

C45. *In de Nederlanden zingt de tijd.* [Met een Verantwoording achterin], [Met een tekening op de voorzijde van het omslag]. [Meulenhoff Biblio]. Meulenhoff, Amsterdam, [1976], 176blz.
(In deze uitgave zijn opgenomen de inleiding van het fotoboek 's-Gravenhage, 1956, 3 schetsen uit De wereld is een wonder, 1959 en 2 schetsen uit In de schone Helena, 1960; zie C12, C17 en C22)

C46. *Mei.* [Met 18 illustraties, waaronder 3 foto's van Bertus Aafjes, en met 3 facsimile's van handschriften door Bertus Aafjes]. Omslagillustratie [Bandillustratie]: Han van Hagen. Eerste druk. Floroskoop, vijfde boekje. Uitgeverij Het Spectrum, Utrecht, Antwerpen, 1979, 48 blz.

C47. *Het rozewonder.* Verhalen. [Met een Voorwoord door Bertus Aafjes]. Omslagtekening Michaël Berkhemer. [Met een foto van Bertus Aafjes op de achterzijde van het omslag]. Meulenhoff Editie, E571.

Meulenhoff, Amsterdam, [1979], Voorwoord gedateerd 18 mei 1979, 160 blz.

C48. *De derde deur.* Vijf nieuwe verhalen van Bertus Aafjes, Remco Campert, Louis Ferron, Jan Willem Holsbergen, Laurie Langenbach. [Met een inleiding, Dertien deuren..., door Eugene van Herpen, samensteller, en met bio- en bibliografische gegevens, Over de auteurs..., achterin]. [Met 5 tekeningen door Wijnen en met 5 portretfoto's van de auteurs achterin]. Crawford Deur B.V., [Heerhugowaard], 1981, uitgegeven voor de relaties van de Vennootschap, 68 blz.
(In deze uitgave is van Bertus Aafjes opgenomen: Een deur kan opengaan en dicht)

C49. *Rechter Ooka-mysteries.* Deze bundel bevat een keuze uit de Rechter Ooka-verhalen, eerder verschenen in de bundels Een ladder tegen een wolk, De rechter onder de magnolia, De koelte van een pauweveer, De vertrapte pioenroos en Een lampion voor een blinde. [Met een Voorwoord door Bertus Aafjes]. Omslag Sjoerd Bakker. Meulenhoff, Amsterdam, [1982], 224 blz.
(Zie ook C34, C35, C38, C41 en C43)

C50. *Zeventig aforismen.* [Met een omslagontwerp door Joost van de Woestijne]. Meulenhoff, Amsterdam, [1984], uitgegeven ter gelegenheid van de zeventigste verjaardag van de auteur, 32 blz., de even bladzijden onbedrukt, behalve blz. 4.

C51. *De wereld is een wonder.* Reisverhalen uit twaalf landen. [Bloemlezing uit 8 bundels]. Omslag Fernand Cuville. Meulenhoff Pocket Editie. Meulenhoff, Amsterdam, [1984], 192 blz.
(Zie ook C17)

Richter Roegholt
Gedichten: ‘Jeunes filles’

Tweekantigheid

Wij namen afscheid met dat woord van haar
‘Ik zal je nooit vergeten’, toeverlaat
voor wie op weerzien hoopt, maar reeds verraad
van haar die weet, dit is mijn laatst gebaar.

Ik lees aan haar niet af waar het op staat,
in haar tweekantigheid schuilt mijn gevaar:
dat ik als pand van zekerheid ervaar
het afscheidswoord waarmee zij mij verlaat.

Naakt en doorzichtig lag zij op het bed.
Vlug aangekleed met schoentjes jas en tas,
daar loopt zij onaantastbaar over straat.

Je weet niet meer hoe het nu verder gaat,
of zij wel ooit doorzichtig bij je was,
hoe zij de bakens, en wanneer, verzet.

Kijken

‘En als je minnaar je zo ziet,
een beetje mager hier en daar,
dan denkt hij: zorgt zij wel voor haar?’
‘Och, zo nauwkeurig kijkt hij niet.’

‘Wanneer jij uit je kleren schiet
in zijn omarming snel en zwaar,
ziet hij het beeld dat ik bewaar.’
‘Welnee, want zo goed kijkt hij niet.’

‘Maar jij, die ik voor hem verliet,
ons samenzijn blijft altijd waar,
jouw ogen vullen mijn verschiet,
in mij leeft steeds jouw handgebaar.
Zo groot als jouw is mijn verdriet,
want zoals jij, zó kijkt hij niet.’

Doek

Dit is iets nieuws, mijn lief, dat heel
geordend op mijn dagen daalt,
een motor die de dag bepaalt,
en daaraan, lief, heb jij geen deel.

Wat ons verbond, diep in mijn keel
die zilvren klank, verstomt. Wie taalt

er nog naar jou en mij. Hij haalt
het doek - daaraan heb jij geen deel.

Jij hebt mij en ik jou vertaald
in liefdes ritme, maar ik speel
niet meer sinds ik door hem gestaald
ben, lief, daaraan heb jij geen deel.

Vrij

En tussen ons is niets, zei zij,
veranderd, want ik blijf altijd
bereid, bereikbaar, zonder spijt,
alleen bij jou voel ik mij vrij.

Aan tijd en horizon voorbij
wanneer niets dan de huid ons scheidt,
wanneer ik jou, jij mij verbeidt,
ben ik, ben jij het meeste vrij.

En wat jouw hart mijn hart verwijt,
dat soms een ander dicht bij mij
wil spreken, slapen, uit de tijd
en aan de horizon voorbij
mij heffen wil - het laatste pleit
win jij, want bij jou ben ik vrij.

Droom

Ik had je stem vandaag verwacht,
daarom ben ik niet weggegaan,
niet bij de telefoon vandaan,
na wat ik droomde deze nacht.

Ik stond met koffers zwaar bevracht
voor jullie huis en belde aan;
jij zag me, maar je liet me staan -
dat was mijn boze droom vannacht.

Dat jij mij in je huis verwacht,
je handen naar mij uit laat gaan,
die mij, zoals ik jou, verstaan,
hoe ik mij koester in die vacht
van lieflijkheid en zacht vermaan:
dat weet ik droomloos, dag en nacht.

Woorden

En als zij t'rugkomt en zich legt
naast mij, zoals een kind dat doet,
dan weet ik niet, hoe zij vermoedt
dat ik mijn stroom met haar vervlecht.

Want woorden die zij heeft gezegd
verminderen de overvloed
die mij mijn grens vergeten doet
zodat ik mij met haar vervlecht.

En komt zij toch - waarvoor ik vecht -
weer bij mij, op de oude voet
zich gevend, nemend, onverhoed,
dan weet ik niet - dat is mijn recht -
of ik mij, zoals zij vermoedt,
nog onverhoed met haar vervlecht.

Loek Meijer
Vooravond van de bezinning

1.

Zij is net op de deel, als hij daar zijn jek komt ophangen. Ze wisselen een éénlettergrepige groet, terwijl zij de belendende keuken inloopt. Even later treft hij haar bij het aanrecht aan, bezig met het klaarmaken van een bakje vlees voor de poes. De scherpe geur van het blikvoer en het aflikken van de lepel laten daar geen twijfel over bestaan. Tijdens de korte avondwandeling met zijn hond heeft hij besloten hoe hij het haar zou vragen. Achter haar staande legt hij zijn handen op de grote heupzakken van haar tuinbroek. Langs zijn neus weg vraagt hij:
'Waar wil je me vannacht hebben?'

Na een afwezigheid van vijf weken is hij weer een weekeinde bij haar. Bij zijn aankomst vanmorgen bleken haar ouders op bezoek te zijn. Hartelijke mensen; geen kwaad woord over hen. Toch was hun aanwezigheid voor hem een tegenvaller. Het zou nog meer dan anders moeite kosten om met Ria op het niveau van het intieme gevoel te komen. Waarom had ze hem er niet op voorbereid? Dan had hij er zijn verwachtingen op kunnen afstemmen. Het ergerde hem flink, maar hij liet er niets van merken. Hij had er onderhand aan gewend moeten zijn, dat ze nooit overleg pleegde over de besteding van een gezamenlijk weekeinde. Zelfs toen hij bij haar woonde, betrok ze hem nauwelijks bij haar plannen. Dat kwam - zo had ze hem eens uitgelegd -, doordat haar ex haar voorstellen altijd torpedeerde.
'Maar ik zou toch anders kunnen zijn?' zo had hij haar tegengeworpen. Dat kon ze niet bestrijden. Er veranderde echter niets.

Ze bracht hem op het terras achter het huis een beker koffie; haar ouders hielden zich in huis met de kinderen op, Sandra van twee en Kees van acht. Hooguit een kwartiertje bleef ze bij hem zitten, informerend naar hoe het ging in zijn woning en hoe het alleenwonen hem beviel. Daarna verontschuldigde ze zich; ze had nog van alles en nog wat te doen.
Toen hij de hete zon zat was, liep hij met zijn lege beker naar de keuken, in de veronderstelling dat hij Ria daar zou vinden. Haar ouders had hij met de kinderen de tuin horen ingaan. Ze was er inderdaad.
'Wat ben je aan het doen? O, ik ruik het al; je gaat brood bakken.'
'Ja, lekker hè?'
Hij luisterde naar de geluiden van het kneden - het deeg in de handen, het deeg op het aanrecht, de onregelmatige ademhaling van Ria, die inspanning verried. Ondertussen lagen zijn handen in haar zijden, de vingers achter het bovenstuk van haar tuinbroek.
'Vind je het fijn, dat ik er ben?'
'Ja.'
Het klonk niet overtuigd.
'Weet je het zeker?'
'Ja, waarom niet? Ik merk alleen, dat ik er niet goed tegenkan dat je aan me zit.'
'Dan niet,' dacht hij.
'Goed,' zei hij, 'dan zal ik van je àfblijven.'
's Middags was er weer een onderonsje. Hij was - hoofdzakelijk uit verveling - handenvol gras aan het wegknippen. Zwijgend kwam ze bij hem staan. Hij deed,

alsof hij niets had gemerkt, omdat hij er niet zeker van was. Na enige tijd zei ze bewonderend:

‘O, wat heb je al veel gedaan!’

Toeschietelijk wendde hij zijn gezicht naar haar toe en vroeg lachend:

‘Vind je?’

‘En of! Je bent al lekker opgeschoten.’

‘Het was ook wel nodig. Je zou niet zeggen, dat ik er in de herfst zo op heb zitten ploeteren!’

‘Nou, fijn hoor!’

Met die woorden verwijderde ze zich, hem teleurgesteld achterlatend. Beschaamd over zijn voor zijn gevoel in de wind geslagen poging tot iets vertrouwelijkere dan dit, hervatte hij zijn werk. Tien maanden geleden had hij daar ook zo als een of ander vreemdsoortig kruipdier rondgescharreld, realiseerde hij zich. Toen was hij vervuld geweest van tintelende verwachting. Toen herstelde hij aan het gazon de schade, die haar gewezen echtgenoot er door gebrek aan belangstelling had aangericht. Zo zou hij ook bij haar persoonlijk goedmaken wat haar ex er had verknoeid. Vandaag had hij daarentegen het wrange gevoel, dat het zelfverlakkerij was om nog enige hoop te koesteren op een bevredigende relatie met haar. Over het soigneren van het gazon durfde ze hem wel te prijzen. Over wat hij voor haar persoonlijk betekende liet ze zich niet uit, althans niet noemenswaard. Alleen over zijn omgang met haar kinderen wilde ze weleens iets positiefs zeggen. Als namaakvader leek hij welkom. Als minnaar was zijn positie zeer twijfelachtig.

Het gezamenlijk koken zou een mooie gelegenheid geweest zijn om zijn wrevelig gevoel kwijt te raken; het was een met succes beproefde manier om dichterbij elkaar te komen. Hulp bij het koken was zelfs één van de weinige dingen die Ria van hem durfde vragen. Dat schiep geen verplichtingen. Vanavond kookte haar moeder echter. Ria was overal en nergens. Hij stoeide met de kinderen, een spel waarvan vooral Kees nooit genoeg krijgt.

Ook in de avond bleef ze op afstand, wat geen vernuft vereiste, aangezien haar ouders er nog waren. Om half elf- de familieherinneringen spuugzat - stond hij op met de mededeling dat hij Tinka ging uitlaten. De stille wenk aan de ouders werd begrepen en opgevolgd.

Nu zijn ze dan eindelijk met z'n tweeën en kan ze hem niet langer ontlopen. Ze zal op dit ogenblik kleur moeten bekennen, want hij heeft een vraag gesteld, waar ze niet onder uit kan. Zich omdraaiend zegt ze:

‘Ik weet het eigenlijk niet. Ik wil denk ik wel even bij je liggen, maar slapen wil ik alleen.’

‘Okee,’ zegt hij zo luchtig mogelijk; ‘ik ga alvast mijn tanden poetsen.’

Terwijl hij zich verwijdert, geeft hij inwendig lucht aan zijn woede.

‘Mogen je schaamlippen in felle kou aaneenvriezen en moge je aars verstopt raken met snel-hardend cement!’

Hij neemt haar kwalijk, dat ze hem steeds maar aan het lijntje houdt. Maar nog meer maakt hij zichzelf het verwijt, dat hij niet sterk genoeg is om hooghartig haar bed te passeren, op weg naar de logeerkamer. Heeft het zich plooien naar haar willekeur soms nog niet te veel teleurstellingen opgeleverd? Hoopt hij werkelijk nog op een verbetering in hun relatie?

‘Gewoon zwakte,’ geeft hij zich tijdens het mondspoelen gewonnen; ‘Niet opgewassen tegen haar aantrekkingskracht, hoe goed ze ook haar best doet - onbewust natuurlijk - om hem van zich af te stoten. Een blunder van de natuur!’

2.

In de slaapkamer - zijn neus open voor die vertrouwd geworden geur: afkomstig van het gebruikte wasmiddel en van de uien, die er hier en in de kinderkamers geregeld voor liggen te zorgen dat het snot blijft lopen - kleedt hij zich uit, terwijl Ria haar avondlijke gang langs de twee kinderen maakt. Het is onvoorstelbaar lang geleden, dat hij niet wist hoe snel hij zich uit de kleren moest werken om verlangend tussen laken en beddek te gaan liggen wachten op de vrouw die zich zwijgend, maar behaagziek tegen hem aan zou vlijen, in lange, katoenen nachtpon meestal, dat wel, maar zonder de moeite te hebben

genomen de vier knopen door de daartoe bestemde gaten te drukken, zoals hij na enkele minuten placht te constateren. Toen was het een heerlijke zelfkwelling om lange tijd de opwinding te beteugelen; om het paardje in stap te houden, hoewel het niets liever wilde dan galopperen. Spanning opvoeren, totdat ze werkelijk niet meer te harden was, en dan uitrazen in een adembenemende stoeipartij, opgezweept door het onvervulbare en toch steeds als wezenlijk ervaren verlangen om één te worden met de ander.

'Ach fantast!' roept hij zich tot de orde; 'Zo had je het graag gehad! In werkelijkheid moest je jezelf - ook in het begin- terdege in de hand houden om haar niet af te schrikken, bang als ze was voor het vrije spel der lichamelijke krachten. Jij wilde je wel met huid en haar uitleveren, maar tot zo'n overgave was zij niet in staat; dat weet je ook wel!'

Niettemin is er een tijd geweest, dat ze zich aan elkaar tegoed konden doen, in de veronderstelling dat ze in elkaar de troost van het leven hadden gevonden. Of leefde die veronderstelling enkel bij hem?

Zinloos bloot voelt hij zich. Wat zou ze zeggen, als ze hem in ondergoed in bed aantrof? Zou ze die toestand ongedaan willen maken? Het zou hem geen gering genoegen schenken! Hij zou de proef toch niet op de som durven nemen. Ze was ertoe in staat, weet hij, om er een gemakkelijke aanleiding in te zien om op afstand te blijven. En wanneer het niet zou overeenstemmen met haar bedoelingen, dan zou ze er nog geen verandering in proberen te brengen, omdat dat haar positieve gevoelens voor hem te zeer zou blootleggen. Bovendien heeft ze steeds tot elke prijs willen voorkomen, dat bij hem maar het vermoeden zou postvatten, dat ze hem nodig had. Ze was bang, had ze hem verteld, dat hij er misbruik van zou maken. 'Heb je daar dan aanwijzingen voor?'

'Nee, maar...,' en daar kwam haar ex weer op de proppen.

Hij ligt op zijn linkerzij, zijn rug naar haar toegekeèrd om niet een te gretige indruk te maken. Hun lichamen raken elkaar niet. Hoe lang kan ze hem zo laten liggen? Te lang, heeft hij in de afgelopen maanden ervaren. Alle initiatief moet van hem komen. Hij mag veel rollen spelen, maar zeker niet die van blije ontvanger van haar genegenheid; niet meer, sinds haar verliefdheid over is. Ze is niettemin blijven beweren dat ze van hem houdt; dat ze van hem houdt als in het begin, toen hij het woord 'saamvurigheid' uitvond om hun gemeenschappelijk gevoel aan te duiden. In woorden is er helemaal niets veranderd.

Hij is hierheen gereisd - een reis van drie uur, dus tijd genoeg om te fantaseren! - met het vooruitzicht van een warm onthaal, bekroond met een koesterrijke vrijage, mogelijk gemaakt door de lange afwezigheid. Dat hij met minder genoegen zal moeten nemen is vandaag van lieverlee wel komen vast te staan. Moet hij nu echter ook nog bedelen om een paar lieve woordjes? Waarom heeft ze hem eigenlijk laten komen? Het was toch ook haar wens, dat hij het laatste weekeinde voor haar vakantie bij haar zou zijn?

Met tegenzin draait hij zich naar haar toe en schuift een arm onder haar meegevend hoofd. Zijn andere arm buigt hij over haar heen; de hand vindt steun op haar rechterbovenarm. In het voorbijgaan heeft hij vastgesteld, dat ze haar handen samengebald tegen zich aan houdt, ter hoogte van haar hals. Als de benen van een op zijn kop staande v liggen haar onderarmen tegen haar borst. Zijn enigszins gebogen rechterbeen heeft licht contact met haar linker dat, evenals haar rechterbeen, lang naar het voeteneinde wijst. 'Ik wacht wel af,' drukt haar houding

uit. Als hij sterk genoeg was, draaide hij zich weer van haar af. Als hij zijn zwakte durfde bekennen, dan klampte hij zich aan haar vast. En als hij zich toestond de aantrekkelijke middenweg te bewandelen, dan boog hij zich medelijdend over haar heen en troostte hij haar met liefkozende handen. Want moest hij niet blijven geloven in haar liefde en blijven aanvaarden, dat ze er niets aan kan doen dat ze die niet kan uiten?

Zijn rechterhand, die tot nu toe boven dek heeft gelegen, verplaatst hij naar haar schouder. Met zijn andere hand begint hij haar haren te strelen, het korte kapsel, dat tot halverwege het voorhoofd hangt en de oren zo goed als vrij laat. Met zachte aandrang brengt hij haar hoofd dichter naar zich toe. ‘Vind je het niet fijn om weer eens bij me te liggen?’ zo verbreekt hij de stilte.

‘Ja, dat wel.’

‘Ik ook. Ik heb toch wel vaak aan je liggen denken. Heb jij dat ook gedaan, aan mij gedacht, bedoel ik?’

‘Soms wel. Maar je weet het, ik heb het altijd zo druk, dat ik nauwelijks aan zoiets toekom.’

Haar stem klinkt mat. Hij vraagt:

‘Waarom was je er zo onzeker van of je wel wilde dat ik bij je zou komen liggen?’

‘Ik weet het niet zo goed. Ik wou wel bij je zijn, maar dan alleen maar naast je liggen en verder niets hoeven. En dat vind ik moeilijk, omdat ik verwacht dat jij meer wilt.’

‘Je weet toch dat ik dat niet erg vind? Als je het maar duidelijk laat merken; dan weet ik tenminste waar ik aan toe ben.’

Na een korte aarzeling zegt ze:

‘Ik denk, dat het niet waar is. Elkaar zomaar een beetje strelen vind je eigenlijk te weinig. Mannen willen altijd vrijen en dat wil ik niet. Ik wil dat je van me kunt houden zonder dat we vrijen.’ Hij tempert zijn verontwaardiging.

‘Denk je niet,’ werpt hij tegen, ‘dat ik al lang weggebleven zou zijn als het me alleen om het vrijen te doen was geweest? Geloof me nou toch! Rustig in elkaars armen liggen vind ik ook prettig, als ik maar voel dat je openstaat voor me; emotioneel bedoel ik. Dat zeg ik nu toch niet voor het eerst?’

‘Inderdaad, dat heb je meermalen gezegd. Niettemin heb ik het idee, dat je je dan tekortgedaan voelt; dat je meer van me verwacht, en dat verlamt me.’

‘Ik geef toe, dat het weleens is voorgekomen, dat we verder gingen dan we hadden afgesproken, maar daar kun je mij niet alleen de schuld van geven, om dat woord maar eens te gebruiken. In die gevallen handelde ik naar je signalen.’

Hij laat zijn traag strelende hand even rusten. Ria ligt nu weliswaar op haar zij, maar van toenadering is nog geen sprake. Haar handen hangen als een vuist tussen hen in. Ze kan toch wel iets doen om te laten merken, dat hij niet de eerste de beste voor haar is? Om haar een handje te helpen legt hij zijn linkerbeen over haar benen heen. Zijn handen dwalen over haar rug. Haar houding verandert echter niet.

Hij voelt zich boos worden. Is het nou zo moeilijk om bij voorbeeld een hand op zijn schouder te leggen? Wil ze soms dat hij kwaad wordt, om te kunnen zeggen: ‘Zie je wel?’

Hij wijkt wat terug met zijn bovenlichaam om het zijn linkerhand mogelijk te maken haar bovenliggende arm te volgen tot de dubbele vuist, die bij nader inzien meer wegheeft van iets dat niet bij Ria past. De handpalmen liggen plat tegen elkaar aan; de vingers wijzen in de richting van haar kin: het devote gebaar in de richting van Eerste-Communicantjes en van de Heilige Maagd zelf! Ze kan wel tegen een grapje, Ria, maar op dit moment kan hij het beter achterwege laten, denkt hij. Met zijn wijsvinger gaat hij vinger voor vinger af, alsof hij pennestreken trekt. Als hij hem

zachtjes tussen haar handpalmen wrikt, heeft hij eindelijk beet; o nee, heeft Ria eindelijk beet, want ze klemt hem vast en rolt hem daarna lichtjes heen en weer.

‘Zul je het zachtjesaan doen?’, smeekt hij gekscherend, ‘want hoe dunner je hem maakt, hoe langer hij wordt en dan valt hij vreselijk uit de toon tussen de andere vingers. Daarenboven heb ik al de naam dat ik te veel kritiek heb op anderen!’

3.

Er is enige ontspanning opgetreden. Ze liggen nu - o zo onnadrukkelijk - in elkaars armen. Helaas, vindt hij, moet hem nog iets van het hart.

‘Wat dat willen vrijen van mannen betreft,’ zo zet hij het gesprek voort, ‘neem ik aan, dat het andere mannen in het algemeen net zo vergaat als mij. Met sommige vrouwen kan ik vriendschappelijk omgaan zonder dat ik met hen wil vrijen. In de vriendschap met andere vrouwen speelt de erotiek wel een rol. Zo bijvoorbeeld in mijn relatie met jou. Ik denk, dat je niet kunt zeggen dat de ene vriendschap beter is dan de andere. Wel is het zo, dat de ene spannender is dan de andere; aantrekkelijker ook; aangenomen tenminste, dat de behoefte aan lichamelijk contact wederkerig is. In zo'n verhouding gaat het

dan niet alléén om het vrijen. Het gaat om de sfeer, waarin dat mogelijk is.'

Het is een tijdje stil. Dan zegt ze:

'Ach, ik weet het niet. In ieder geval is het zo, dat ik steeds het gevoel heb dat jij te veel van me verwacht.'

'Ik heb toch altijd gevraagd of je iets wei of niet wilde? Maar buiten dat! Je kunt het me toch niet kwalijk nemen dat ik ons gemeenschappelijk verleden als herinnering meedraag en daarvan invloed onderga? Hoorde vrijen niet als een vanzelfsprekendheid bij onze relatie? Als je vindt, dat dat niet meer geldt, dan moeten we afspreken dat we de erotiek buitensluiten. Ik heb je dat al eerder voorgesteld, trouwens. Onze vriendschap zou er niet per se onder hoeven te lijden, maar het is mogelijk, dat ik er minder vaak behoefte aan zou hebben bij je op bezoek te komen. Het zou ook domweg te moeilijk voor me kunnen zijn; de op het spek gebonden kat, begrijp je? Dat zou een reden zijn voor wegblijven. Maar ook in dat geval zou het niet eerlijk zijn als je dacht, dat mijn belangstelling voor jou enkel en alleen afhing van de mogelijkheid tot erotisch contact. Verband is er zeker, maar niet in die vorm.'

Hij voelt zich verdrietig. Wat is er toch misgegaan! Kort nadat hij zijn intrek bij haar had genomen, had de kentering zich al aangediend.

Haar plotseling afwerend gedrag in bed was maar één van de verschijnselen. Geleidelijkaan was het hem duidelijk geworden, dat zij in zijn aanwezigheid een bedreiging zag van haar nog wankele zelfstandigheid. Het idee, dat ze hoe dan ook met hem rekening moest houden, benauwde haar. Ze wilde niet weer de kans lopen - begreep hij na vele gesprekken -, dat ze haar eigen belang ondergeschikt moest maken aan dat van een ander. In zekere zin kon hij met haar meevoelen; hij kende immers haar verwijten aan het adres van haar ex. Maar tegelijkertijd stootte hij zich aan haar angst, omdat hij zich- naar zijn eigen indruk - juist heel afwachtend placht op te stellen. Hoe het toen evenwel ook was, nu ze niet meer samenwoonden en er evenmin sprake van was dat ze het opnieuw zouden proberen, was er toch geen enkele aanleiding meer tot territoriumbewaking? Waarom genoten ze niet gewoon van elkaar, die sporadische keren dat ze bij elkaar waren? Hij kon haar wel door elkaar schudden! Hij komt echter niet verder dan een kneepje in haar schouder.

'Weet je,' zegt ze, 'het heeft niet eens zoveel met jou persoonlijk te maken. Ik zal na de vakantie eens gaan nadenken over wat ik eigenlijk wil. Misschien wil ik helemaal niets meer met mannen; iets intiems, bedoel ik.'

'Met vrouwen dan wel?'

'Wellicht. Misschien ook niet.'

'Ik denk, dat je met vrouwen dezelfde problemen kunt tegenkomen.'

'Ik weet het niet. Ik heb net een boek gelezen waarin een vrouw beschrijft hoe ze zich heeft losgemaakt van intieme relaties met mannen. Dat sprak me erg aan. Maar misschien ben ik voor geen enkele intieme relatie geschikt. Het enige dat ik zeker weet is, dat ik op het ogenblik het liefst alleen ben. Ik moet nu niemand dichtbij hebben. Ik kan alleen nog genieten van de warme lijfjes van mijn kinderen, als ze bij me in bed liggen.'

'Zullen we dan toch maar besluiten, dat we geen lichamelijk contact meer samen hebben? Lijkt je dat niet het verstandigst?'

'Nee, dat wil ik niet. Dat is mij te definitief.'

'Maar het blijkt toch dat het zó niet gaat?'

'Nou hoor, ik wil het niet en ik wéét het niet en laten we er nou maar niet meer over praten.'

Ze ligt in zijn armen, dat wel. Een kind dat verdriet heeft, maar niet getroost wil worden. Er was een tijd dat hij zich voorstelde hoe fijn het zou zijn haar te kunnen troosten. Zelden heeft ze het hem echter toegestaan. Bij haar schept verdriet afstand.

Hij moet ineens terugdenken aan zijn vertrek. De vooravond was er niet één geweest van gedeelde treurigheid. Hij had zich boos gevoeld, omdat ze hem alleen bij het inpakken van zijn kleren had geholpen. De halve avond had ze aan de telefoon doorgebracht. Hij had lang wakker gelegen, op de bank in de voorkamer, in de slaapzak. Die had hem de laatste maand vaker warmte geschonken dan het bed boven. De ochtend van de verhuizing liepen ze langs elkaar heen. Om de tijd te doden - de verhuiswagen zou pas tegen het middaguur arriveren - zat hij achter de piano. Pas tegen het uur dat ze wegmoest, kwam ze achter hem staan. Haar onderarmen op zijn schouders. Aanvankelijk reageerde hij er niet op. Het was te laat. Vier maanden had ze het hem op alle gebied naar de zin gemaakt tijdens de weekeinden dat hij bij haar was. Ze hadden muziek gemaakt, gelezen, gepraat en uitbundig gevrijd. Maar hij woonde nog maar nauwelijks bij haar, of ze had nergens meer tijd voor. De toestand bleef draaglijk; dat wil zeggen: er vielen geen klappen. Soms was er zelfs een kort herstel van de oude sfeer. Maar het kostte hem wel alles wat hij aan gelatenheid kon opbrengen. Nee, erg vriendschappelijke, had ze hem niet behandeld. Haar gedrag beaamde haar woorden allerminst.

Ondanks de rancune brak zijn verzet, toen ze in een machteloos gebaar in zijn schouders begon te knijpen. Hij besefte, hoe mislukt ze zich voelde. Ze had hem als nieuwe levensgezel gewenst, maar ze was er niet in geslaagd hem tot haar leven toe te laten. Wanhoop sprak uit haar handen, toen deze zich aan zijn armen vastgrepen, en uit haar gespannen ademhaling. Zou het haar nog ooit lukken in een ander voldoende vertrouwen te stellen om haar pantser te durven weggooien? 'Kom je nou nooit meer?' O, wat klonk dat zielig! Hij liet zijn vingers op de toetsen liggen en vlijde zijn hoofd tegen haar borst. 'Als je het echt wilt, dan kom ik graag op bezoek.' 'Dan is het goed.' Ze boog zich en zoende hem op de mond, enkele tellen lang.

Nee, denkt hij naast haar in het bed; hij mag zich niet van haar afkeren. Hij moet blijven geloven, dat ze van hem houdt.

4.

Hij richt zich wat op, neemt haar hoofd tussen zijn handen en begint met zijn lippen rakelings over haar vlakke wangen te dwalen. Wat is hij eigenlijk aan het doen, vraagt hij-zich af. Is hij voor de zoveelste keer afscheid aan het nemen, of is hij bezig haar te laten voelen dat hij haar, hoe onbegrijpelijk ook, lief vindt?

Zijn lippen blijven na een poosje bij de hare steken. Hoe lang is het geleden, dat ze hem binnenliet in de intieme ruimte die erachter ligt? Genietend heeft ze er ooit zijn tong gelikt. Waarom moest het zo gauw overgaan? Hij durft nauwelijks de binnenkant van zijn lippen naar buiten te draaien. Toch zoekt hij nu op die manier een vergeten restje van haar begeerte van weleer. Heel even ontspant ze haar mond en geeft hem één, twee zoentjes. Is hij een zwakkeling, nu hij zich hierom dankbaar voelt? Hij lacht haar toe, nadat hij zijn gezicht een paar centimeter van het hare heeft teruggetrokken. Zij ziet hem evenmin als hij haar, valt hem in. Daarom laat hij horen dat hij lacht; glundert, denkt hij, want hij voelt, dat er eindelijk weer iets heen-en-weerstroomt tussen hen, of elkaar tegemoetstraalt, hoe zal hij het noemen, de als warmte ervaren uitwisseling van 'En toch vind ik je lief!'

Hij vraagt:

'Zullen we gaan slapen?'

Want dit moment wil hij vasthouden. Hij wil er genoegen mee nemen. Hij verwacht immers, dat pogingen om intiemer contact te bereiken slechts op teleurstelling zullen uitlopen.

'Nee,' zegt ze vastbesloten, 'ik wil nog even bij je liggen.'

Hij kan het niet helpen, dat hij weer aan een kind moet denken; een tegendraads kind, deze keer.

'En wat wil je dan dat ik bij je doe?'

'Ik wil dat we elkaar strelen; maar níét vrijen.'

Hij probeert ongevoelig te zijn voor haar handen, die door de traagheid waarmee ze licht over zijn huid bewegen, groter lijken dan ze zijn. Ook tracht hij de prikkels te negeren die hij opdoet bij het contact tussen zijn eigen handen en haar lichaam. Vurigheid zou averechts werken, vermoedt hij. Daar komt bij, dat hij niet opgewonden wil raken, omdat hij zich niet geaccepteerd weet. De vleug van verstandhouding van zoëven kan hieraan niets afdoen. Hij kan zich nu niet geven zoals hij is. Hij is een man en dat vindt zij verdacht. Een paar jaar geleden zou hij haar nog gelijk hebben gegeven. Nu echter, nu hij door contacten met gelijkgestemde mannen eindelijk zijn manzijn heeft aanvaard, wenst hij zich niet te laten aanpraten, dat hij moreel van mindere waarde is dan een vrouw. Hij weet van zichzelf, dat zijn behoefte aan lichamelijk contact

samengaat met verlangen naar genegenheid. Hij wil aanraken om uiting te geven aan genegenheid en hij wil zelf aangeraakt worden om te ervaren, dat iemand op hem gesteld is. Is dat slecht? Nee, dat vindt hij volstrekt legitiem. Het is, meent hij, een aangeboren kwaliteit, zonder welke het leven maar een armzalige aangelegenheid zou zijn. Als zij daar anders over dacht - en dat lijkt ze te doen -, dan houdt hij dat gevoel maar het liefst verborgen.

De warmte van haar lichaam is door de katoenen nachtpon heen goed voelbaar. Toch zoekt hij nu haar blote huid via de diepe, door hem losgeknoopte V-hals. De verleiding is hem te machtig geworden. Omdat dit toch te weinig armslag biedt, stroopt hij de nachtpon op, wat ze vergemakkelijkt door even op te wippen. Plagend omzeilt hij haar platte borsten, totdat ze er zijn hand met een armbeweging op laat vastlopen. Ze wil niet vrijen, heeft ze hem ingeprent. Waar ligt de grens? Moet hij de tepels soms ontzien? Zijn handpalm ligt vlak op het zachte weefsel; een tepel staat tussen twee vingers opgericht, verleidelijk groot. Is hij gemeen, als hij de tekenen van haar lichaam in de wind slaat? Is hij wel eerlijk, als hij zich erop beroept, dat zijzelf voorwaarden heeft gesteld?

Haar hand daalt af langs zijn buik en begint met lome vingers het spel dat hem in gunstiger omstandigheden een zalig gevoel zou geven. Het gevoel van bevestiging. Haar hand was de eerste, die er op die manier aandachtig bezig was. Liefkozend. De jongenshanden uit zijn jeugd sprongen met zijn geslacht slechts mechanisch om, terwijl Ria's enkele voorgangsters een aansporing nodig hadden, eer ze daar hun aandacht op richtten. Maar verder wil hij nu niet gaan met vergelijking van Ria met andere vrouwen. Dat vindt hij niet passen.

De vraag dringt zich op, of ze van gedachten is veranderd. Of bedoelde ze soms, dat ze niet naar een orgasme toegewerkt wilde worden. O, was ze maar eens duidelijk!

Is dit nog toegestaan? Het topje van zijn wijsvinger als een windvlaag over haar tepel. Ja, dit is geoorloofd. Gewenst zelfs, want ze stopt zijn vinger haar tepel toe, alsof ze een zuigeling wil aanmoedigen de mond te openen. Maar ook nu, terwijl hij tegemoetkomt aan haar wens, kan hij zijn wantrouwen niet opgeven. Te weinig beschouwt hij haar gebaren als uitingen van liefde. Het is slechts de lust van haar lichaam, veronderstelt hij. ‘Ik ben boosaardig,’ denkt hij. Zijn voldoening hierover verkeert echter snel in schaamte. Alsof zij zichzelf heeft gemaakt!

5.

Vijf weken geleden, was hij hier voor het laatst. Dat was zijn eerste bezoek na zijn vertrek. Ze hadden elkaar een halve maand niet gezien. Een huiselijke avond. Ze was bezig met het knippen van een patroon en een lap stof, terwijl ze praatten over huis-, tuin- en keukenzaken, een enkele keer afgewisseld met een bewust niet nadrukkelijke uitlating over hun gevoelens jegens elkaar. Hij had voor een afstandelijke houding gekozen, hoewel hij er veel behoefte aan had bij haar weg te kruipen. Hij vond dat zij eerst over de brug moest komen. Dat gebeurde natuurlijk niet. Rond tienen liet hij zijn voornemen varen; via het knipwerk op de grond schoof hij schijnbaar per ongeluk in de richting van haar stoel. Met een arm om haar onderbenen geslagen realiseerde hij zich, dat hij niet alleen Ria, maar ook het huis en de kinderen had gemist. Alléén was wel erg stil. Maar eer hij kans kreeg te wensen

dat de zaak ongedaan werd gemaakt, was hij weer volkomen bij de realiteit; Ria's handen frutselden onverstoorbaar verder.

Omstreeks halfelf waren ze in de keuken, waar ze de koffieboel neerzetten. Terwijl Ria weer de kamer inliep, kondigde ze aan dat ze naar bed ging. De mededeling klonk hem zeer vertrouwd in de oren. Was hij nu dan geen bezoeker? Kon ze ook in deze nieuwe situatie niet met hem overleggen? Waar was ze toch bang voor! Halverwege de kamer keerde ze zich om. Ze vroeg:

'Ga je nog met Tinka een wandeling maken?'

'Nee,' zei hij, uitdrukkelijk verbaasd; 'dat doe ik hier toch nooit 's avonds? Even uitlaten; meer niet.'

'Ga je dan wat anders doen?'

'Wat zou ik moeten? Ligt hier dan soms nog een boek van me?

Maar afgezien daarvan: ik heb eigenlijk wel zin om even bij je te liggen.'

'Nou,' zei ze, 'dat wil ik ook wel.'

Hij dacht: 'Zeg dat dan meteen, verdomme!'

Van lekker vrijen kwam het niet, althans niet voor hem. Hij merkte, dat sommige geuren die hij vaak als opwindend had ervaren, hem nu tegenstonden. Gelukkig verwachtte ze niet dat hij haar tot een orgasme likte, want dat zou hij niet hebben gekund. Bovendien kwam het hem goed uit, dat ze tamelijk snel klaarkwam onder de ritmische bewegingen van zijn vingers; een langdurig karwei zou hem zeer zwaar zijn gevallen. Waarom hij deze keer slechts lauw op haar aanwezigheid in bed reageerde, kon hij niet met zekerheid achterhalen. Stond ze te weinig voor hem open? Had ze hem minder indirect moeten laten weten, dat ze behoefte aan zijn nabijheid had?

Ze kwam al lang niet meer met die verrukkelijke hevigheid klaar - een vijftal schokken van top tot teen, begeleid door gedempt gegrom -, maar het was fijn, dat de ontreddering, die haar zo dikwijls bij het hoogtepunt overviel, verstek liet gaan. Waarom beangstigde de macht van de seksualiteit haar ditmaal niet? Wat maakte, dat ze haar kwetsbaarheid kon verdragen? Of voelde ze zich deze keer niet kwetsbaar? Had zijn terughoudendheid daar dan iets mee te maken? Zag ze gevaar in zijn doorgaans aanwezige neiging tot uitbuiting van de erotiek? Zelf had ze het altijd over de angst voor het dichtbije. Maar waarom bleef deze de ene keer uit en kreeg ze haar de andere keer tot bevens toe in haar macht? Ditmaal leek ze echter zeer tevreden. Loom legde ze haar hand op zijn buik.

'Heb je nog puf om mij te helpen?', vroeg hij.

'Nou, ik wil eigenlijk liever meteen gaan slapen.'

Hij zei, dat het niet gaf, wat, gelet op zijn lichamelijke gesteldheid, klopte. Maar desondanks voelde hij zich voor de zoveelste keer in de kou staan.

Een pluspunt was, dat hij tenminste bij haar mocht blijven liggen; dat was lange tijd niet voorgekomen.

Tijdens deze herinnering is hij meer open komen staan voor haar lichamelijke - en misschien ook wel emotionele - nabijheid. Meer dan door het terugdenken aan de vorige avond bij haar komt dit, denkt hij, door haar reactie op zijn vingerspel, dat hij onderwijl met en rond haar tepels heeft uitgevoerd. Het is overduidelijk, dat ze van zijn aanrakingen geniet en dat legt hij, zijn verdachtmaking van zoëven ten spijt, uit als blijk van genegenheid. Het is allemaal wel niet zo hevig als hij zou wensen, maar toch.

Hij bedenkt, dat hij zijn aandacht moet verplaatsen, want als hij haar houdt waar ze is, zal hij niet de verleiding kunnen weerstaan zijn lippen het spel van zijn vingers te laten overnemen. Dan zou hij zeker de gevarenzone betreden.

'Zou je het fijn vinden, als ik je voeten ging strelen, of gaat dat te ver?'

'Ja, dat wil ik wel.'

'Dan moet ik wel ondersteboven gaan liggen. Is dat goed?'

'Ja, dat is goed.'

'Ik heb een afwijking,' denkt hij, 'want met mijn hoofd in de bedomptheid onder het beddek, haar voeten tegen mijn gezicht aangedrukt, stroom ik vol met smartlapteksten. Maar hoe zou ik dit gevoel ook zuiver kunnen beschrijven? Week van onderwerping aan de vrouw die ik liefheb, blijft er toch niets anders over dan wat gesnotter?'

Weer hoofd-aan-hoofd liggend een tijdje later, vraagt hij:
'Vond je het fijn?'
'Ja,' zegt ze; 'en jij?'
'Ik ook.'
Hij niet, maar hoe had hij een ontkennend antwoord moeten toelichten? Hij is treurig geworden - hij denkt: 'ongeneeslijk treurig' - tijdens de gewaarwording van haar voeten en benen. Ruikend, betastend, strelen, aaiend en en bewegingloos voelend - bij voorbeeld wang-aan-kuit - heeft hij zich herinnerd hoe rijk aan wederzijdse verwachtingen het was in de vier maanden van verliefdheid en hoe abrupt het egale samengevoel was omgeslagen in een toestand van gewapende vrede met slechts korte momenten van ontwapening. Hoe moet hij weer vertrouwen krijgen in gevoelens? Moet hij een andere manier zoeken om achter de werkelijkheid te kunnen komen? Aan welke voorwaarden moet er zijn voldaan, eer je iets als
vervolg op pagina 56

Marjan Groenewegen
Het beeld van Marguerite Duras

'Ik denk nog vaak aan dat beeld wat ik alleen nog zie en waarover ik nooit heb gesproken. Het is er nog altijd, in dezelfde stilte, betoverend. Het is vooral dit beeld van mezelf dat me bevalt, waarin ik mijzelf herken, waarover ik enthousiast ben.' Een foto die nooit is genomen, die van een meisje van vijftien jaar gekleed in een oude zijden jurk, met laag décolleté, goudkleurige avondschoenen en een vilten hoed op het hoofd. Ze staat op een veerpont die de rivier de Mékong oversteekt. Het beeld was weggevaagd, gecensureerd door het bewustzijn, maar nu Duras het oproept blijkt het nog in ongeschonden staat te bestaan. Ze zet de camera aan en filmt het beeld, heel langzaam, vanuit enkele verschillende hoeken, met subtiel wisselende belichting. Vanuit de stilte doemt een stem op, die in een traat golvend ritme een bezweringsdans zal uitvoeren om het beeld heen - het tot leven roept. De toeschouwer, dicht bij het schouwspel, is nauw betrokken bij de herschepping van dit moment.

Haar gerijpte kijk op het leven, en de vele ervaringen op het gebied van de Nouveau Roman en de film maken het Marguerite Duras mogelijk haar mededeling in *L'Amant*, de laatstverschenen roman, zó te doen. De keus van dit boek voor de jaarlijkse Prix Goncourt is deze keer een gelukkige toevalstreffer geweest. L'Amant is niet alleen het sterkste en mooiste wat Duras ooit heeft geschreven, het neemt ook een centrale plaats in haar oeuvre in. Het beeld, waarop deze roman gebaseerd is, zou men als het convergentiepunt van al haar werk kunnen zien. Door dit beeld te grijpen, en hiermee een verborgen deel van zichzelf bloot te leggen, krijgen zowel vorm als thematiek van haar tot nu toe verschenen werk een harmonische samenhang.

Aan de inhoud van het werk van Duras is tijdens de ruim veertig jaar dat ze publiceert weinig veranderd. Thematiek is bij haar echter nauw verwant met vorm, en hiermee heeft de schrijfster onophoudelijk geëxperimenteerd. Dit varieert van de traditionele romanstijl tot aan tot op de spits gedreven nouveau-romantechniek, en daarnaast maakte ze ook toneelstukken en ontwikkelde een zeer persoonlijke stijl in de vele films die ze schreef en regisseerde, meestal parallel aan romans. Het was een voortdurend zoeken, zoeken naar een zo groot mogelijke oprechtheid ten opzichte van zichzelf. Ze heeft deze weg bewust gekozen vanaf *Moderato Cantabile*, de roman waarmee ze zelf haar schrijverscarrière laat beginnen. Hetgeen ze daarvoor publiceerde was in de beschrijvende traditie van de roman. Het meest bekende werk uit dit 'preliminaire' stadium is *Un barrage contre le Pacifique*, waarin ze haar jeugd in Indochina (Vietnam) beschrijft.

Eerlijkheid tegenover zichzelf, dat wil voor Duras zeggen dat ze haar innerlijke werkelijkheid zo dicht mogelijk probeert te benaderen in hetgeen zij schrijft. Beschrijving en intrigue vallen hierbij af; dialogen, 'sous-conversation', directe weergave van sfeer en moment blijven over. Ze is er zich van bewust dat ze op deze manier 'tegen de lezer' schrijft. Deze kan niet ontspannen achterover leunen, integendeel: hij moet zijn rust zelf versforen, hij wordt gedwongen deel te nemen aan een creatieproces, waarin lezen en schrijven zich vermengen. 'Ik wacht op de lezer', heeft Duras eens gezegd, 'hij moet naar mij toekomen'. Het tegendeel van een commerciële instelling kortom, ook dit maakt deel uit van haar al eerder genoemde oprechtheid. Er is altijd wel één lezer die geraakt wordt, er is altijd wel één toeschouwer in de zaal wiens emoties worden opgeroepen door de filmbeelden, en dat is voor haar voldoende. Duras maakte haar films steeds met zeer beperkte

middelen, en ze draaiden over het algemeen in kleinere circuits. Een uitzondering hierop vormde *Hiroshima mon amour*, een film die dank zij de actuele inhoud een groter publiek bereikte.

Marguerite Duras.

Toch heeft Duras met haar werk een vast publiek opgebouwd dat men niet kan onderschatten: haar eigen, krachtige stijl is, zonder uitzondering te maken voor de meest experimentele waagstukken, intrigerend en van grote literaire kwaliteit. De al eerder genoemde eenheid in thematiek maakt het ook makkelijker de schrijfster te blijven volgen, er zijn zelfs enkele cyclussen aan te wijzen, waarin dezelfde personages een rol spelen. De verschillende kanten van haar persoonlijkheid, dillemma's in haar bestaan en het leven om haar heen vonden in het overwegend autobiografische werk van Duras wegen die vaak parallel lopen of elkaar kruisen.

Alles wat Duras maakte, kwam steeds op dezelfde manier tot stand: snel, als een explosie van creatieve emotie. Haar manier van werken ligt dicht in de buurt van de ‘écriture automatique’: de beelden en gedachten komen al schrijvend tot stand, het creatieve proces vormt het onderwerp. De betekenis is niet van tevoren vastgelegd, ofwel, zoals Duras dit zelf formuleerde: ‘S'il y a un sens, il se dégage après.’ Dit vergt van het schrijverswezen een andere, zo niet grotere, overgave dan het geval is bij van tevoren geconstrueerde literatuur. Duras beschrijft ergens hoe ze zo'n proces, dat soms enkele dagen, en hoogstens enkele maanden duurt, ervaart. Ze spreekt over een ‘staat van angst en van crisis’, die je als ontzield achterlaat.

De totstandkoming van *L'Amant* moet Duras zeer veel gekost hebben. Ze legt hier de kern van haar wezen bloot, in een stijl die een volmaakte eenheid vormt met de inhoud. Ze ontkent hier meedogenloos de waarde van haar bestaan tot nu toe: ‘Ik heb nooit geschreven, terwijl ik dacht hiermee bezig te zijn, ik heb nooit liefgehad, terwijl ik dacht lief te hebben, ik heb nooit anders gedaan dan wachten voor een gesloten deur.’

De deur wordt langzaam geopend door de camera in werking te zetten voor het meisje op de pont. Het is een beeld, dat destijds ook bekeken is door de man die haar eerste minnaar zou worden. De herinnering aan deze geschiedenis blijkt essentieel te zijn. Het ging om een man van in de twintig, de zoon van een schatrijke Chinese speculant, die overigens als opvolger van zijn vader een mislukkeling is. Hij rijdt rond in een zwarte limousine met chauffeur, en als hij het uitdagend geklede meisje ziet, raakt hij in vervoering. Zij is er overigens al aan gewend dat mannen naar haar kijken, ze weet dat iets bijzonders in haar blik, in haar bewegingen haar aantrekkelijk maken, zonder dat ze echt mooi is. Het meisje leeft met haar moeder en twee broers in de Franse kolonie, bij Saigon. Ze volgt de man naar zijn vrijgezellenappartement in de Chinese wijk van Saigon, ‘geleid door haar lichaam’, waar hij haar inwijdt in de liefde. 's Avonds brengt hij haar terug naar de kostschool waar ze woont, in zijn grote zwarte auto.

De verhouding duurt anderhalf jaar, en is van het begin tot het eind ‘duidelijk’, en statisch. Beide minnaars zijn eenzaam, hij in zijn liefde voor haar, zij in haar bewustzijn dat ze zoekt naar een absolute liefde die ze nooit zal vinden. Ze weet echter ook dat de erotiek een belangrijk deel van haar wezen is - ze ‘draagt het erotisch verlangen op haar gezicht’.

De gemeenschappelijke, maar niet gedeelde eenzaamheid geeft de relatie tussen de twee minnaars een bijzonder karakter, dat echter nooit de grenzen van het lichaam zal overschrijden.

Ook sociaal gezien is de verhouding ‘onmogelijk’: de vader van de jongen heeft andere plannen met zijn zoon, en verder is een huwelijk tussen twee mensen met zo'n verschillende achtergrond en verschillende huidskleur praktisch uitgesloten. De relatie kan echter niet verborgen blijven, en het meisje wordt door haar omgeving min of meer uitgestoten.

De verboden, onmogelijke liefde loopt als een rode draad door het werk van Duras. We herkennen bijvoorbeeld de tragische figuur Anne-Marie Stretter, de femme fatale die als eenzame ambassadeursvrouw wegkwijnt op het ‘blanke eiland’ in Calcutta. Eveneens levend ineen droom van absolute liefde die ze tevergeefs weet, geeft ze zich over aan een spel met mannen die voor haar vallen. Eénmaal heeft ze werkelijk liefgehad, maar omdat het een overspelige verhouding betrof moest ze hieraan een einde maken. Haar vroegere pianocarrière heeft ze ook opgegeven; ze vegeteert. In de film *India-Song*, naar het gelijknamige boek, wordt deze figuur in trage,

suggestieve beelden uitgebeeld. Anne-Marie Stretter danst stijlvolle tango's op een receptie, met de haar omringende aanbidders. De warmte van de moesson is even verstikkend als de sfeer onder de blanke 'clan' - opgesloten in rijkdom en verveling te midden van de Indiase armoede. Deze is dreigend, op de achtergrond, aanwezig in de steeds herhaalde roep van een bedelares aan de rand van de grote villatuin: Savannakhet, Savannakhet...' De tweede rustverstoorder is de Franse vice-consul. Hij heeft ooit een aanval gepleegd op de onleefbaarheid in Calcutta door te schieten op een groep metaaltse bedelaars bij het Consulaat, en op zijn eigen spiegelbeeld. Hij weigert ook om zich neer te leggen bij de afwijzing van Anne-Marie Stretter, op wie hij verliefd is. Zij heeft wel het gevoel dat ze elkaar begrijpen, dat ze in eenzelfde eenzaamheid leven, maar dat - juist daarom? - werkelijke liefde tussen hen onmogelijk is. De viceconsul is op de hoogte van haar verleden als pianiste, de tijd dat ze nog 'leefde', en hij kan haar huidige manier van bestaan niet verdragen. Zijn aanklacht uit zich in een kreet, die de orde op het feest danig verstoort, hij roept: 'Ik blijf! Deze nacht blijf ik hier, met haar, één keer, horen jullie dat?' Dan roept hij haar vroegere naam: Anna-Maria Guardi. Of, zoals men zegt: 'Son nom de Venise dans Calcutta désert'.

De rust van de feestgangers wordt even vertoord, maar de vice-consul kan de lethargie van de vrouw niet doorbreken. De film die volgt op *India-Song* is *Son nom de Venise dans Calcutta désert*, en hier is de leegte nog groter. Ook technisch gezien een toenemende versobering: de geluidsbanden van de vorige film worden gebruikt, maar begeleiden camerabeelden die nog slechts glijden langs de vergane glorie van het grote landhuis waar *India-Song* voor een groot deel werd opgenomen. De uiterste consequentie van de correlatie tussen vorm en inhoud: als Duras leegte beschrijft en stilte, dan doet ze dit niet in lyrische beelden, maar dan *is* er ook leegte en stilte, die even onverdraaglijk is voor de lezer of toeschouwer als het voor de hoofdpersonen is.

Onmogelijke liefde, behalve in wat men wel de India-cyclus noemt, vindt men ook terug in een eerder geschreven hoogtepunt in het werk van Duras, *Dix heures et demie du soir en été*. De weergave van een sfeer, van het moment waarop een vrouw tegelijk met het onweer het overspel van haar man met haar vriendin ziet naderen. Ze weet, dat als dit éénmaal gebeurd zal zijn, hun liefde voorbij is. Ze is hierin even radicaal als Rodrigo Paestra, de jonge man die diezelfde nacht op de vlucht is voor de politie. Hij heeft zijn vrouw, met wie hij pas was getrouwd, betrapt in de armen van een minnaar en heeft ze toen beiden doodgeschoten.

Maria, de hoofdpersoon, helpt Paestra te ontvluchten; ze hoopt dat wraakneming op hun gemeenschappelijk noodlot mogelijk is. Maar Paestra pleegt zelfmoord, en daarmee sterft ook haar hoop.

In *Navire Night* gaat het om een verhouding die toevalligerwijze per telefoon tot stand komt, en zich ook verder via dit medium zal afspelen: beide partners weten, dat de tastbare werkelijkheid hun verhouding te gronde zou richten.

In *Agahta* vertellen twee stemmen overeen bijzondere liefdesgeschiedenis tussen broer en zus. Onverbrekelijk aan elkaar verbonden, rust er een doem op hun hele leven. Liefde tegen wil en dank, die niet te verwezenlijken is, maar waar ook geen eind aan te maken valt. Incest als symbool van de gelijkwaardigheid, die alle hoofdpersonen van Duras voelen ten opzichte van hun geliefde. En die hen allen in eenzelfde impasse doet belanden.

Anne-Marie Stretter lijdt aan een 'lèpre du coeur': het verlangen naar liefde als een ongeneeslijke ziekte. Een liefde die absoluut wil zijn, alles verwoestend. Dit verlangen is in haar ogen te lezen, evenals dit bij het jonge meisje het geval is. Het vormt een bedreiging voor de conventionele samenleving, omdat het een primitieve en ongecontroleerde emotie is, grenzend aan de dood en aan de waanzin. De oude bedelares, die zich uit de vormeloze groep lepralijders aan de Ganges losmaakt, en het feest komt verstoren met haar geschreeuw, is dan ook te zien als een symbool

van het wezen van Anne-Marie Stretter. Een van de gasten op de receptie merkt terloops op, dat de stem van de waanzinnige een zekere vrolijkheid en jeugdigheid heeft.

Het meisje uit *L'Amant* spiegelt zichzelf op een bepaald moment in een vrouw die ze zich van vroeger herinnert: ‘La Dame’ noemde men haar, het was de vrouw van de Franse ambassadeur in Vihnlong die een al te openlijke verhouding had gehad met een jonge attaché. Ze werd sindsdien verguisd door iedereen, maar ging, samen met haar dochter, als een koningin door de straten. Ze was getekend door de begeerte, het genot ‘à en mourir’ - ‘à en mourir de cette mort mystérieuse des amants sans amour’. Deze vrouw - Anne-Marie Stretter - en nog enkele andere vrouwen die op het leven van Duras van invloed zijn geweest, die in *L'Amant* heel kort als ‘verschijning’ worden getypeerd, komen samen in het beeld dat nu van het jonge meisje wordt gégeven.

De surrealistische ‘amour fou’, daarnaar verlangen de vrouwelijke hoofdpersonen van Marguerite Duras. De liefde wordt voorgesteld als de enig mogelijke brug tussen de individuen, die anders als afzonderlijke planeten in de lege ruimte van het bestaan langs elkaar heen zullen blijven zweven. Als deze gedroomde liefde onmogelijk blijkt, dan wordt toch het surrogaat ervan gebruikt als houvast, en tegelijkertijd ook als middel tot zelfkwelling. Een scherp bewustzijn maakt dergelijke situaties tot tragiek.

Het meisje uit *l'Amant* zet zich enerzijds af tegen de samenleving, door bewust een zuiver seksuele relatie aan te gaan op een leeftijd dat ze hoogstens over toekomstige verloofden zou moeten dromen, en aan de andere kant voelt ze zich een deel van de anonieme massa. Een en ander wordt gesymboliseerd door het appartement van de man: een donkere kamer, waarin het meisje zich dicht bij de dood voelt, die toch slechts door luiken gescheiden is van het geroezemoes van de Chinese wijk, die voortdurend ‘als een te harde geluidsband’ op de achtergrond aanwezig is. Het Chinees komt op haar over als een ‘vreemde’ taal, en hieraan moet men de dubbele betekenis van het woord toekennen: vreemd, onbegrepen, maar ook: vervreemdend - contactverstorend. De geliefden zelf spreken nauwelijks met elkaar, naast lichamelijke communicatie beperken ze zich tot wat journalistieke mededelingen en vage opmerkingen over hun angst.

Marguerite Duras op 17-jarige leeftijd.

Isolement, vervreemding heerst dus zowel binnen als buiten het appartement. De plaats, waar het vijftienjarige meisje volwassen werd, wordt als volgt beschreven: ‘Daar is de plaats waar ik me zal ophouden als ik eenmaal heb afgedaan met het heden, elke andere plaats uitsluitend. De uren die ik doorbreng in de vrijgezellenwoning van Cholen werpen een nieuw, verfrissend licht op die plek. Het is een plaats waar je niet kunt ademen, grenzend aan de dood, een plaats van wreedheid, van verdriet, van wanhoop, van ontering. En zo is de plaats van Cholen. Aan de overzijde van de rivier. Als je eenmaal de rivier bent overgestoken.’

De rivier oversteken betekent: volwassen worden, vervallen in de vervreemding. Bij Duras staat de jeugd voor leven, voor een kans op een vrij en eerlijk bestaan. De kinderfiguren in romans als *Les petits chevaux de Tarquinia, Moderato Cantabile, Dix heures et demie du soir en été* zijn hiervan duidelijke voorbeelden. Op het moment dat het meisje op de pont staat, is ze echter al geen kind meer. Ze speelt niet meer met haar broertje in het moerasland of in het bos: ‘Alles om ons heen is volwassen geworden. Er zijn geen kinderen meer. (...) De vervreemding heeft ons ook aangetast en de traagheid die mijn moeder omgeeft heeft zich ook van ons meester gemaakt. We hebben niets geleerd, naar het bos kijken, wachten, huilen.’

En daarmee zijn we de oorsprong van het levensgevoel van Duras dicht genaderd: ‘la mère’ - opvallend is dat het bezittelijk voornaamwoord in dit verband zeer sporadisch wordt gebruikt - een tragische, haast macabere figuur die haar kinderen al snel bijbracht dat het leven hun grootste vijand was. Pas nu haar moeder gestorven is, durft Duras openlijk over haar te schrijven en zichzelf een beeld te vormen van de invloed die deze vrouw op haar leven heeft gehad. Onmacht beheerste het bestaan van de moeder, die als idealistische jonge onderwijzeres samen met haar man Frankrijk verliet om in Indo-China een leven op te bouwen, maar daar na korte tijd alleen met drie kinderen achterbleef door de vroegtijdige dood van haar echtgenoot. Het koloniale leven in Saigon bleek volkomen gecorrumpeerd te zijn, en voor blanken, die zich geen machtspositie wisten te verwerven, bijna even onleefbaar als voor de inlanders. In *Un barrage contre le Pacifique* beschreef Duras al hoe de moeder zich éénmaal groots en tragisch tegen de situatie verzette door een utopisch plan ten uitvoer te brengen. Ze wist honderden boeren op te zwepen om onder haar leiding een dam te bouwen, die de Stille Oceaan tegen moest houden. De zee veroorzaakte jaarlijks grote overstromingen, zodat bebouwing van vele landerijen onmogelijk was. Toen na de voltooiing van de dam bleek, dat de zee de hindernis ‘nam’ als ware het een luciferhoutje, was ook de laatste weerstand van de moeder gebroken. Hevige crisissen en depressies waren het gevolg, en deze ontlaadden zich op de kinderen. Duras schrijft nu: ‘in plaats van over kerstbomen te dromen, droomde ik over het ongeluk van mijn moeder.’

De oudste zoon is moeders oogappel, en deze jongen groeit op tot een volkomen immorele en wreedaardige persoonlijkheid. De moeder probeert krampachtig om haar kinderen te wapenen tegen de ellende van het bestaan door hen goede opleidingen te laten volgen. Dit werkt averechts: de oudste zoon bedriegt zijn moeder omtrent zijn studieresultaten, en de dochter wil helemaal niet deugen, ze haalt slechts goede cijfers voor haar talen. De jongste zoon, met wie het meisje een bijzonder hechte band had, sterft jong aan longontsteking. Dat geluk iets onmogelijks is, het hele bestaan een onmogelijkheid is waartegen vechten niet helpt, is een besef dat Duras meeneemt, en dit zal haar hele werk doortrekken. Een ambigu haat-liefde gevoel ten opzichte van haar moeder uit zich nu in *L'Amant*. Ze begeeft zich opnieuw in ‘deze geschiedenis van verval en van dood, die nog ontoegankelijk voor me is, diep in mijn huid verborgen. Op de drempel van deze geschiedenis begint de stilte.’

De dood van haar jongste broer versterkt het beeld dat de moeder haar voorspiegelde: hij was voor haar de belichaming

van het leven. Zijn vroegtijdige einde is zij blijven zien als een vergissing, een schandalige fout van het noodlot; 'Met hem stierf de onsterfelijkheid'.

De onmacht van de mens om te ontsnappen aan zijn sterfelijk lot vertaalt zich in het werk van Duras ook in de weergave van ruimte en tijd. Het heeft veel weg van de 'hel' van Sartre.

De ruimte is bij Duras bijna altijd gesloten: letterlijk, zoals het grote landhuis in de India-cyclus; of in meer figuurlijke zin door de druk van het klimaat. Het leven in de tropen leerde Duras de lethargie kennen die uitgaat van een constant hoge temperatuur. Haar personages worden bijna allemaal omsloten door de warmte, die hen verlamt. De symbolische betekenis hiervan is wel heel duidelijk in *Les petits chevaux de Tarquinia*: dit verhaal speelt zich af tijdens de vakantie vn twee echtparen in een zeer warm deel van Italië. De beklemming van het huwelijk uit zich in voortdurend geweeklaag over de warmte, en de enige strohalm voor de vrouwelijke hoofdpersoon is haar kind, dat ze dan ook angstvallig probeert te beschermen tegen de invloed van de 'koperen ploert'. Eenzelfde toestand 'begrenst' het beeld in *L'Amant*: 'We bevinden ons in eenzelfde seizoen, warm, eentonig, we leven in de lange warme zone van de aarde, geen lente, geen nieuw begin.' De volwassenen verergeren hun toestand door zich over te geven aan de alcohol: een poging tot ontsnapping die de onbeweeglijkheid alleen maar versterkt.

Naast de ruimte heeft ook de tijd slechts een begrenzende functie. De hoofdpersonen van Duras hebben, naar analogie met haar eigen situatie, vaak heel jong bepaalde ervaringen gehad die een bewustzijn teweegbrengen dat hen voor de rest van hun leven gevangen houdt. Tijd is voor Duras een verschijnsel dat verbonden is aan de innerlijke beleving, en beantwoordt nauwelijks aan lineaire principes: 'Op vijftienjarige leeftijd had ik het gezicht van het erotische genot, en ik kende het genot niet. Dat gezicht was heel duidelijk. Zelfs mijn moeder moest het wel zien. Mijn broers zagen het. Alles is voor mij op die manier begonnen, door dat opvallende, dodelijk vermoeide gezicht, met ogen die bij voorbaat getekend waren door de tijd, door de ervaring.' Het werkelijke verloop van de tijd is niet eens nodig om zijn stempel te drukken op het uiterlijk: 'Al heel snel in mijn leven was het te laat. Toen ik achttien was, was het al te laat. Tussen achttien en vijfentwintig jaar is mijn gezicht een onvoorziene richting ingeslagen. Op achttienjarige leeftijd ben ik oud geworden. (...) Dit ouderworden ging plotseling. Ik heb het zien gebeuren met mijn gelaatstrekken, een voor een, het verband ertussen veranderde, de ogen werden groter, de blik droeviger, de mond beslister, het voorhoofd werd met diepe groeven getekend. (...) Dat nieuwe gezicht heb ik nog steeds. Het was mijn gezicht. (...) Ik heb een verwoest gezicht.' (*L'Amant*)

Er is hier sprake van desillusie, nog vóórdat de illusie aan de werkelijkheid getoetst is. Een vergroot realiteitsbesef kan leiden tot verlamming, een onbewuste poging om alle dromen en diepe emoties 'binnen te houden'. Bij haar moeder had Duras gezien waar werkelijke desillusie toe kan leiden: de waanzin. Dit was voor haar een schrikbeeld - de waanzinnige bedelares uit haar werk, die ze ook in werkelijkheid heeft gekend, achtervolgt de vertelster van *L'Amant* in haar dromen, en is 'le souvenir d'une peur centrale'. Ze had altijd het gevoel dat als deze vrouw haar aan zou raken, ze in een staat zou vervallen die veel erger is dan die van de dood.

Het realiteitsbesef had voor de schrijfster ook een positieve werking: het vertrek vanuit het nulpunt maakt eerlijkheid ten opzichte van de maatschappelijke conventies makkelijker. Want daardoor voelde Duras zich nooit bedreigd - haar personages

gebruiken het conformisme hoogstens als dekmantel voor hun angst om hun gevoelens te investeren.

In *Détruire, dit-elle* vernietigen de drie personages dan ook alle regels en vooroordelen om hen heen, om zo te komen tot een driehoeksverhouding. Vanaf het verschijnen van deze roman staat het werk van Duras nog duidelijker dan voorheen in het teken van de verwoesting: alles wat werkelijke oprechtheid tegengaat, moet vernietigd worden. Zo zocht ze zich een weg terug naar het beeld 'van verval en van dood', waar ze haar eigen essentie zou raken.

De provocatie is ook het enige wapen van Duras tegen de moederfiguur, die verworden is tot steriliteit en de smaak van het genot al lang heeft verloren. De krampachtige pogingen van de moeder om haar kinderen voor het oog van de buitenwereld succesvol te laten lijken, komen haar belachelijk voor. Zo snel mogelijk wil ze zo ver mogelijk afdalen, en voelt het als een soort overwinning als dit haar lukt. Tegen haar minnaar zegt ze: 'Deze kamer was wat ik verwachtte. Het is een weldaad, om eindelijk het ongeluk te kennen wat mijn moeder me altijd aankondigt, als ze schreeuwt in de woestijn van haar leven'. De moeder spreekt niet openlijk over de verhouding, maar indirect vergroot zij de mogelijkheden voor haar dochter om deze voort te zetten. Met een vreemd, sardonisch genoegen slaat ze haar 'hoererende' dochter gade, en ziet hoe zij zich isoleert van de maatschappij met haar gedrag en haar eigen graf graaft.

De kwetsbaarheid van de Chinese man hebben zowel de moeder als de broer haarscherp in de gaten, en zij maken hier op grove wijze misbruik van. Ze laten hem opdraaien voor de kosten van vele eet- en drinkpartijen waartoe hij zich verplicht voelt, zonder daarbij ooit één vriendelijk woord tegen hem te spreken.

Als het meisje duidelijk maakt dat er een einde aan de verhouding moet komen, dat ze naar Frankrijk zal vertrekken, beseft de minnaar dat zijn ziel hiermee een langzame dood tegemoet gaat. Jaren later belt hij haar op, tijdens een bezoek aan Frankrijk. Beiden zijn inmiddels getrouwd. Hij vertelt haar dat hij van haar houdt, nog steeds, en dat dit altijd zo zal blijven. Opvallend is dat deze passage in de verleden tijd staat, terwijl de vroegere verhouding in de tegenwoordige tijd wordt weergegeven: de tijd komt, achteraf, bevestigen wat vanaf het allereerste begin al vaststond.

Deze laatste roman is niet alleen een synthese van de thematiek van Duras, maar ook van een gedicht. De stilte heeft een functie, die even belangrijk is als het woord, maar dit element weet Duras hier op een natuurlijker manier te hanteren dan zij dit in voorgaande, zeer 'experimentele' romans deed. De ambiguë houding van de vertelster tegenover de hoofdpersoon komt tot uitdrukking in de wisseling van perspectief die regelmatig optreedt.

De vraag zou zich kunnen voordoen, waar de grens ligt tussen autobiografie en fictie in het werk van Marguerite Duras. In de hier gegeven interpretatie heb ik daar niet naar gezocht, zodat de woorden 'schrijfster' en 'vertelster' vaak door elkaar gebruikt worden. Een nauwkeurige vergelijking tussen *Un barrage contre le Pacifique* en *L'Amant*, twee romans die de jeugd van Duras weergeven, zou op opmerkelijke contrasten stuiten. Vergelijkbare verschillen ziet men in de serie schilderijen die Cézanne maakte van een landschap in Zuid-Frankrijk. De werkelijheid bevindt zich binnen in ons, en het gaat er in de kunst om deze werkelijkheid zo dicht mogelijk te benaderen. Duras doet dit, door een moment weer te geven, als was het een muziekstuk, of een gedicht. Haar wezen ligt daarin besloten, de authenticiteit is voelbaar. Duras voldoet in *L'Amant* aan de eis gesteld aan het geschreven woord, zoals ze deze ooit zelf formuleerde: 'Op het moment dat het niet telkens gaat om de versmelting van alle dingen in een ondefinieerbare essentie, is schrijven niets anders dan publiciteit.' Haar literaire schepping bereikt hier een moment van perfectie: de stilte. Et tout le reste est littérature...

Graa Boomsma
'Zelfmoord is de enige morele beslissing'
In gesprek met Richard Brautigan

Een klein berichtje in de Los Angeles Times van zondag 28 oktober 1984. Ik ben net een week terug uit de Verenigde Staten waar ik van 1 tot en met 11 september in Bolinas en San Francisco met Richard Brautigan ben opgetrokken. 'Richard Brautigan, de schrijver van de hippie-generatie wiens duidelijke zelfmoord vorige week werd ontdekt, was al een tijdje bezig geweest zijn dood voor te bereiden en was van plan "dronken te worden om daarna op dingen te gaan schieten".' Bijna zes weken heeft hij in zijn huis in Bolinas doodgelegen voordat men hem vond. Op 11 september interviewde ik hem in het Japanse restaurant Cho-Cho, Kearny Street, San Francisco. Daarna bracht hij me naar de airporter die me naar het vliegveld bracht. Hij zou me bellen als ik bij mijn vrienden in Los Angeles (Redondo Beach) was aangekomen. Hij belde niet. Hij zou het typoscript van zijn nieuwe boek (dat nog geen goede vorm had) *An Unfortunate Woman* opsturen. Hij stuurde niets. Op zijn hoogst een paar dagen na mijn vertrek schoot hij zich door zijn hoofd, à la Hemingway, een auteur die hij bewonderde. Een paar dagen lang kan ik nauwelijks een pen op papier zetten. Had ik het kunnen weten? Achteraf, ja. Ik voel nog het gewicht van de zware zilveren revolver in mijn handen. De dood was hét gespreksonderwerp. Hemingway's einde (hij deed het met een dubbelloops jachtgeweer) was een gegeven waarop Brautigan steeds terugkwam. Hij voelde zich bedreigd. Door wie? Zichzelf. Hij zat vast met de schrijverij. Hij moest iets doen, zei hij.

Na enkele dagen lees ik nog eens het interview door dat ik precies een jaar geleden met Brautigan had en dat in de Volkskrant werd gepubliceerd. En het stáát er: 'Omar Khayyam heeft het goed samengevat. Hij zegt dat de mens slechts één morele beslissing in deze wereld te nemen heeft en dat is zichzelf te doden. Als je geen zelfmoord pleegt, beraam je die. Je kunt niet klagen want als je er geen zin meer in hebt moet je eruit stappen.' Een jaar later blijken deze uitspraken geen grootspraak te zijn geweest.

Richard Brautigan was in de herfst van 1983 een van de deelnemers van het One World Poetry-festival. Hij gedroeg zich als een enfant terrible. In de jaren zestig bombardeerde de alternatieve *scene* hem na de publikatie van *Trout Fishing in America* (1967) tot de *cult hero* van de hippies. De L.A. Times van 28 oktober 1984 houdt dat beeld hardnekkig in stand. In De Melkweg werd hij ook als zodanig aangekondigd, tot ergernis van Brautigan zelf, die graag literair in beweging wilde blijven. In San Francisco zegt hij tegen me: 'Het is voor mijn lezers en critici altijd weer een verrassing met welk boek ik nu weer voor de dag kom. Ik borduur nooit voort op een succesformule, doorbreek liever genres. Een avonturier in de vorm ben ik. Als je niet meer beweegt, moet je stoppen. Radicaal.' Op het bandje giechelt hij en zegt dan 'I think this is hysterically funny.' Bijna alle romans van Richard Brautigan zijn in het Nederlands vertaald (door Helen Knopper en Jos Knipscheer). De essentie van Brautigans literaire werk is het verzet tegen vastgeroeste beelden en identiteiten die eeuwig hetzelfde blijven. Brautigan is modernistisch omdat in zijn manier van schrijven de woorden de gedaante van de omgeving aannemen. Zijn personages zijn allereerst taalkundige figuren die constant aan verandering onderhevig zijn. In *In Watermelon Sugar* (1968) wordt dat gesymboliseerd door het woord iDEATH, dat de dood van de vastomlijnde identiteit, het ego en de gefixeerde ideeën betekent. Het naamloze ego kan vele vormen of kleuren aannemen. Het spontane, zich niet aan algemene afspraken storende iDEATH staat tegenover het

begrip inBOIL (het kokende innerlijk, het door drank verdoofde individu), waarmee voor eeuwig vastgelegde kennis in boeken (de Forgotten Works), eenduidige literaire verwijzingen en gesanctioneerd geweld bedoeld wordt.

Brautigan speelt met betekenissen. Dezelfde woorden betekenen in zijn boeken steeds iets anders. Zo ontkomt hij aan maatschappelijke (taal)afspraken die ook de officiële, behoudende staatsideologie reproduceren. Brautigan gaat het schrijven van herkenbare genres bij voorbeeld uit de weg. Hij produceert zogenaamde Japanse romans, fragmentarische reisverhalen met een autobiografische ondertoon, gotische westerns, historische romances of utopische detectives.

Mare Chénetier legt in zijn essay over Brautigans werk - in de serie *Comtemporary Writers* (uitgeverij Methuen) - een verband tussen Barthelme en Brautigan. Dat doet hij naar aanleiding van de genres die Brautigan met elkaar laat botsen. 'Net zoals Donald Barthelme hardnekkig blijft volhouden dat de algemene openbare talen de individuen doordrenken ("Onze retorica wordt bewaard door onze gekozen vertegenwoordigers. In het vet van hun hersenen." schrijft Barthelme in *City Life*), zo ziet Brautigan het innerlijk leven van zijn figuren leeggezogen worden door taalkundige systemen van buitenaf en stelt daar vijandige systemen tegenover.'

Brautigan vernietigt voor een deel de fundamenten van het traditionele vertellen: de plot, de vastomlijnde karakters, de chronologie, de logische structuur. 'Ach,' zegt hij in het Japanse restaurant in San Francisco, 'ik geloof niet in dat zogenaamde automatische schrijven. Nu worstel ik met mijn nieuwe roman *An Unfortunate Woman*. Ik had me heilig voorgenomen er een gewone roman met een begin, midden en einde van te maken. Maar alles loopt weer door elkaar. Ik kan het blijkbaar niet anders.'

Een van zijn stijlmiddelen is de techniek van de overbodige details (vanuit traditioneel standpunt dan) die hij overal inlast en die zeer vertragend werken, maar die niet minder humoristisch zijn. Zijn laatste roman *So the Wind Won't Blow It All Away* is bijna geheel uit die details opgebouwd. De roman lijkt in zijn vorm wel een poging de tijd voorgoed te bevriezen.

Tijdens One World Poetry 1983 las je het gedicht 'Nightflowing River' voor. Het ging over de dood van een Japanse vriend, gezien vanuit een detail: een mier die het waagt onder voetzolen door te lopen en elk moment verpletterd kan worden. Typisch Brautigan, die concentratie op ogenschijnlijk triviale details en momenten. In The Tokyo-Montana Express *(1980) schrijf je aan het begin van een verhaal ('Tire Chain Bridge') dat veel mensen zestiger-jaren-figuren als president Johnson of Jim Morrison en Janis Joplin nog kennen, maar dat jij je een Indiaanse vrouw herinnert die in de sneeuw op zoek is naar een bandenketting.*

Ik interesseer me voor de kleine dingen in het leven. Ik denk dat zulke details je naar de grotere zaken en problemen kunnen voeren, de details, de schaduwen, de illusies. Ik schrijf het liefst zinnen die slaan op ervaringen van het moment, minieme fragmenten uit de werkelijkheid. In *In Watermelon Sugar* zegt de schrijvende hoofdpersoon ergens niet zomaar, dat schrijven het plaatsen van het ene woord na het andere is. Van klein naar groot. Het verhaal 'The View From the Dog Tower' uit *Revenge of the Lawn* (1972) behandelt niet de terreur die je om ons heen ziet (oorlogen, rellen, honger, redeloze angst) maar het feit dat iemand in de krant leest dat er ergens drie jonge hondjes zijn weggelopen. Zo'n simpele gebeurtenis kan een soort telescoop voor de Grote Ellende en Angst vormen.

Heeft die interesse voor het detail te maken met je belangstelling voor de Japanse haiku-poëzie?

Tegen mijn twintigste begon ik Basho en Issa te lezen. In mijn dichtbundel *June 30th - June 30th* (1978) sprak ik mijn waardering uit voor de manier waarop zij de taal gebruikten om emoties, details en beelden in één punt samen te trekken, tot-

dat ze uiteindelijk een dauwachtig stalen vorm vonden, een vorm die zowel hard als zacht was. Maar ik heb me altijd al voor details geïnteresseerd. Toen ik klein was, ging ik vaak in het gras liggen en zag dan een klein spoortje, van een mier of zo, en daar lag ik dan naar te kijken. Er gebeurde vaak niks maar ik lag te wachten tot er een insekt langskwam. Als dat na een tijdje inderdaad gebeurde, was ik gelukkig.

Is het schrijven voor jou dan het scheppen en vasthouden van geluksmomenten?
Nee, schrijven is het scheppen van een veelvoud aan mogelijkheden, met inbegrip van de dood. In *Revenge of the Lawn* staat ergens dat er altijd iemand dood gaat aan het eind van de woorden. Nee, ik houd niets vast. Alles is in beweging. Schrijven is een energiek proces, een manier van leven.

Marc Chénetier signaleert ook de tegenstelling hard-zacht waar je het zojuist over had. Het marmer, de standbeelden en de grafstenen die in bijna al je boeken voorkomen staan voor onbeweeglijkheid en het eeuwig vastgelegde. Daartegenover bevindt zich het zachte, het vloeibare, de beweging, de watervallen, het leven.
Ja, ik ben geobsedeerd door de dood. Net zo erg als Ernest Hemingway. Jij hebt dat gemerkt en Tony Tanner schreef het al in zijn studie over de hedendaagse Amerikaanse literatuur *City of Words*. Mijn filosofie heb ik op eclectische wijze ontleend aan het boeddhisme, de metafysica (dood en verlangen) en het existentialisme.

In *The Tokyo-Montana Express* beweegt alles snel, al zijn er onderweg vele stations. In dat boek verbind ik fragmenten van plaatsen in Japan en Amerika met elkaar. Het gaat over die stations waar kort gestopt wordt. Sommige stations doen vertrouwd aan, andere stations hebben nog geen identiteit. In feite draait *The Tokyo-Montana Express* om het beweeglijke ego dat al die stations stem geeft. Een van de fragmenten heet ‘Kyoto, Montana’. Ik beschrijf daarin een bezoek aan de mostuin in Kyoto. Daar is iets moois dat de waterval zonder water heet. Als je daar naar kijkt zie je verschillende soorten mos, schaduwen en licht. Ik lees het je voor: ‘In Kyoto is een boeddhistisch heiligdom dat de Mostuin heet, waar mos in duizend kleuren en samenstellingen groeit en iedere variëteit van het mos is een vorm van muziek, zo zuiver van detail dat het als een groen licht schittert waar de ziel in opgaat. De Mostuin is meer dan zes eeuwen oud, dus dat betekent heel veel muziek en gebeden die zich als een nevel van het mos verheffen. Hier in Montana is een kleine vallei die zich tot een rotsige kloof met een woud van populieren versmalt. In de herfst zien ze eruit als een gele waterval die uit het niets lijkt te komen en in het niets verdwijnt.’

Het besef iets kwijt te zijn, zou Tony Tanner zeggen.
Of gevonden te hebben! Cute huh?

Ergens schrijf je dat iets vinden meteen inhoudt dat je iets anders verliest.
Dat schreef ik in mijn poëziebundel *Loading Mercury with a Pitchfork* (1976). Iets dergelijks staat in *The Tokyo-Montana Express*: Alles is hier aanwezig behalve dat wat vermist wordt. Uit de stroom van opkomende en verdwijnende beelden waaruit de realiteit bestaat probeer ik saillante details te kiezen. Maar selecteren betekent ook uitsluiten. Er zijn veel variaties en mogelijke situaties denkbaar en ik ben maar een mens die in de twintigste eeuw probeert te leven. Ik zit niet in een onbeweeglijke, bevroren toestand. Ik wil gewoon weten wat er aan de hand is, ik kan me aanpassen,

stapjes terug doen, er nog eens over nadenken. Reizen is daarvoor heel geschikt. Zul jij ook wel gemerkt hebben.

Een boek als Trout Fishing in America *zit niet alleen vol doodssymbolen, ook de woorden veranderen voortdurend van betekenis. Het vissen op forel bestaat uit pogingen van de schrijver goeie visstekjes te vinden. Die stekjes nemen de vorm aan van de natuur, een hotel, een boek, de auteur of de gouden punt van een pen. En de Verenigde Staten is niet zozeer een vaststaand gegeven maar een veranderbare plek in de geest.*

Ja, je kunt zeggen dat het een kwikzilverachtig boek is. Heb je wel eens kwik in je handen gehad? Ongelooflijk. Als je probeert kwik door te geven moet je ervoor zorgen dat het niet op de grond valt. Want dan kun je het niet meer oprapen. Kwik neemt de vorm van de omgeving aan. Mijn literaire taal hopelijk ook. *Trout Fishing in America* is een idylle, satire, nostalgie, zoektocht, spelletje, jammerklacht over Amerika én grap. Het gaat over de verschillende gedaanten die de Verenigde Staten kunnen aannemen, de goeie en de slechte kanten, de hele *shit*. De oorspronkelijke werkelijkheid van Amerika is al lang vervangen door kunstmatige dromen waarvan de Hollywoodfilm het beste voorbeeld is.

Vooral in je boeken na The Abortion: A Historical Romance *(1971) vermeng je genres met elkaar.* The Hawkline Monster *uit 1974 noem je een gotische western. Twee cowboys krijgen als beroepsmoordenaars opdracht een chemische substantie die lichaam en geest kan manipuleren te 'vermoorden'. Die moord vindt plaats in een afgelegen, spookachtig huis ergens in Oregon.* Willard and His Bowling Trophies *(1974) heeft als subtitel 'een pervers mysterie'. Je mengt een verhaal over amateuristisch seksueel sadisme met een zoektocht van aan bowling verslaafde broers naar hun verdwenen bowlingprijzen. In de detectiveroman* Dreaming of Babylon *(1977) wordt het verhaal van een arme, zeer onhandige detective die een lijk van een mooie vrouw uit een vrieskast van een mortuarium moet halen onderbroken door zijn utopische, vage dromen over Babyion. De armzalige realiteit botst met de rijke fantasie. Die boeken zijn trouwens allemaal doordrenkt met de dood. Ze zitten vol transformaties, persoonsverwisselingen, fragmentaties en mutaties. Alles is in beweging, maar vooral de identiteit.* Mare Chénetier heeft die genrevermenging de oorlog tussen de genres genoemd, een poging de grenzen van het traditionele vertellen te overschrijden. Het is een inspannend schrijfavontuur voor me. Ik vind het leuk parallelle plots uit verschillende genres te creëren.

The Abortion is een boek dat ik verpest heb. Het zijn eigenlijk twee boeken geworden. Misschien doe ik het nog wel eens over. Wie weet. Het eerste deel speelt zich in een bibliotheek af waar mensen hun manuscripten kunnen inleveren. Het is een soort begraafplaats voor geschriften die buiten de bibliotheek niet bestaan, een dumpplaats van dode woorden in een taal. In die verzamelplaats van vroeger geschreven teksten ontstaat een romance die ertoe leidt dat de totaal geïsoleerde bibliothecaris een meisje zwanger maakt. In het tweede deel reizen ze naar Mexico om het kind te laten aborteren. Maar ik heb het boek verknoeid door dat abortusgedoe te beschrijven. Ze hadden in die bibliotheek moeten blijven.

In *Revenge of the Lawn*, dat ik nog steeds een zeer geslaagde verhalenbundel vind, heb ik het over een andere dumpplaats, de 'papieren schaduwen van Amerika'. En in *In Watermelon Sugar* plaats ik de hele Amerikaanse historische en literaire pretext of schijn in de wereld van de 'vergeten werken'. Trouwens, het was al niet toevallig dat ik in mijn prozadebuut *A Confederate General from Big Sur* (1964) een reeks schrijvers noem of citeer die bijna allemaal al dood waren. Hemingway dus, hè, toen drie jaar dood.

Die Chénetier schrijft terecht dat ik de beelden die uit het Amerikaanse verleden tot ons komen aan satire onderwerp. Zijn analyse is het antwoord op al die maffe

critici die mij in de jaren zeventig afgekraakt en uitgescholden hebben. Chénetier zal ze wel zenuwachtig gemaakt hebben. Mijn boeken lijken oppervlakkig en onderhoudend, maar hij heeft aangetoond dat er onder de oppervlakte een diepzee aan betekenissen schuilgaat.

Er zijn twee boeken die hij niet behandelt: Dreaming of Babylon *en* So the Wind Won't Blow It All Away. *Zullen wij erover praten?*

Door ruimtegebrek gaat hij niet op *Dreaming of Babylon* in. Je zei, dat die detective onhandig was, nou, zeg maar gerust een *fuck up*, een Jan Lul die niet eens kogels voor zijn revolver kan krijgen. Hij heeft geen flauw benul van wat er echt aan de hand is. Niemand trouwens. Al dat gesol met die lijken in dat lijkenhuis, de verwisselingen. Ik heb die detective C. Card genoemd en ik laat hem op 25 december jarig zijn. Hysterically funny huh?

Een leuke kerstkaart. Die C. Card is een tamelijk geïsoleerde

figuur die zich in de buurt van alweer een dumpplaats ophoudt (een lijkenhuis), zoals bijna al jouw personages. In het geheugen vallen ook vaak de nodige gaten. Jouw personages zijn meestal arme figuren met een zeer rijke verbeelding die zich maar al te gauw laten (weg)sturen door (mooie) woorden en die een veranderbare identiteit hebben. Dat mestvaalt-thema, maar ook die identiteitswisselingen, doet me denken aan verhalen van Thomas Pynchon, William Gaddis of Gilbert Sorrentino.

Die heb ik nooit gelezen en ik zal ze ook nooit lezen. Ik lees nauwelijks moderne Amerikaanse literatuur. Niet dat ik bang ben beïnvloed te worden of zo hoor. Af en toe lees ik historische biografieën, het levensverhaal van generaal Ullyses S. Grant bijvoorbeeld die tijdens de Amerikaanse Burgeroorlog militaire successen behaalde. Of de biografie van W. Somerset Maugham. Toen ik hoorde, dat Truman Capote dood was, ben ik naar de bibliotheek in Bolinas gegaan om *Other Voices, Other Rooms* te herlezen. Gotisch en zuidelijk is dat boek, het niveau van William Faulkner. Ik bedoel dan *As I Lay Dying*, een prachttitel. Mijn dochter las dat boek toen ze zeven was. Vreselijk trots was ik daarop.

So the Wind Won't Blow It All Away *vind ik je beste boek. Technisch gezien zit het heel knap in elkaar. Ogenschijnlijk is het bij eerste lezing een vrij simpel jongensboek met veel tragiek. Een twaalfjarige, geïsoleerde en door de dood geobsedeerde jongen schiet per ongeluk een vriend dood in een boomgaard waarin ze op jacht zijn. Dat ongeluk greep plaats in februari 1948. Het verhaal wordt achteraf, in 1979, gereconstrueerd door een verteller die eens die twaalfjarige jongen is geweest. De rode draad in de roman is een echtpaar dat op weg is naar hun vaste visstek bij een poel. Hun reis daar naartoe wordt steeds onderbroken, verhaaltechnisch gesproken. De tijd wordt telkens stilgezet om ruimte te maken voor overpeinzingen die rond het thema van de dood cirkelen. Sterker nog, in de eerste zin spreekt de verteller het verlangen uit de tijd terug te draaien om de fatale kogel weer uit de lucht te kunnen plukken. Waar staat de 'it' van de titel voor?*

De 'it' is de fragiele, kleine wereld rond de poel. Een Amerikaanse microkosmos. Het zijn de zwakke, lyrische echo's uit de Amerikaanse jaren dertig die na de Tweede Wereldoorlog nog even naklonken. Daarna nam de tv het zaakje over en verminkte de verbeelding van de Amerikanen, die daardoor tot beweginloosheid (thuiszitten en kastje kijken) werden gedwongen. Het staat op de laatste bladzijde van *So the Wind...*

Het boek is een poging om op de valreep het bestaan vast te leggen van mensen die in een snel verdwijnende wereld leefden. Er waren geen duidelijke tekenen dat die wereld zou gaan verdwijnen. De cruciale periode staat eigenlijk niet met zoveel woorden in *So the Wind...*: de vooroorlogse jaren. Ik herinner me nog heel goed de jaren 1938, 1939 (in 1935 ben ik geboren) en de oorlog zelf, waar je niet omheen kon. Ook al was het slagveld elders. Na de oorlog brak er een lyrische overgangstijd aan. We wisten niet waar we naartoe gingen omdat onze legers net waren thuisgekomen. We verwelkomden ze, families werden herenigd. Het waren de naweeën van de jaren dertig. En toen maakte ik een gebeurtenis mee, op de Vierde Juli of op Labor Day, die Amerika voorgoed veranderde. Wég de rustige vallei met de kleren, auto's en levensstijl van de jaren dertig, dat zorgeloze functioneren. Wat was die gebeurtenis? Gewoonlijk hoorde je het geluid van een vliegtuig als hij overvloog. Je hoorde hem aankomen. Maar tijdens een luchtvaartshow of zo in 1947, 1948 kwam er plotseling eentje over de bergen aan zonder geluid! Zoefff en weg! En toen pas dat gebrul. Het was de eerste keer dat ik een straaljager zag. Ze vlogen toen nog niet door de geluidsbarrière, maar toch een stuk sneller dan het geluid. Die straaljager leek op een haai die geluidloos en snel door de lucht zwom.

Het geluid verraste me als kind op die luchtvaartshow totaal. Ik wist op dat moment intuïtief dat alles - kleren die toen werden gedragen, de auto's en de rituelen - anders zou worden. De jeugd van *So the Wind...* was voorgoed verdwenen. Er was geen ruimte meer voor de levenswijze uit de jaren dertig én die straaljager. Misschien klinkt het wat romantisch, maar ik probeer het niet te zijn.

Hef thema van So the Wind... *is de tijd. Het boek kent verschillende tijd lagen - 1947, 1948, 1979 - die door elkaar lopen. De spanning wordt gecreëerd door het feit dat de verteller van 1979 wéét wat de arme, eenzame jongen uit 1947 boven het hoofd hangt. Ergens in het begin begrijpt de twaalfjarige 'ik' van 1947 niet wat een oude vrouw bedoelt als ze over haar al lang overleden echtgenoot zegt: 'Ik kan me amper nog herinneren hoe het was.' In de alinea erna is de 44-jarige verteller aan het woord als hij zegt, dat hij het nu wel begrijpt. Je mengt tijden, wilt de tijd zelfs terugdraaien.*

Ik ben altijd geobsedeerd geweest door tijd en de mogelijkheden ervan: de implosie van een jaar, de explosie van een seconde. Ik wissel ook de grammaticale tijden af binnen de alinea's en de zinnen. Daar jongleer ik mee, hopelijk: verleden, tegenwoordige en toekomende tijd. Soms zijn binnen één zin verleden en heden samengekomen. Honderden keren laat ik de tijd verspringen. Het is zeer ingewikkeld om zo te schrijven. Voor je het weet zit je er totaal naast. Ik wilde ook experimenteren met denkprocessen en de wijze waarop men informatie kan vasthouden in en doorgeven aan de duistere gebieden van de geest. Ik probeer nu niet opzettelijk literair te zijn. De manier waarop onze geest werkt, de wijze waarop wij de tijd ervaren: in onze kop springen we van de hak op de tak. Binnen één minuut kun je aan iets van twintig jaar geleden denken, aan de verre toekomst of aan de volgende week. Enzovoort. We springen maar heen en weer. Een ongelooflijk tijdsgebulder is dat, afgezien van de stilte die dat lawaai afwisselt. Je kunt bijna niet zonder een grafische voorstelling als je zo'n boek als *So the Wind...* schrijft. Een literatuurprofessor van de Montana State University heeft de proeven gelezen, waarbij hij speciaal op de inhoudelijke en grammaticale tijdverspringingen lette. Zelden had hij zoiets gezien, zei hij. Het ritme waarmee de tijd verspringt is bijna onverklaarbaar, net zoals het bijna ondoenlijk is een idee te definiëren. Ik ben als schrijver ook sterk door (klassieke) muziek geïnspireerd. Het tijdmechanisme in *So the Wind...* had trouwens nooit zo'n werking gehad als ik het zonder tijdgebonden details had moeten stellen of zonder tijdgebonden uitdrukkingen. Je kunt de tijd herkennen door die objecten (een oude, kapotte radio bijvoorbeeld, een ouderwetse kinderwagen) en die gedateerde zinswendingen. Over de schrijftijd valt nog wel het een en ander te melden. In 1964 al had ik een eerste versie van zo'n vijftig pagina's klaar. Toen heette het boek nog 'The Pond People of America'. Maar ik liep vast. In 1979 probeerde ik het weer, maar ik constateerde toen *als schrijver* dat ik in een andere tijd zat. Toen ik eenmaal de vorm van *So the Wind...* te pakken had, duurde het nog tot de herfst van 1980 voordat ik er een punt achter zette en het, in 1982, publiceerde. Ook in het schrijfproces zie je die tijdlagen en die veranderde identiteit.

So the Wind Won't Blow It All Away is voor mij een poging een tastbare en leesbare beweging in tijd te creëren.

Het lijkt alsof de twaalfjarige jongen met dat dreigende zwaard van Damocles boven zijn hoofd verschillende films in zijn hoofd heeft zitten, die hij kan afdraaien en stilzetten.

Precies, verschillende projectoren met een meerkeuzetoets voor verleden, heden of toekomst. Ik schrijf ergens in het boek dat die jongen voortdurend de beelden van die fatale dag in de boomgaard aan zich voorbij laat gaan alsof hij een film regisseert. Hij is niet alleen de regisseur, maar ook de producent, de schrijver, de acteurs, de muziek. Alles.

Een van de verhaalonderbrekingen luidt: 'Meanwhile: Let's go back (...) and I'll tell a story of dead toys and silence'.

So the Wind... is opgebouwd uit een doos waarin een doos zit, waarin weer een doos zit, waarin nog eens een andere doos zit. Enzovoort. Klokken waarin klokken zitten waarin weer heel andere klokjes zitten of fictieve klokken. Een gigantische zandloper is het, waarin weer allerlei ingenieuze uurwerken zitten. Een landschap van klokken.

En tóch op het eerste gezicht een simpel verhaal.

De mensen die het boek gelezen hebben zeggen tegen me dat ze dat in één zitting hebben gedaan. Dus de manier waarop ik met die tijden in de weer ben is geen belemmering voor de verhaallijn. Het rammelt niet, dat doet alleen die auto van die twee dikke mensen die op weg zijn naar de poel. Ik ben daar wel blij

mee. De structuur blijft in eerste instantie onopgemerkt en dat komt het leesproces en de uitwerking van het geheel ten goede. Alsof de (grammaticale) tijdverspringen met honing zijn geolied. Veel lezers blijken van *So the Wind*... onder de indruk te zijn zonder dat ze weten wat daarvan nu precies de oorzaak is. Achteraf duiken er steeds weer verhaalfragmenten in hun hoofd op. Het moet door die verschuivingen van verleden naar (vertellers)heden komen, denk ik en hoop ik. En natuurlijk ook door de significante details en door het gevoel dat we uiteindelijk allemaal hulpeloos in de tijd ronddobberen. En de schrijver maar proberen de tijd stil te zetten. Het hoofdpersonage, dat zowel 12 als 44 is, raakt verdwaald in het landschap van de tijd, maar hij maakt zich er niet meer zo druk om. Zelf vind ik een van de sterkste scènes die waarin de verteller gewoon zegt, dat hij de twee mensen die al vanaf het begin van de roman op weg zijn naar de visvijver gewoon even laat stilstaan op de weg, ook al zijn ze bijna op de plaats van bestemming. Om de een of andere vreemde reden laat de verteller de film stopzetten, misschien wel om de betekenis van zijn eigen leven te achterhalen. Dat wordt steeds moeilijker omdat hijzelf steeds dichter bij de dood terechtkomt en het antwoord steeds verder weg raakt.

Mijn verhalen spelen zich in feite in een korte tijd af. Ik bedoel, de schrijver Brautigan doet alsof de verteller van *So the Wind*... zijn verhaal in één augustusmiddag in 1979 op papier zet. Uiteraard weet iedereen dat er een verschil is tussen vertelde tijd en verteltijd. In *Sombrero Fallout* (1976) speelt alles zich in één uur af. Het is een roman over iemand die een ergens in een Amerikaanse stad uit de lucht vallende sombrero kapot scheurt, terwijl hij treurt om het feit dat zijn Japanse vriendin hem in de steek heeft gelaten. Tijdverdichting dus. Ook daar onderbreek ik het verhaal steeds. Een tekst die halverwege is ligt het volgende ogenblik in de prullebak. Weer zo'n dumpplaats. Vele echtscheidingen dus in *Sombrero Fallout*.

So the Wind... kun je een hulde aan de tijd noemen. Ik ben geobsedeerd door tijdloze trivialiteiten. Maar die trivialiteiten, die details die zo veelzeggend zijn, moet je in een literaire omgeving zetten, moet je situeren in de tijd. Dat betekent vormgeven, hard werken, ploeteren. Ik ben als schrijver eerder geïnteresseerd in theorie, stijl en vorm dan in de uiteindelijke inhoud, het verhaaltje dat eruit komt rollen.

De lezer wordt ook in de vormgeving betrokken.

Ja, die spreek ik af en toe toe. Of ik onthul hem of haar wat er nog staat te gebeuren. Of ik zeg ergens dat iemand liegt, om duidelijk te maken dat het om fictie gaat, om de lezer uit zijn identificatiehouding te halen of te pesten. Dat heb ik al vanaf het begin van mijn schrijverij gedaan. Het gaat intuïtief. Anders gezegd: overschakelen van ik naar jij/u (de lezer) naar hij. Zo blijf je in beweging, zo loop je nooit vast, zo kun je de mogelijkheden van de tijd uitbuiten. Tot je op bent.

Als Richard Brautigan me voor de allerlaatste keer groet - ik zit dan al in de airporter, geparkeerd in Kearny Street voor het Hilton, die me naar het vliegveld van San Francisco zal brengen - buigt hij op Japanse wijze voor me: handen gevouwen voor de borst, hoofd lichtjes gebogen en knieën even doorgezakt. Tot ik hem niet meer zie. Een paar dagen later is hij voorgoed uit het zicht verdwenen, door een zelf gewilde explosie die slechts één seconde duurde maar eeuwig resultaat had.

[Vervolg De Zeemeermin]

vervolg van pagina 36

Eerst die avond, lang na zonsondergang, heb ik haar de gehele geschiedenis verteld. Waarover Heinz en ik de laatste dagen gesproken hadden - over mijn vader, over zijn vader en over de zeemeermin - en hoe het drama zich voltrokken had. Ik zag het betraande gezicht van Ghisèle in de slechts door sterren verlichte nacht. Ik wist niet hoe ik haartroosten moest. Noch hoe ik mijzelf kon troosten. En ik zweeg. En keek zwijgend op naar de sterren. De heilige onsterfelijke sterren, hoog boven mijn sterfelijk hoofd. Het was of zij terug keken, neen, terug gluurden, koud en boosaardig. 'Ik begrijp er niets van,' antwoordde Ghisèle mat. 'Ik denk dat je weer eens de held hebt willen spelen, de psychiater. Ik haat psychiaters, Paul. Het zijn zinloze praters. Je hebt het zelf gezegd.'

En haar stem verheffend riep zij: 'Een psychiater - is een patiënt - die een patiënt nodig heeft - als psychiater -' schreeuwde zij nu, 'om zijn eigen probleem op te lossen.'

En terwijl ik naar de boosaardige sterren keek, begreep ik precies wat Ghisèle zeggen wilde.

Plotseling begon ik te rillen, een kind dat door een hevige koorts overvallen wordt. Door een barst in de nacht keek ik in de hel van Dante. Marcello staarde mij aan vanuit de vlammen, een oude naakte satyr met op zijn gezicht een grijns, die van alles betekenen kon en tussen zijn bokspoten - niets. Ik wierp mijn hoofd in Ghisèle's schoot.

'Heinz,' stotterde ik 'Heinz, vergeef me.'

'Paul,' snikte Ghisèle, lieve Paul, ik heb het niet zo bedoeld.' En zij trok mijn gezicht in het dal tussen haar borsten, waaruit de warme geur van het leven opsteeg. 'Ik leek wel gek, vergeef me. Toe vergeef me, Paul. Het heeft gewoon zo moeten zijn.'

'Du Mensch. Verdammt.' De woorden kwamen schor uit mijn keel.

Als het kraaien van de haan.

Und weinete bitterlich.

Algarve, 1978 - Swolgen, 1984.

[Vervolg Vooravond van de bezinning]

vervolg van pagina 48

werkelijkheid, als waarachtigheid mag accepteren?

Hij houdt haar in zijn armen, maar weet geen raad met haar. Is een vrouw slechts aantrekkelijk voor hem, wanneer ze wil dat ze aantrekkelijk voor hem is? Nee, hij moet nu geen algemeenheden proberen af te leiden uit deze bijzondere situatie. Hij heeft gewoon geen zin om dit warme - ja, ondanks alles warme - vrouwenlichaam nog langer te voelen. Ze wijst hem af; daarom. Of is dat alweer verleden tijd? Maar ook als dat zo is, blijft de weerstand aanwezig. Hij wil uitdrukkelijk gewenst zijn en daar is nu in ieder geval geen sprake van. Hij houdt ermee op om genoegen te nemen met te worden geduld. Hij past er in het vervolg voor om als een aangelijnd hondje met haar mee te lopen, daarheen waar het haar uitkomt. Hij bijt de lijn van afhankelijkheid door. Als ze lief genoeg roept, zal hij haar gehoorzamen. Doet ze dat niet, dan gaat hij zijn eigen weg, zonder haar. Ze komt maar achter hem aan, als ze hem nodig heeft. Ze leert nu eindelijk - ze is de veertig verdomme al gepasseerd - maar eens beslissingen te nemen. Hij zal haar wispelturigheid niet meer nauwlettend gadeslaan, wachtend op het juiste moment om een hand naar haar uit te steken.

Wat hield ze hem eerder op de avond voor? Juist, ze wilde niet vrijen. Welnu, dan doen ze dat ook niet. Op vage signalen gaat hij niet meer in; dat heeft in het verleden tot te veel onzekerheid en misverstand geleid. Vanaf nu is het ja of nee.

Langzaam richt hij zich op, een hand nog op haar hoofd.
‘Ik ga naar mijn eigen bed.’
‘Da's goed.’
‘Welterusten.’
‘Slaap lekker.’

Als hij onder het schuine dak op het veldbed ligt, zitten twee dingen hem danig dwars. Het ene is, dat hij het zich toch weer aantrekt dat Ria er kennelijk vrede mee had dat hij het bed verliet. Het andere is, dat hij zich in de behaaglijke warmte van het bed vreselijk opgewonden voelt worden en in zijn fantasie geen andere vrouw tegenkomt dan haar, die niet echt van hem gediend is.

Richard Brautigan
So the wind won't blow it all away

Die middag wist ik niet dat de aarde erop lag te wachten binnen een paar korte dagen weer in een graf te kunnen veranderen. Jammer dat ik de kogel niet meer uit de lucht kon plukken en terugstoppen in de loop van het .22 geweer en hem weer snel terug kon laten zakken in de geweerloop tot in de kamer en terug in de patroon zodat ik net kon doen alsof hij nooit was afgevuurd of in het geweer terechtgekomen.

Ik wou dat de kogel weer terug was in zijn doos samen bij zijn andere 49 broertjes en zusjes en dat de doos weer veilig op de plank in de wapenwinkel stond en dat ik op die regenachtige februarimiddag gewoon langs de winkel was gelopen en nooit naar binnen gegaan.

Ik wou dat ik trek in een hamburger had gehad in plaats van in kogels. Vlak naast de wapenwinkel was een restaurant. Daar hadden ze goede hamburgers, maar ik had geen honger.

Altijd zal ik aan die hamburger blijven denken. Ik zie mezelf dan aan de toonbank zitten en heb er een in mijn hand terwijl de tranen me langs de wangen stromen. De serveerster kijkt de andere kant op omdat ze niet tegen huilende kinderen kan als die hamburgers eten, en ze wil me ook niet in verlegenheid brengen.

Ik ben de enige klant in het restaurant.

Zij heeft er niet om gevraagd. Zij heeft andere problemen. Haar vriend heeft haar vorige week verlaten voor een roodharige uit Chicago. Het is de tweede keer dit jaar dat haar zoiets overkomt. Ze kan het niet geloven. Er moet meer achterzitten dan toeval. Hoeveel roodharigen zijn er in Chicago?

Ze pakt een doekje en wrijft een vlek weg die ze aan het andere eind op de toonbank meent te zien; ze veegt iets weg waar niets gemorst is. Ik ga door met mijn verhaal:

Zodat de wind het niet allemaal kan wegblazen Stof... Amerikaans... stof

Het was twee jaar na het einde van de Tweede Wereldoorlog toen ze rammelend in een oude bestelauto waarop ze hun vismeubilair hadden geladen de sporen volgden van een modderig pad naar de poel. Altijd was het rond 7 uur op die zomeravonden van 1947 als ze bij de poel stopten en hun meubilair begonnen uit te laden.

Eerst laadden ze de zitbank uit. Het was een grote zware bank maar dat was geen probleem voor hen omdat ze allebei grote zware mensen waren. Zij was bijna net zo fors als hij. Ze zetten de bank op het gras vlak bij de poel neer, zodat ze zittend op de bank konden vissen.

Altijd tilden ze de bank er het eerst af en daarna de rest van de spullen. Ze hadden zich in een wip geïnstalleerd. Daar waren ze heel goed in en ze deden het blijkbaar al jaren voordat ik ze ontdekte, op hen ging wachten tot ze bij de poel aankwamen en, op mijn eigen bescheiden wijze, een deel van hun leven werd.

Soms was ik er al vroeg om ze op te wachten.

Terwijl ik hier zit, op 1 augustus 1979, houd ik mijn oor tegen het verleden gedrukt alsof het de muur van een huis is dat niet meer bestaat.

Ik kan oranjelijsters horen zingen en de wind die hard tegen de kattestaarten blaast. Die zwiepen in de wind als schimmige zwaarden in een gevecht, en dan is er nog het kalme gekabbel van de poel tegen de oever, waar ik in mijn verbeelding bijhoor.

De lijsters klinken als melancholische uitroeptekens die op de zomerse namiddag zijn getypt en er hangt een landerig-vermoeide sfeer omdat er een warme wind uit het zuiden waait. Die wind is altijd afmattend en werkt op mijn zenuwen.

Met behulp van een blok hout aan het eind en een paar palen is een primitieve vlonder gebouwd die op zijn best de treurigste vissteiger ter wereld voorstelt.

Hij stelt bitter weinig voor en ik heb hem helemaal zelf ontworpen en in elkaar gezet, dus ik kan niemand anders de schuld geven; en ik sta op het uiterste puntje, zo'n vier meter van de oever. De vlonder baant zich een bescheiden weg door de kattestaarten en bereikt zo het open water van de poel. De vlonder zakt in het midden door zodat er daar tien centimeter water staat, maar om daar overheen te springen is hij niet stevig genoeg.

Mijn onhandige steiger zou instorten als ik dat zou doen, dus moet ik wel door het water waden om aan het eind van de vlonder te kunnen vissen.

Gelukkig kan het jongens van twaalf niks schelen als hun tennisschoenen nat worden. Dat stelt amper iets voor. Het kan ze niks schelen, dus sta ik daar met natte voeten in de zuidelijke wind te vissen en luister naar de lijsters en het constante zwaardachtige gezwiep van de kattestaarten en het kalme gekabbel van het water tegen waar de poel ophoudt en de oever van de wereld begint.

Ik vis precies tegenover de plek aan de poel waar zij over een paar uur zullen verschijnen om er hun meubilair neer te zetten. Ik wacht op hen door op mijn dobber te letten die als een vreemde drijvende metronoom op en neer gaat, en ik laat langzaam een worm verdrinken omdat de vissen zich niets aantrekken van zijn netelige positie.

De vissen bijten gewoon niet, maar dat kan me niks schelen. Ik wacht gewoon en die wijze van wachten is net zo wijs als andere wijzen van wachten omdat alle wachten op hetzelfde neerkomt.

De zon schijnt op het water voor me, dus moet ik wel een andere kant opkijken. Telkens als ik naar de zon kijk, wordt hij weerkaatst als een glinsterend beddesprei dat uit honderden door de wind aangedreven glijbootjes bestaat.

De zon straalt geen frisheid uit.

Halverwege de middag werd de zon irritant, zoals kinderen dat zo vaak ervaren, en was hij bijna uit de tijd, als oude kleren die er altijd al armetierig en saai hadden uitgezien. Misschien had Hij zich moeten bedenken.

Ik raakte enigszins verbrand door de zon maar dat kon me niks schelen. Mijn gezicht gloeide een beetje. Ik droeg niets op mijn hoofd. Als kind droeg ik zelden iets op mijn hoofd. Dat zou pas later komen.

Ik had albinowit haar. Kinderen noemden me ‘Witte’.

Ik stond daar al zo lang dat mijn tennisschoenen bijna droog waren. Ze waren half afgedragen, dan zijn tennisschoenen op hun best. Ze voelden aan alsof ze echt bij me hoorden, als verlengstukken van mijn zolen. Ze leefden daar onderaan mijn voeten.

Ik vond het niet leuk als mijn tennischoenen helemaal afgedragen waren en we geen geld hadden om nieuwe te kopen. Ik voelde me dan altijd alsof ik iets ondeugends had uitgehaald waarvoor ik gestraft werd.

Ik moest een braver kind worden!

En zo strafte God me: door me oude afgetrapte tennisschoenen te laten dragen zodat ik me geneerde als ik naar mijn voeten keek.

Ik was toen nog te jong en te naïef om de zin van die belachelijk oude tennisschoenen die ik moest dragen in verband te brengen met het feit dat we in de bijstand zaten en de bijstand was niet uitgevonden om een kind wat eigendunk in zijn leven bij te brengen.

Toen ik nieuwe tennisschoenen kreeg, veranderde mijn kijk op het leven onmiddellijk. Ik was iemand anders en trots dat ik weer op de aarde kon rondlopen en in mijn gebeden bedankte ik God dat hij me aan nieuwe tennisschoenen had

geholpen. Maar intussen was het de zomer van 1947, en ik kreeg er genoeg van op hen te blijven wachten tot ze met hun meubilair zouden aankomen en ik besloot de oude man te gaan opzoeken die nachtwaker was in een houtzagerijtje vlakbij.

Hij woonde in een hutje bij de houtzagerij en dronk bier. Hij dronk een heleboel bier terwijl hij de houtzagerij in de gaten hield om te verhinderen dat iemand iets wegnam. Het was heel, heel rustig op de houtzagerij als de arbeiders naar huis waren. Hij hield de wacht met een flesje bier in zijn hand. Ik denk dat iemand de hele houtzagerij had kunnen stelen zon-

der dat hij daar erg in had gehad.

I k kwam hem vaak opzoeken en hij gaf me dan zijn lege bierflesjes die ik naar de winkel terugbracht waar ik een cent statiegeld per stuk kreeg.

Dat ophalen van zijn bierflesjes was een goed idee.

Dan hoefde ik tenminste niet meer in de zon te kijken.

Ik waadde terug over de vlonder en toen had ik weer natte voeten. Na een paar seconden leek het net of ze nooit droog waren geweest, of ze altijd al nat waren geweest, maar dat kon me niks schelen.

Ik moest wei beslissen of ik mijn bamboe hengel mee zou nemen, omdat er onderweg een plek was waar ik soms achter kikkers aansprong, of dat ik hem in de bosjes zou verstoppen. Ik stond daar en het duurde tien seconden langer dan eigenlijk nodig was om tot een besluit te komen.

Ik verstopte mijn hengel ergens in de bosjes.

Het idee van de kikkers irriteerde me net zo als de zon.

Ik zou hem weer ophalen als ik terugkwam om me bij de man en de vrouw in hun dakloze vissershuisje aan de overkant van de poel te voegen. Ik had nu een voorsprong in tijd op hen, daarom gaf ik ze een paar uur om me weer in te kunnen halen. Behalve niet vissen waren er andere dingen die ik kon gaan doen en de bierflesjes van de nachtwaker vielen daar ook onder.

Terwijl ik de kwartmijl naar de houtzagerij lopend aflegde, hield ik me bezig met fantasietjes over lege bierflesjes. Misschien had hij wel twee lege kratjes of zelfs drie. Ik had hem een week of zo niet opgezocht en misschien had hij meer bier dan gewoonlijk gedronken. Ik hoopte dat maar. Toen kwam de ontnuchterende gedachte bij me op dat een andere jongen hem misschien al had opgezocht en alle bierflesjes gekregen waar ik eigenlijk recht op had.

De gedachte aan die jongen stond me niet aan.

Ik beloofde mezelf er een vaste gewoonte van te maken die oude man op zijn minst om de vier dagen te bezoeken om zelf al zijn bierflesjes te kunnen krijgen.

Het mislopen van die opbrengsten was een serieuze zaak, vooral als je een deel van je leven van die klote tennisschoenen moest dragen.

In die jaren vlak na de Tweede Wereldoorlog kon ik een behoorlijk goede verzamelaar van bierflesjes zijn, als ik er mijn hoofd maar bijhield. Ze waren een cent per stuk waard voor de kleine flesjes en twee cent per stuk voor de literflessen.

Als ik in een heel serieuze bierflesjes-stemming was, nam ik een oude kinderwagen mee. Die was van riet gemaakt en had een grote kap. Ik kon een heleboel bierflesjes in die kinderwagen kwijt.

Soms liep ik er wel de hele dag tegenaan te duwen en verzamelde dan rondslingerende bierflesjes. Tot op een mijl van waar wij woonden lagen de mogelijkheden voor een jonge bierflesjeskapitalist voor het oprapen, als hij maar hard en lang genoeg tegen zijn kinderwagen bleef duwen.

De snelweg moest nagelopen worden. De mensen vonden het leuk in hun auto bier te drinken en de flesjes uit hun raampje te gooien, en een week later kwamen die dan in mijn kinderwagen terecht.

De snelweg verbond steden met elkaar en liep dwars door de staat, maar ik had maar een mijl nodig voor mijn bierflesjesrijk. Die mijl lag aan de rand van de stad waar ik samen met mijn moeder en twee zusjes in een huisje op een parkeerplaats voor auto's woonde, maar we hadden geen auto. We hadden er nooit een gehad. We waren autoloze gasten van het bijstandskantoor. Vreemd, al die mensen die naar verschillende bestemmingen gingen of er vandaan kwamen terwijl wij nergens naartoe gingen.

Mijn moeder en mijn zusjes zullen niet meer ter sprake komen omdat ze niet echt onderdeel van dit verhaal uitmaken. Dat is natuurlijk gelogen. Ze zullen later ter sprake komen. Ik weet niet waarom ik zojuist gelogen heb. Dat was echt een stomme en waardeloze streek van me, maar soms halen mensen stomme en waardeloze streken uit. Daar kunnen ze niets aan doen. Ze zijn vaak het slachtoffer van onbekende drijfveren. Maar ik heb de fout hersteld en nu kunnen we verder gaan zonder, hoop ik, al te veel aan geloofwaardigheid te hebben ingeboet, maar onthoud alstublieft dat ik, om mijn leugen te maskeren, dit verhaal had kunnen veranderen en ze er *echt* uit had kunnen laten en vervangen door een tante en twee neven.

Aanvaard daarom alstublieft mijn verontschuldigingen en wees erop voorbereid dat ze later in het verhaal weer opduiken.

De snelweg liep vlak langs de parkeerplaats en ik volgde hem de stad uit met mijn kinderwagen. Ik had de kinderwagen van een oud vrouwtje dat gezegd had dat ik iets zou krijgen als ik voor haár naar de winkel ging. Dat vond ik wel goed en ze gaf me een lijstje met dingen die ze wilde hebben en geld om ervoor te betalen.

‘Kan ik je wel vertrouwen?’ vroeg ze en hield even haar heel oude hand op de knip van een al even oude zwartleren portemonnee.

‘Ja,’ zei ik, terwijl ik de lijst al in mijn hand hield. Zover stond het al met onze overeenkomst en daarom werd ze verteerd door een nog even oplevende twijfel over een reeds beklonken afspraak. Alleen het geld moest ik nog krijgen. Dat wisten we allebei maar al te goed. Ze zuchtte en opende tegelijkertijd haar portemonnee terwijl ze zei: ‘Ik wou dat mijn man nog leefde.’

‘Waaraan is hij doodgegaan?’ vroeg ik, niet echt uit medeleven maar gewoon omdat i k voelde dat i k iets moest zeggen. Bij dat soort opmerkingen moet je een passende reactie leveren, dat vond ik toen tenminste.

‘Aan een hartaanval. Hij stierf in bed. Hij was al wat ouder.’

Ze gaf me twee dollar.

‘Wanneer?’ Ik piepte als een musje in doodsstrijd.

Het geld was oud en verfrommeld, net als de vrouw. Ze moest het al een hele tijd in huis hebben gehad. Misschien sliep ze er wel op terwijl ze over haar dode man droomde. Oude mensen doen dat toch altijd: op hun geld slapen, snurken boven duizenden George Washingtons en Abraham Lincolns.

‘3 maart 1916.’

Ik probeerde uit mijn hoofd een simpele rekensom op te lossen, maar ik was nooit zo goed in rekenen geweest, en toen zei ik maar: ‘Dan is hij al een hele tijd dood.’

‘Te lang,’ zei ze. ‘Ik weet amper nog hoe het was.’

Wat ze zei drong niet helemaal tot me door. Nu wel.

Toen ik met de zak boodschappen terugkwam, gaf ze me de kinderwagen. Hij stond in een garage die vol stond met nog meer oude spullen, vlak naast het verweerde huis waarin ze woonde. De verf was er al jaren geleden afgebladderd; het huis stond daar maar te staan in de buurt, nauwelijks door iemand opgemerkt.

De garage zag er heel chaotisch uit in het licht van een 15 watts peertje dat aan een geel snoer hing dat wel om een mummie leek te hebben gezeten.

Er stonden veel keurig ingepakte dozen uit het verleden in de garage en honderden dingen die voor het merendeel schaduwen waren. De realiteit ervan bestond nu alleen nog maar in de herinneringen van kinderen die volwassen waren en aan de kinderwagen ontgroeid.

‘Ik denk dat je hem er gewoon uit kunt duwen,’ zei ze.

Ik liep heel voorzichtig naar de kinderwagen toe. Ik wilde niet over het verleden struikelen en mijn huidige been breken dat me in de toekomst mank zou kunnen maken.

Ik greep het handvat van de kinderwagen beet en duwde hem weg uit het begin van de twintigste eeuw 1947 in.

Hoewel ik maar heel kort in de garage bleef, leek het een uitzonderlijk heldere middag toen ik de kinderwagen naar buiten duwde. Het was die dag bewolkt maar het leek alsof de zon in al zijn glorie aan de hemel stond.

Ik hielp haar bij het sluiten van de garagedeur. Ze was bijna te oud om het alleen te doen. Ik dacht dat als ze te oud zou worden om de deur dicht te doen, ze in een bejaardenhuis terecht zou komen bij andere mensen die te oud waren om hun garagedeur dicht te doen.

Ze sloot de deur met een heel oud en zwak hangslot. Het slot was alleen maar een symbool voor privacy en bescherming, maar in die dagen betekende dat nog iets. Als dat slot er nu nog zou hangen, zou een dief er gewoon naartoe lopen en het er met één ademstoot afblazen.

‘Wilt u dat ik nog een keertje terugkom om boodschappen voor u te doen?’ ‘Nee,’ zei ze.

Ik haalde mijn schouders op, duwde de kinderwagen mijn bestaan binnen en deed een tijdje alsof het een dichte goederenwagon was waarin ik mijn zusjes* en andere kinderen vervoerde. Ik deed alsof ik de leiding had over een transport van

kinderwagens dat in de dagen van de kolonisten via de Great Plains westwaarts naar de pachtgebieden van Oregon trok. Er moesten veel gevaren worden overwonnen: vijandige indianen, de brandende zon en watergebrek, en ook plotselinge onverklaarbare sneeuwstormen waarin we het spoor bijster raakten en het weer helemaal opnieuw moesten terugvinden. Na een week had mijn fantasie alle romantische mogelijkheden van kinderwagens in de kolonistentijd uitgeput en ik schakelde over op een bierflesjes-carrière.

Door die kinderwagen was ik vreselijk mobiel geworden en hij gaf me, dankzij zijn ruimte, de kans een bierflesjes-miljonair te worden.

Voordat ik die wagen had, vervoerde ik de flesjes in jutezakken. Maar nu ik de kinderwagen had, voelde John D. Rockefeller mijn hete adem al in zijn nek.

Misschien dacht ik daarover na toen ik naar de houtzagerij liep om te kijken hoeveel bier de nachtwaker had opgedronken, zodat ik wellicht naar een film met John Wayne kon of het twijfelachtige genoegen smaken op een hete zomerdag hard aan een ijsje te likken dat op het punt stond helemaal te smelten. Ik had in die tijd geen last van versleten tennisschoenen.

Vlak bij de poel waar die mensen 's avonds hun meubeltjes kwamen neerzetten waren nog twee poelen en een stuk of vijf houtzagerijen met poelen vol boomstammen.

De kern van het gebied was een viaduct over de snelweg.

Onder het viaduct liep van noord naar zuid een spoorlijn die de houtzagerijen gebruikten om Amerika van bouwmateriaal te voorzien. Het was een voortdurend komen en gaan van op kolen rijdende treinen. In het begin deed ik net alsof de stukken kool die van de wagen vielen gigantische zwarte diamanten waren en dat ik het rijkste kind ter wereld was en dat ik met de kolen die van de voorbijkomende treinen vielen alles kocht wat ik maar kon gebruiken of verzinnen.

Buiten de drukte die er rond de houtzagerijen in het gebied heerste, waren er ook open vlakten en een paar weilanden met vee: paarden en koeien en schapen. Er waren twee voordien geplante boomgaarden die er nu totaal verwaarloosd bijlagen, om onbekende redenen in de steek gelaten, en die weer waren verwilderd; er groeiden appels en peren en pruimen en kersen die een heel eigen smaak hadden. Het fruit dat je in de winkel kon kopen was daarbij vergeleken maar een slap aftreksel.

Het begon allemaal als ik de voordeur van het huisje op het parkeerterrein waar ik woonde opendeed, maar ik kwam er nooit toe alles te onderzoeken omdat er steeds nieuwe gebieden bijkwamen, totdat mijn kinderjaren toen ik twaalf was op 17 februari 1948 eindigden, in weer een andere verlaten boomgaard vijf mijl verderop in de richting tegenovergesteld aan die welke ik altijd uitging, hoewel ik dat toen nog niet wist. Maar nu was het nog steeds de zomer van 1947 en ik nam de kortste weg van de poel naar de spoorlijn en volgde de rails in noordelijke richting naar de mogelijke overvloed aan bierflesjes van een afgeleefde oude man die 's nachts over een houtzagerij waakte, zodat niemand in een vrachtauto met gedoofde lichten stiekem het terrein kon oprijden om de zaag te stelen, wat een geweldige opschudding zou geven als de arbeiders de volgende morgen op het werk verschenen.

‘Waar is de zaag?’

Aan de spoorlijn van het viaduct lagen drie houtzagerijen, en de houtzagerij van de nachtwaker was daarvan de laatste. De arbeiders waren net naar huis toen ik aankwam. Zijn hut stond naast de houtzagerij. Rond de hut schoot vreselijk veel onkruid op. Het stikte van het onkruid in die omgeving, maar dit onkruid stond zo hoog dat het, wat elders nauwelijks gebeurde, juist opviel. Daar zou het gewoon een van de vele onopvallende plekken met onkruid zijn geweest.

De oude man zat, omringd door zijn onkruid, op de veranda van de hut. In zijn hand hield hij een flesje bier. Dat was een goed teken. Naast de stoel waarin hij zat lag een leeg bierflesje. Dat zag er nog beter uit. De oude man wist niet dat ik, terwijl ik op hem toeliep, eigenlijk alleen maar die twee centen zag.

'Hé jong,' zei hij. 'Kom je me een bezoekje brengen?'

De saaie grijze stoel waarin hij zat leek net op onkruid. Daar dacht ik af en toe over na. Ik vroeg me dan af of je van onkruid een stoel kon maken. Als ze er al ooit eentje hadden gemaakt, zat hij er nu op. 'Ja meneer,' zei ik.

'Negentien lege,' zei hij. 'Wat?' vroeg ik.

'Je hebt weer die lege bierflesjes-blik in je ogen,' zei hij en herhaalde toen: 'Negentien lege.'

'O,' zei ik en sloeg mijn ogen neer naar de grond die ergens ver weg leek. Ik wist niet dat het zo goed te zien was. Ik vroeg me af wat ik eraan kon doen en besefte toen dat ik er niets aan kon doen. Dat was de waarheid en dat zou altijd zo blijven, daarom keek ik weer op van de verre grond.

'Mooie dag,' zei ik en probeerde mijn twaalf jaar oude persoonlijkheid overeind te houden.

'Ze liggen op de veranda achter de hut in een jutezak,' zei hij. 'Haal ze maar op, dan zal ik ondertussen die mooie dag van jou eens goed bekijken. Loop maar gewoon door het huis, en als je terugkomt zal ik wel zeggen hoe ik erover denk.'

'Dank u,' zei ik.

'Je hoeft mij niet te bedanken,' zei hij. 'Bedank maar gewoon het feit dat ik een alcoholist ben.'

Ik wist dat ik niet hoefde te antwoorden, daarom liep ik de vijf door onkruid bedekte treden op naar de veranda waar, in een stoel die al door het onkruid was overwoekerd, de oude man zat, met in zijn hand een flesje bier dat hij heel voorzichtig naar zijn mond bracht toen hij een slokje wilde nemen. Rembrandt had de lijn in dat gebaar niet directer of verfijnder kunnen weergeven.

Alvorens ik de hordeur opendoe en de hut binnenga wil ik een opmerking maken. Ik omschrijf de drankzuchtige nachtwaker van de houtzagerij telkens als een 'oude man'. Maar als ik nu, op deze augustusmiddag in 1979, vanaf een berghelling terugkijk op dat verre verleden, denk ik dat hij toen jonger was dan ik nu ben. Hij was pakweg vijfendertig, negen jaar jonger dan ik nu ben. Naar mijn toenmalige prille ervaring in de omgang met mensen leek hij erg oud, waarschijnlijk iemand die nu voor mij gelijkstaat met een tachtigjarige.

Dat voortdurende bierdrinken maakte hem er trouwens niet jonger op.

Ik wist niet veel van hem. Ik wist dat hij op de een of andere manier het leger was uitgekomen en de rest van de oorlog in Mobile, Alabama had doorgebracht, waar hij veel bier dronk en met een vrouw trouwde die hem na twee jaar huwelijk verliet omdat ze niet meer bij een man wilde zijn die zoveel bier dronk.

Ze dacht dat er mooiere dingen in het leven waren en daarom scheidde ze van hem. Hij hield erg veel van haar en daarom ging hij door die scheiding gewoon nog meer bier drinken.

Op een keer toen hij het met mij over haar had, zijn onafscheidelijke flesje bier in de hand, realiseerde ik mij dat hij haar nooit bij haar naam noemde, dus vroeg ik hem hoe ze heette. Hij nam een flinke slok bier voordat hij antwoord gaf. Toen zei hij, na wat me een uur toeleek, dat haar naam er niet toe deed en gewoon aan haar dacht als de vrouw die zijn hart had gebroken. Daar zei ik ook niks op.

Ik wist dat ik daar geen antwoord op hoefde te geven.

Ik deed de hordeur open en liep zijn eenkamerhut binnen, die om de een of andere vreemde reden keurig opgeruimd was. Hij mocht dan een dronkaard zijn, netjes was hij wel.

Afgezien van een paar elementaire meubelstukken waren er maar heel weinig persoonlijke bezittingen in de hut. Een portret van Jezus dat aan de muur hing leek

daar niet op zijn plaats, maar dat was een zaak tussen hem en Hem, daar had ik niks mee te maken. Het portret van Jezus hing scheef, daarom dacht ik dat hij wel niet zo christelijk zou zijn.

Misschien moest het portret van Jezus een scheur in de muur verbergen.

Op de tafel lagen een paar brieven. Dat waren altijd dezelfde twee brieven. Ze waren heel netjes opengemaakt. Een van de brieven kwam uit Pensacola, Florida, en was afgestempeld op 1 september 1939. Ik dacht dat als hij zoveel bier dronk, en dat deed hij, de mensen hem vast niet zo vaak zouden schrijven. Er lagen geen rekeningen op de tafel.

Hij had zijn leven zo zorgvuldig ingericht dat daarin voor het krijgen van rekeningen volstrekt geen plaats was.

Ik ben nooit aan zijn post gekomen. Zo'n kind was ik niet. Ik was natuurlijk wel een stiekemerd, maar niet zo'n erge stiekemerd. Ik sloop rond in mijn fantasie.

Ik liep altijd heel langzaam vlak langs de tafel en wierp dan een onverschillige blik op zijn post. Verder ging ik niet. De andere brief kwam uit Little Rock, Arkansas en was afgestempeld op 4 april 1942.

Die kwam van een man die Edgar Peters heette. Ik vraag me af waarom die naam na al die jaren nog steeds in mijn hoofd zit. Een heleboel belangrijkere dingen ben ik vergeten. Ik ben zelfs dingen vergeten waarvan ik niet eens meer weet dat ik ze wist. Die zijn compleet verdwenen, maar Edgar Peters is er nog, als een Las Vegas-neonreclame ergens in mijn hoofd.

Tegen de muur naast het aanrecht, dat zich vlak bij de achterdeur bevond die me toegang tot de lege bierflesjes verschafte, was een ansicht geplakt.

Die ansicht fascineerde me enorm en ik verheugde me er altijd op als ik hem weer kon zien. Wat er op de ansicht stond zat aan de andere kant, dus ik wist niet van wie hij was behalve dan dat hij op 12 juli 1938 was afgestempeld en in New Orleans op de bus gedaan en dat het poststempel op de andere kant had moeten zitten.

De afbeelding op de ansicht betekende waarschijnlijk meer voor me dan het bestaan van die 'oude man', behalve dan dat hij me door bier te drinken aan geld kon helpen.

Het was een kleurenfoto van een open bestelauto waarop een gigantische zeewolf lag die de hele laadruimte in beslag nam. De zeewolf was misschien wel net zo groot als een walvis. Denk maar aan Moby Dick zoals ik er toen als twaalfjarige tegen aankeek en u zit er heel dicht bij. De ansicht was een of andere nepfoto, maar voor de helft geloofde i k dat hij echt was. Op een keer groeide die helft tot een obsessie uit en vroeg ik hem of het een echte zeewolf was. Misschien had ik die dag wel te lang in de zon gevist.

'Hou je me voor de gek?' antwoordde hij.

'Dat zal wel,' zei ik. 'Hoe hébben ze dat gedaan?'

'Dat weet ik niet,' zei hij. 'Als ik dat had geweten, zou ik nu geen nachtwaker van zo'n maffe houtzagerij ergens in de rimboe zijn.'

Ik wist niet wat ik zeggen moest.

Er was nog iets aan hem dat toen opviel en waar ik bij stilstond, niet lang maar kort, namelijk dat de schaarse persoonlijke verwijzingen naar zijn leven allemaal iets met het zuiden te maken hadden.

Hij had de oorlog in Mobile, Alabama doorgebracht.

Hij had een ansicht met een zeewolf uit New Orleans.

Hij was met een vrouw uit het zuiden getrouwd geweest.

Hij had een brief uit Pensacola, Florida en nog een uit Little Rock, Arkansas.

Al die dingen verbonden hem met het zuiden, maar hij had geen zuidelijk accent, in de verste verte niet. Zijn stemgeluid was op zijn minst een miljard mijl van Robert E. Lee verwijderd. Daarom dacht ik er af en toe even over na, maar niet te vaak. Als ik een beter onderwerp wist om over na te denken dan het feit dat een 'oude' drankzuchtige nachtwaker van een houtzagerij geen zuidelijk accent had, ging dat altijd over iets vrolijks. Ik deed de hordeur open en kwam op de veranda achter de hut terecht, midden in een enorm bos opgeschoten onkruid dat de veranda overwoekerde en wel van plan leek de hut binnen te dringen om er achter te komen waarom die 'oude man' geen zuidelijk accent had en misschien wel hoe zijn vrouw heette die hem in 1944 had verlaten omdat hij zoveel bier dronk en zij niet midden in een hete nacht in Mobile, als het volkomen windstil was, naast zo'n scheten latende bierdrinker wilde slapen.

Ik pakte de zak met bierflesjes en liep weer door het huisje terug naar de 'oude man', die op de veranda op me wachtte en vast wel iets cynisch te zeggen had over mijn 'mooie dag'-opmerking, maar dat kon me niks schelen omdat ik mijn bierflesjes had en ik zijn ansicht met de zeewolf had gezien en zijn brief van Edgar Peters, die hem schreef over iets dat altijd een geheim voor me zal blijven. Misschien stond er

wel in de brief dat hij niet zoveel bier meer moest drinken en dat zijn vrienden hem anders in de steek zouden laten.

Toen ik, met mijn bierflesjes slepend, van de achterkant van de hut weer op de veranda aan de voorkant kwam, verraste hij me compleet toen hij zei: ‘Je hebt gelijk. Het is een mooie dag en je hebt negentien mooie bierflesjes in die zak. Verleden week had ik er nog veel meer. Drie kratjes of zo. Jammer dat je toen niet bent langsgekomen. Dan zou je nu geld als water hebben gehad.’

Hij glimlachte toen hij dat zei.

Drie kratjes! dacht ik.

‘Ik heb ze aan een andere knaap gegeven,’ zei hij.

‘Wie was dat?’ vroeg ik, en probeerde zo nonchalant mogelijk te klinken terwijl ik in mijn hoofd de lijst met kinderen doornam die mijn vijanden waren. Soms wisten andere kinderen voordat ik langskwam de bierflesjes van de ‘oude man’ te bemachtigen. Iemand die zijn flesjes inpikte, mezelf niet meegerekend, beschouwde ik niet als mijn vriend.

Het viel me op dat de ‘oude man’ de flesjes nooit zelf terugbracht omdat ik wist dat hij niet rijk was. Ik denk dat hij gewoon naar de winkel ging om bier te halen en daarna weer naar de houtzagerij terugkeerde, ging zitten en het bier opdronk terwijl hij op ons soort kinderen wachtte die de flesjes zouden komen wegslepen als hyena's die dol zijn op lege bierflesjes. ‘Het was een jongen die je niet kent,’ zei hij, om mijn nieuwsgierigheid te temperen. ‘Hij woont een heel andere kant uit dan jij. Ik geloof dat hij ergens in de buurt van Melody Ranch woont.’

Melody Ranch was een goedkoop wegrestaurant annex danszaal waar in het weekend dronken mannen, die nooit in de stoel zouden komen te zitten waarin Henry Truman toen zat, vaak met elkaar op de vuist gingen. Dat lag buiten mijn gebied en daarom was die jongen een onbekende concurrent, gewoon weer een aasgier die boven het alcoholisme van die ‘oude’ nachtwaker cirkelde.

Ik vroeg me toen wel eens af wat hij zou doen als iemand inderdaad 's nachts naar de houtzagerij kwam om iets te stelen. Door al dat bier zag hij er mager en breekbaar uit. Sommige mannen worden dik als ze veel bier drinken. Anderen worden juist mager, tot hun botten op dor onkruid gaan lijken. Zo'n type was hij.

Er is nog iets met hem dat ik niet verteld heb. Hij kleedde zich heel smaakvol en zijn kleren waren onberispelijk en schoon. Soms droeg hij een pak met een das terwijl hij met zijn onafscheidelijke flesje bier in de hand de houtzagerij in de gaten hield. Hij zag eruit als een verzekeringsagent in plaats van als een nachtwaker. Ik twijfelde aan zijn geschiktheid en wil de houtzagerij tegen dieven te verdedigen omdat hij het uiterlijk had van iemand die nog niet eens snoepgoed bij een driejarige kan weghouden.

Misschien had hij wel een geweer.

Daar vroeg ik hem een keer naar.

‘Waarom zou ik een geweer nodig hebben?’ was zijn antwoord. Ik drong verder niet aan maar ten slotte moest ik hem wel vragen wat hij zou doen als iemand iets zou proberen te stelen.

‘Ik zou ze die hele klotezagerij laten stelen. Maar ik zou ze niet met inladen helpen. Ik wil mijn kleren niet vuil maken. Ze betalen me maar vijftig dollar per maand om deze godvergeten plek in de gaten te houden, plus dat ik voor niets in deze hut kan wonen en ze zorgen dat ik alles krijg wat ik hier nodig heb.’ Hij lachte toen hij de woorden ‘nodig heb’ uitsprak. Toen herhaalde hij ze maar deze keer luider, ‘nodig heb!’, en lachte nog harder. Ik probeerde er achter te komen waarom dat zo grappig was, maar dat lukte niet en daarom ging ik maar weg.

Nou ja, dat was een paar maanden geleden en niet nu en ik had nu een zak met bierflesjes en was gereed weer op pad te gaan. Ik moest terug naar de poel.

De mensen die hun meubeltjes meebrachten als ze gingen vissen zouden wel gauw komen, en zij waren veel interessanter dan die zorgvuldig geklede ‘oude’

bierdrinkende nachtwaker op de zagerij die het geen donder kon schelen als een stel dieven alles zouden weghalen - zaag, poel, blokken hout, planken - en hem bier drinkend zouden achterlaten terwijl alles weg was behalve zijn hutje en zijn onkruidachtige stoel op de veranda aan de voorkant.

'Ik moet er weer eens vandoor,' zei ik en deed een stap achteruit, weg uit zijn wereld.

'Nou, ga maar niet naar Mobile, Alabama,' zei hij en begon te lachen.

Mijn tweede stap deed ik iets haastiger.

'Mobile, Alabama!' herhaalde hij:

Zodat de wind het niet allemaal kan wegblazen
Stof... Amerikaans... stof

(vertaling: Graa Boomsma)

Eindnoten:

* *Ik heb mijn woord gehouden. Zie eerder.*

[Nummer 123]

Dirk Kroon
Leven en werk van Victor E. van Vriesland (1892-1974)
Een introductie

Biografie

Victor Emanuel van Vriesland werd geboren op 27 oktober 1892 te Haarlem, als tweede zoon van Duifje Schoolmeester en Adolphe Isidore van Vriesland.

Van zijn geboorteplaats zal de latere dichter zich weinig herinneren. Gevraagd naar zijn eerste indrukken, memoreert hij de Grote Markt, waar de broer van zijn vader (oom Victor) een textielfabriek bezat. Maar vooral blijken *klanken* zich in zijn geheugen te hebben vastgezet: het geluid van het carillon en de klank van namen als 'Damiaatjes' of 'Anegang'. Gezichtsindrukken ontbreken daarbij, zodat aangenomen mag worden dat een en ander wijst op een vroege taalgevoeligheid en muzikaliteit.

Omstreeks 1895 verhuist het gezin naar Amsterdam, waar een woning wordt betrokken aan het Frederiksplein. De jonge Victor gaat naar zijn eerste school: de Wilhelmina Catharina School. De voornaamste herinnering die hij eraan overhield betreft het gegeven, dat hij altijd te laat wist te komen, ondanks de zorg en hoede van gouvernantes en ander toeziend personeel. Deze behoefte aan een eigen levenstempo zal hij een leven lang blijven koesteren. Dat hij daarenboven vanuit zijn kinderkamer uitzag op een stoffenwinkeltje met de omineuze naam Magazijn De Vlijt vermocht aan de inertie van de jonge knaap evenmin iets te veranderen.

Doch deze aanblik werd al snel verwisseld voor een andere. Rond 1899 verhuizen de Van Vrieslands naar Den Haag. Zij huren (à raison van drieduizend gulden per jaar, een in die tijd aanzienlijk bedrag) een magnifiek huis aan de Oude Scheveningseweg, dat Villa Rosina wordt gedoopt, naar de enige dochter in het gezin. Een halve eeuw later zou deze mooie grote villa het kantoor worden van uitgeverij Boekencentrum. Een aardige bijkomstigheid en tevens een teken van het feit, dat de tijd intussen definitief veranderd is. Wie kan zich immers nog voorstellen, hoe de Van Vrieslands daar in grote staat leefden? Victors vader was een vermogend man geworden. Hij moet zich meer dan een miljoen hebben verworven. Toen hij in Den Haag ging wonen, oefende hij eigenlijk al geen beroep meer uit, al was hij nog wel adviseur van de Dresdner Bank en hield hij zich bezig met het promoten van uitvindingen.

De Van Vrieslands waren in staat zo'n groot huis te bewonen doordat er voldoende personeel in dienst kon worden genomen: drie dienstmeisjes, Nederlandse en Franse gouvernantes, een naaister, een huisknecht en een tuinman. Het was het leven van rijke mensen rond de eeuwwisseling: gasten kwamen vaak met koetsjes via de oprijlaan aan de voorkant, leveranciers gebruikten de zij-ingang; wanneer het koper en zilver moest worden gepoetst droeg de huisknecht een gestreept jasje; kinderpartijtjes gingen niet zelden vergezeld van gedrukte programma's; de familie hield zowel een 'dogkar' als een 'landauer', reed paard, bezocht de schouwburg en had samen met de huisdokter een vaste loge in het jonge Kurhaus om aldaar de concerten in de grote zaal te genieten.

Om misverstand te voorkomen: het was geen artistiek milieu waarin Victor opgroeide. Kunst was een vrijetijdsbesteding omdat het onderdeel was van het dagelijks leven van de haute volée en kunst maakte deel uit van de opvoeding. Zo

werd Victor op jonge leeftijd meegenomen naar de schouwburg, naar de Mengelberg-concerten in het Gebouw voor Kunsten en Wetenschappen, naar de Kurzaal. Zijn zuster maakte wandschilderingen in zijn kamer. In huis was er geen bibliotheek, maar trof hij wel boeken aan; zo had hij vele jaren later nog herinneringen aan de plaatjes uit een volledige Dickens en aan Jules Verne minus de instructieve gedeelten. Maar vooral bleek hij geboeid door boeken die zijn ouders liever voor hem weghielden: proza als de ‘Falklandjes’ van Herman Heijermans en het zogeheten stippeltjesproza, bijvoorbeeld *Martha de Bruin* door Aug. P. van Groeningen of ander pikant bevonden werk zoals *Ik* van Marie Metz Koning. Voor de historische romans die zijn oudere broer hem op educatieve wijze voorlegde - Oltmans' *De schaapherder* of werken van Van Lennep en Bosboom Toussaint - voelde hij aanvankelijk veel minder.

De echte basis voor Victors literaire ontwikkeling werd elders gelegd. Nadat hij de lagere school van de Maatschappij tot Nut van 't Algemeen in de De Ruiterstraat tot en met de zevende klas had doorlopen, ging hij naar het Eerste Haagsche Gymnasium. Een bijzondere school dit onder leiding stond van rector Van Aalst, de man die model heeft gestaan voor *Bint* van F. Bordewijk. Het docentencorps bestond daarenboven uit mensen als A.J. Barnouw (later *de* Chaucer-vertaler), Kossmann (docent Duits en grootvader van de latere auteur), Edward B. Koster (literator), Leenmans (leraar geschiedenis en Nederlands, vader van Margaretha Leenmans alias M. Vasalis) en last but not least Aegidius W. Timmerman. Het waren allen mensen die uitblonken door liefde voor de literatuur. Belangstelling van leerlingen in die richting werd duidelijk aangemoedigd. Timmerman ging zelfs zo ver dat hij zich liet tutoyeren door de goede, geïnteresseerde leerlingen - iets dat de mindere pupillen niet vergund was. Deze leraar klassieke talen die publiceerde in De Nieuwe Gids, zou de jonge Victor introduceren bij Willem Kloos.

Maar dan heeft hij zijn eerste gedicht al geschreven. Een tweeslachtige ervaring overigens. Zo'n zestig jaar later wist hij zich nog precies te herinneren waar hij zijn eerste vers schreef: op de tweede etage van de villa, in de kamer van zijn broer. Hij liet het deze zes jaar oudere Siegfried lezen en kreeg ten antwoord: ‘Ga weg met die rommel’ of woorden van die strekking. Het krenkte hem temeer omdat zijn broer veel invloed op hem had. Siegfried was niet alleen ouder, maar ook standvastiger. Victor was in die tijd een nerveus jongetje dat uitsluitend durfde te gaan slapen met een waxine-lichtje naast het bed. Soms ook, wanneer hij niet kon slapen, of 's morgens vroeg, mocht hij bij zijn broer in bed die dan begon te ‘filosoferen’, wat neerkwam op het vertellen van ontdekkingsreizen, geïnspireerd door de boeken die hij las. Een veilige plek vond de kleine Victor ook in de knieholte van zijn vader, wanneer deze half op de bank lag uitgestrekt.

Allengs werd hij echter zelfstandiger. Eenmaal op de middelbare school, ontwikkelde hij een eigen levensstijl. Daarbij liet hij zich graag inspireren door grote (literaire) voorbeelden. Hij stond daarin buitendien niet alleen. In de tweede klas van het gymnasium vormde zich een onafscheidelijk drietal: Wery, Nijhoff, Van Vriesland. Al zouden slechts de laatste twee zich tot dichters ontwikkelen, gedrieën deelden zij een sterke voorliefde voor kunst en literatuur. Zij waren gefascineerd door figuren als Paul Verlaine en Oscar Wilde. Terzijde van hun klasgenoten gedroegen zij zich als non-conformisten. Geheel in de geest van het fin de siècle belegden zij literaire séances, vooral bij Victor thuis en bij voorkeur 's nachts, om bij kaarslicht en rode wijn aldus in ‘gepaste’ sfeer verzen te lezen. Literatuur was voor hen nu eenmaal iets dat aan het heilige raakte. En aandacht voor het heilige paste weer in die tijd. Het mysticisme werd een literair element, zoals het dandyisme en de

decadentie. Dat alles boeide hen en dat alles imiteerden zij. Ze lazen elkaar tevens hun eerste eigen literaire voortbrengselen: Nijhoff de verzen in 19e-eeuwse stijl waarop vooral dominees het alleenrecht leken te bezitten, Victor de gezwollen woordenvloed in navolging van de Tachtigers.

Victor E. van Vriesland. Foto: Ronald Sweering.

Deze nachtelijke bijeenkomsten en de enigszins geëxalteerde aandacht voor het kunstenaarschap, kwamen de schoolprestaties niet bijzonder ten goede. Mede door deze omstandigheid waarschijnlijk verlaat Victor na de vijfde klas het gymnasium. Hij heeft dan al eerder extra lessen gehad en bij leraren in huis gewoond (omdat zijn ouders betrekkelijk vaak op reis waren), zoals bij Barnouw en Meerum Terwogt. Tenslotte komt hij terecht bij een leraar die niet aan het gymnasium verbonden was, maar bijlessen gaf in *alle* vakken ter voorbereiding op het staatsexamen. Het betreft de dan in Den Haag wonende Johan Andreas dèr Mouw. Van deze geniale man - classicus, Sanskriet-kenner en op het laatst van zijn leven een zeer groot dichter - kreeg hij privaatlessen in Oude Talen en Wijsbegeerte. Behalve in de educatieve sfeer ontwikkelt zich ook in het persoonlijke vlak een verstandhouding van ‘meester’ en leerling. Dèr Mouw blijkt, mét Victors broer Siegfried, degene die de grootste invloed op zijn leven heeft gehad. Dèr Mouw leerde hem denken. Victors enigszins pessimistische aard werd versterkt en theoretisch gefundeerd door lectuur van Schopenhauer en andere 19e-eeuwse filosofen, terwijl zijn monistische aanleg onontwikkeld bleef door de dialectische benadering van leven en werkelijkheid die Dèr Mouw hem onderwees. Achteraf bezien is dit voor zijn poëzie van wezenlijk belang geweest. Het heeft hem ervoor behoed, zich te ontwikkelen in een (poëtisch gezien) doodlopende richting die een Albert Verwey of P.N. van Eyck vaak insloegen.

Victor was bij Dèr Mouw letterlijk op het goede adres. Al was de pupil nog erg jong, hij zag toch in van welk formaat zijn leermeester was. Vanzelfsprekend liet hij hem zijn gedichten lezen en spraken zij vaak over literatuur. Dèr Mouw had waardering voor deze leering, en juist door zijn hoge verwachtingen kibbelden ze nogal eens met elkaar - al dan niet per post - omdat de jonge literator niet telkens de weg bewandelde die de oudere en wijzere man hem wees. Maar de genegenheid was er. Een treffend bewijs hiervan is hetvolgende. Toen Victors moeder stierf (1912), was Dèr Mouw in Noorwegen, waar hij de altijd broodnodige vakantie doorbracht. Victor stuurde hem uit een impuls een telegram met de strekking ‘Mother died, Victor’. Dèr Mouw reageerde onmiddellijk met iets als ‘My boy, first steamer, saturday’ en onderbrak zijn vakantie. Decennia later verbaasde Victor zich nóg over Dèr Mouws reactie. Wie echter beseft wat Dèr Mouws moeder voor Dèr Mouw

betekend heeft, begrijpt waarom hij naast zijn leerling wilde staan toen diens moeder was gestorven.

Na twee jaar Dèr Mouw zoekt hij naar een mogelijkheid tot universitaire studie. Doordat hij geen examens had afgelegd, kon hij niet zomaar worden toegelaten. Maar een brief met omschrijving van zijn vooropleiding, gericht aan de universiteit van Dijon heeft succes: men staat hem toe Franse Letteren te studeren. Ongetwijfeld zal zijn epistolair talent daarbij een rol hebben gespeeld (én de gevoeligheid van Fransen daarvoor), want reeds als zeventienjarige kon hij een briefje aan een jonger meisje beëindigen met zinnen als 'Inmiddels verzoek ik je de verzekering mijner hoogachting wel te willen aanvaarden'. Het Frans leverde hem daarbij geen moeilijkheden op: bij zijn opvoeding waren diverse Franse gouvernantes behulpzaam geweest en thuis waren tafelgesprekken in die taal geen zeldzaamheid.

Zo vertrekt hij in 1913 naar de hoofdstad van Bourgondië en bestudeert daar de buitenlandse literatuur van zijn voorkeur, zonder de verbreding van zijn wijnkennis te vergeten. Een langdurig verblijf in Dijon is hem echter niet beschoren, want wanneer hij in 1914 met vakantie in Nederland is, kan hij niet naar Frankrijk terugkeren omdat de (eerste) wereldoorlog is uitgebroken.

Van 1914 tot 1917 woont hij in Rotterdam, hij deelt met zijn broer een 18e-eeuws patriciërshuis aan het water. Siegfried hield daar als geliefd advocaat een praktijk die tot een van de grootste van Rotterdam zou uitgroeien. Behalve voor juridische zaken werd diens huis tevens gebruikt als een trefpunt van Oosteuropese joden die in verband met de wereldoorlog over de Belgische grens naar Holland vluchtten. Deze uitgeweke-

nen voelden zich bij Siegfried thuis en bevolkten het huis, levendige discussies voerend over het zionisme en filosofische problemen. Toen Victor na de dood van zijn broer een korte bijdrage leverde voor de in-memoriam-bundel *Siegfried van Vriesland. May 2nd, 1886-December 4th, 1939*, schreef hij over het huis van zijn broer en deze joden die eindeloos theed-ronken en sigaretten rookten en die Siegfried - hoe jong ook - bijna beschouwden als een vader, vol begrip en inzicht.

Siegfried, die een belangrijk man werd in de Nederlandse zionistische beweging en in 1919 door Chaim Weizmann naar het toenmalige Palestina werd geroepen om aldaar functies als die van consul-generaal en tenslotte die van algemeen manager van de haven van Tel Aviv te bekleden, was zich betrekkelijk laat bewust geworden van het jodendom. Het ouderlijk huis van de Van Vrieslands was liberaal joods en de kinderen waren verre van orthodox opgevoed. Zo kon het gebeuren dat Siegfried op zeker moment zijn voorliefde voor kunst, literatuur en vooral Spinoza intoomde om zich bezig te gaan houden met het jodendom en de zionistische beweging. Zijn enthousiasme en activiteit in dezen wist hij over te brengen op zijn jongere broer. Ook Victor werd zich bewust van zijn joodse identiteit en ging zich theoretisch met het jodendom bezighouden. Hem werd bijvoorbeeld gevraagd de debatten te volgen in het tijdschrift Kunstwart met betrekking tot de positie van de jood in de (Duitse) cultuur en daar vervolgens een lezing over te houden. De jonge literator bereidde zich danig voor, was er met jeugdige ernst en verbetenheid dag en nacht mee bezig, at en sliep nauwelijks, zodat hij op de avond zelf na de eerste inleidende woorden - onder de indruk van het publiek én uitgeput - prompt flauw viel... Een mooie anekdote voor wie weet hoe hij zich later tot indrukwekkend, bijna roemrucht spreker wist te ontwikkelen. De tekst van deze lezing verscheen in februari 1914 in De Nieuwe Gids en zou in 1915 zijn eerste publikatie in boekvorm uitmaken, onder de titel *De cultureele nood-toestand van het joodsche volk; beschouwingen over joodsche kunst naar aanleiding van de Kunstwart-debatten*. En toch zou hij deze richting niet definitief inslaan. Evenmin zou hij zijn broer volgen toen deze zich distantieerde van de assimilatie en daardoor bijvoorbeeld jaren nodig had om afstand te nemen van een geliefde niet-joodse vrouw. Victor behoorde ook niet, zoals Siegfried, tot de oprichters van de Agudath Eretz Yisrael, een in 1918 ontstane vereniging van mensen die hun zionistische denkbeelden kracht wensten bij te zetten door het voornemen naar Palestina te vertrekken. Hij was tezeer dichter om Nederland en de moedertaal vaarwel te kunnen zeggen. Bovendien was hij in 1917 in het huwelijk getreden met een niet-joodse vrouw: Marie Huguenin Dumittan. Zij was een Zwitserse (franstalig), die hij ontmoet had tijdens een van de ‘cours de vacances’: in gezelschap van een Franse gouvernante ondernomen vakantiereizen om de beheersing van die tweede taal te vervolmaken. Het valt aan te nemen dat hij haar regelmatig bezocht in Neûchatel toen hij in Dijon studeerde en dus niet onoverkomelijk ver van haar vandaan woonde.

Zij blijven na de huwelijkssluiting nog enige tijd in Zwitserland, maar verhuizen in 1918 naar Nederland. Na enkele maanden Rotterdam gaan zij ‘buiten’ wonen: ze huren in Blaricum voor één jaar een huis aan de Eemnesserstraatweg om daarna een groot idyllisch gelegen buitenhuis te kopen, even buiten Blaricum, vlak bij de grote hei van Bussum. Zij wonen daar overigens niet getweeën, maar in gezelschap van nóg een vrouw: Victor had vanaf de middelbare school een vriendin van wie hij geen afstand wilde doen. Maar deze ménage à trois mislukt, de vriendin verdwijnt na enige tijd, met achterlating van een brief. De non-conformistische leefwijze die hij zich had voorgesteld bleek niet realiseerbaar. Vrienden en familie hadden hem er natuurlijk voor gewaarschuwd, maar de praktijk van het leven moest eerst hun gelijk bewijzen.

Er waren veel vrienden in Blaricum. Opvallend is het gegeven dat Victor eigenlijk van jongs af, vrienden en kennisen in de literatuur had. Op het gymnasium kende hij behalve Nijhoff wiens talent nog moest uitgroeien, o.a. P.N. van Eyck die enkele klassen hoger zat en reeds in 1911 debuteerde, voorts J. Greshoff. Bij Victors ouders thuis kwam wel de Hongaars-Nederlandse dichteres Giza Ritschl, die hem in contact zou brengen met Frederik van Eeden. Met andere Tachtigers maakte hij al vroeg op eigen initiatief kennis: Willem Kloos, P.C. Boutens. In de Rotterdamse tijd zetten de contacten met Van Eeden zich voort. Albert Verwey die gedichten van hem plaatste in De Beweging moet hij dan ook al gekend hebben. Wat de jongeren betreft kunnen genoemd worden J.C. Bloem, die hij in Rotterdam veel zag en iemand als Jacob Israël de Haan, die hij in zionistische kringen ontmoette. Diens zuster Carry van Bruggen leerde hij kennen in Blaricum.

Maar het waren niet alleen schrijvers met wie hij contact had en evenmin uitsluitend Nederlanders. In Blaricum komen veel schilders bij hem aan huis. Het fraaie verhaal doet de ronde dat er in de Blaricumse villa een kluis was. Wanneer er dan iemand op bezoek was die in geldnood zat, verwees Victor deze gast naar de kluis om er zo veel uit te nemen als nodig was. Een dergelijk verhaal kon men later weliswaar nooit door hem zelf bevestigd krijgen, maar het typeert geheel en al de allure die Van Vriesland reeds op jeugdige leeftijd ten toon spreidde.

Gasten die hij graag ontving en met wie hij onder het genot van vele kruiken Bols een kaartje legde, waren de in verband met de Eerste Wereldoorlog uitgeweken Vlamingen als zijn zeer goede vriend, de houtsnijder Jozef Cantré, de schilder Gustaaf de Smet en de dichter René de Clercq. Beeldende kunst boeide hem. Over de Blaricumse meester van de ornamentiek, Herman Hana, die zijns inziens voor de toegepaste kunsten deed wat Berlage voor de bouwkunst had gedaan, zou hij in 1920 zelfs een studie publiceren: *Herman Hana, geschetst in zijn beteekenis als schakel naar een nieuwen tijd*. Kort tevoren bezorgde hij het tweede deel van Dèr Mouws bundel *Brahman* (1919), een postume publikatie. Hij was daartoe in staat doordat het contact met Dèr Mouw gehandhaafd was gebleven. Zelfs gaf hij zijn leermeester advies bij de keuze van vele varianten, adjectieven vooral en zorgde hij voor eerste publikatie in tijdschriften e.d. Dit mag vreemd lijken, maar men bedenke dat Dèr Mouw pas op het laatst van zijn leven in een verzenstroom uitbrak en dat de jonge Victor reeds diverse connecties had in literaire kringen, in tegenstelling tot zijn leermeester.

In 1922 laat hij zich van weer een andere kant zien door als rapporteur op te treden van een commissie die Gedeputeerden van Noord-Holland moest adviseren m.b.t. de samenvoeging van Laren en Blaricum. Hij doet dit zeer gewetensvol middels de publikatie *Blaricum en zijn recht op zelfstandigheid* (1922). Blaricum blijft inderdaad zelfstandig, de enthousiaste boeren hesen de rapporteur daarop op een hooiwagen en voerden hem in feestelijke fakkeloptocht door het dorp.

Toch waren de werkzaamheden die hij verrichtte vooral literair. In 1920 schrijft hij het drama *De verloren zoon*. Het zal in Duitse vertaling en nadat Georg Kaiser diverse adviezen had gegeven, met succes worden opgevoerd in Frankfurt a/M, voorjaar 1925. Hoe verdienstelijk dit stuk ook moge zijn en hoe aardig later het lustrumspel voor het Rotterdams Studentencorps, *De havenstad* (1933), zal zijn, tot een werkelijk toneelschrijver zou hij zich niet ontwikkelen. Hetzelfde geldt eigenlijk voor het proza dat hij schreef. In 1920 begon hij de roman *Het afscheid van de wereld in drie dagen*, een mooi boek met veel diepgang, over een man die de dood krijgt aangezegd. Een soms aan Van Oudshoorn herinnerende roman met een opmerkelijk - en metterdaad door Vestdijk opgemerkt - slot. Het boek had eveneens succes en zou diverse herdrukken beleven, maar werd alleen nog in 1939 gevolgd door vier weemoedig-melancholieke verhalen, *De ring met de aquamarijn en andere verhalen*. Hij voelde zich geen geboren prozaïst of dramaturg; de poëzie en de literatuur*beschouwing* zouden een steeds belangrijker plaats gaan innemen.

De Blaricumse tijd. Een mooie periode. Victor was een ‘gentleman of leisure’, een vermogend man die zich kon bezighouden met wat hem interesseerde. Leven, schrijven, gesprekken met geestverwanten. Die vrienden vond hij niet uitsluitend in Blaricum. Hij kwam vaak in Amsterdam, had daar zelfs een vaste kamer in een hotel omdat het vaak te laat werd om nog naar huis terug te keren. De dagslaper die hij was ontving daar 's middags vrienden als Marsman, Binnendijk die dan met hem het ‘ontbijt’ deelden.

De vrije tijd, veelal doorgebracht met schrijvende tijdgenoten, besloeg niettemin slechts een beperkt gedeelte van zijn dagen. Voor het overige was hij een harde werker. Wanneer hij niet schreef, dan was hij anderszins bezig met literatuur (reflectief, studerend, lezend) en ontwikkelde hij een indruk-

wekkende eruditie. Voor hem is het een voorrecht, voor de Nederlandse literatuur een voordeel geweest, dat hij lange tijd geen werk om den brode hoefde te verrichten en op betrekkelijk jonge leeftijd de basis kon leggen voor een zeldzame belezenheid.

Maar aan deze onbevangen jaren kwam plotseling een einde. In 1926 kreeg zijn echtgenote een zware psychose. Vanzelfsprekend had hij wel gemerkt dat zij niet sterk was, enigszins labiel en geneigd tot depressiviteit, maar dat waren algemene kenmerken van iemand die gevoelig en impressionabel is. Niets wees op een mogelijke geestesziekte. Integendeel. Zij was een afgestudeerd iemand, bijzonder intelligent en bezat een grote kennis op velerlei gebied. En nu, bijna van de ene dag op de andere, raakte zij van de kaart. Dat heeft hem ondermijnd en ontredderd.

Zij werd opgenomen in het Wilhelminagasthuis in Amsterdam; later kwam zij in andere ziekenhuizen terecht en in de inrichting Meerenberg in Santpoort. Frequente bezoeken waren mogelijk, maar echte gesprekken niet vaak meer. Vijf jaar later is zij gestorven. De enige woorden die bij deze catastrofe passen zijn de vier slotstrofen van het gedicht ‘Rive gauche’ (1935), die aan haar zijn gewijd:

En 'k denk aan jou die mij bent voorgegaan
En nader mij was dan één mens kon wezen,
Van onze smartelijke strijd ontdaan
En tot een eeuwig niet-meer-zijn genezen.

Ondergegaan in worsteling zo wreed
Dat geen gefluisterd woord het uit kan zeggen,
Liet je me alleen. En zinloos verder weet
Ik nu de weg die nog is af te leggen.

In 't rotsig bergland waar je woonde als kind
Dolf men je graf dat nooit mijn ogen zagen;
Maar vannacht komt deze eendre voorjaarswind
Misschien over die kleine plek heen vlagen.

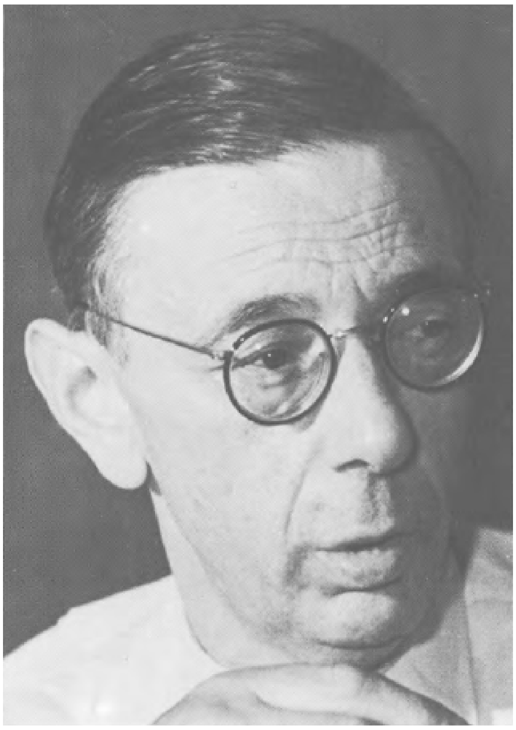
En even huiver ik: waarheen getogen
Is 't leven dat, met elke harteslag
Verder voorbij, voorgoed me ontgaat? Mijn ogen
Branden opeens van tranen. Het wordt dag.

Toen deze geliefde vrouw ziek werd, heeft hij het huis in Blaricum verlaten. Hij zou er nooit meer terugkeren. Niet om de werkelijkheid te ontvluchten, want psychiatrische publikaties zouden jarenlang een vast onderdeel van zijn lectuur uitmaken, maar om de confrontatie met die idyllische plek en periode uit de weg te gaan. Hij voelt zich nergens meer thuis en wisselt vaak van adres. In 1927 is hij in Den Haag, in 1928 in Bergen-Binnen, in 1929 in Bergen-aan-Zee en Amsterdam. Contacten met zeer goede vrienden als A. Roland Holst doen hem duidelijk goed.

In 1929 krijgt hij een tweede ingrijpende verandering in zijn leven te verwerken. Door de beurskrach verliest hij al zijn geld. En dat niet alleen. Waarschijnlijk omdat hij interde op zijn kapitaal door de gulle overvloed waarmee hij gewend was met geld om te gaan, had hij via de bank gespeculeerd. Dat nu leverde hem behalve het verlies van zijn vermogen, nog eens een schuld van tienduizenden guldens op. Als een klap heeft hij die mededeling overigens niet ervaren. Toen de procuratiehouder van de betreffende bank hem dit telefonisch meedeelde en voorstelde een en ander nader te bespreken, was zijn antwoord: ‘Laten we dán lekker gaan lunchen.’ Zijn aristocratische allure verdween niet met zijn geld.

Hij moest naar een baan uitzien. In 1931 deed zich een mooie gelegenheid voor: er was een vacature bij de redactie Letteren van de Nieuwe Rotterdamsche Courant. Ondanks de sterke concurrentie van medesollicitanten en literaire journalisten als Greshoff en Werumeus Buning, krijgt hij deze functie, duidelijk op basis van de kronieken die hij eerder publiceerde.

Op stel en sprong moet hij naar Rotterdam verhuizen. De eerste tijd heeft hij een kamertje op de krant. Zijn omzwervingen door het gebouw in fraaie kamerjas bezorgden hem bij het personeel al gauw de bijnaam ‘het spook van de opera’. Hij dwaalde graag rond om met andere medewerkers van de krant een praatje te maken. Toen de hoofdredacteur (mr. G.G. van der Hoeven) hem op zekere dag voor de vierde maal bij een collega tegenkwam, ontlokte het hem de vermaning: ‘Meneer, gaat u toch eens een boekje lezen!’ Victor was nu eenmaal iemand die lang draalde alvorens tot (het opschrijven van) een artikel te komen. Men trachtte hem wel de kopij eerder te laten schrijven door bijvoorbeeld te zeggen dat de literaire kroniek verplaatst was van de zaterdag naar de donderdag, maar dat doorzag hij. Altijd op het laatste moment kon de kopij bij hem worden opgehaald. Toen hij van de krant verhuisde naar de Leuvehaven, waar hij diep verborgen in een groot gebouw een kamer had en slechts na een lange loop bereikbaar was, werd speciaal een mechaniek ontworpen, waarmee hij de kopij kon laten zakken. Onder de verbaasde blikken van de schippers aan de Leuvehaven nam de loopjongen zo Victors kroniek in ontvangst.



Victor E. van Vriesland. Foto: E. van Moerkerken.

Dergelijke details uit een voorgoed voorbij leven, laten zien hoe gemakkelijk indertijd iemands bijzondere eigenschappen of eigenaardigheden werden geaccepteerd. Excentriciteit wekte geen agressie op, maar kon zelfs op prijs worden gesteld. Daarnaast betrof het hier een man van een grote innemendheid, met een vanzelfsprekend overwicht, even hoffelijk als oorspronkelijk in de omgang met mensen. Zó is het te begrijpen dat het keukenpersoneel van de NRC meteen tot de betere kookboeken overging toen de nieuwe medewerker Kunst en Letteren er kwam wonen; zo is het even vanzelfsprekend dat hij de huisbewaarder van het pand aan de Leuvehaven, waarin behalve Victor ook een wijnhandel gevestigd was, dag

en nacht via een huistelefoon kon roepen om het nodige te leveren uit de kelders van Hoogewerff, Chabot en Visser.

Een geregeld leven leidt hij niet. Ook niet nu hij niet meer gekenschetst kan worden als ‘bohème met een chequeboek’ (naar een term van zijn vriend Nico Rost), maar daarentegen diep in de schulden zit. Hij blijft de bohémien die hij altijd was. Hij zocht bovendien geen middenweg tussen gebrek en overvloed. De ene dag kon hij uit de altijd noodzakelijke soberheid een spiegelei bij goede kennissen eten om de volgende dag een copieus diner aan te richten.

Bij alle uitbundigheid bezat hij voortdurend de behoefte aan bezinning. Het feest en de inkeer waren voor hem twee aspec-

ten van eenzelfde levenskracht. Inkeer manifesteerde zich vooral in zijn poëzie. Zij het heel laat en dan nog op aandrang van vrienden, had hij in 1929 zijn eerste dichtbundel gepubliceerd onder de titel *Voorwaardelijk uitzicht*. Een poëtische arbeid van 18 jaar die laat zien hoe hij zijn tijd vooruit was, toen hij aan het begin van deze eeuw meteen het naturalisme achter zich liet en vooral een mystieke zoektocht verwoordde. Anderzijds kon hij ineens afstand doen van dit 'denkend dichten' door een vers te schrijven als 'Het nieuwe hart in de lente':

Bloemen en landliederen heel de dag.
Namen die de ziel vindt maar niet kan noemen.
En in de nacht landliederen en bloemen
Die door de dromen lichten met hun lach.

En het zere verlangen valt nu neer,
En wijkt stil weg en is ver en vergeten...
De kleinste kindren in de dorpsstraat weten
't Oud levensgeheim. En ik weet het weer.

Nu niet aarzelend zoeken meer, niet vragen
Naar zin en oorsprong van angstig verdriet,
Van twijflend tasten, onvervulde dagen.

Want met dees wereld werd ik nieuw. En ziet,
Het is nu alles opgelost. Hier lagen
Altijd mijn schatten - maar ik zag ze niet.

Een belangrijk deel van zijn werkkracht wijdde hij in de Rotterdamse tijd aan kritisch werk. Als redacteur Letteren en Kunst (waaronder tevens de filmrubriek viel) gaf hij de NRC bijzonder aanzien door zijn literaire kronieken. Diepgang, eruditie en een verfijnde smaak waren er de belangrijkste ingrediënten van. De lezer kreeg meestal een algemeen oriënterend en plaatsbepalende inleiding, die in toenemende mate de achtergronden, fundamenten en het kader van het te bespreken werk aan de orde stelde, om tenslotte geconfronteerd te worden met een controleerbaar oordeel over de betreffende titel. Dat kritisch werk in de jaren dertig verleende hem gezag, voorzover hij dit niet alreeds in ruime mate bezat. En het was zeker niet in het land der blinden dat hij zich gezag verwierf, want in dezelfde tijd verschenen de kronieken van Menno ter Braak, Simon Vestdijk, E. du Perron, M. Nijhoff. Omwille van zijn kennis en vakmanschap werd hij dan ook in 1934, met ingang van de derde jaargang, samen met Vestdijk gevraagd, de Nederlandse redactie van Forum aan te komen vullen. Vriendschap met Ter Braak bezorgde hem nog een andere functie: die van gecommitteerde Frans en Nederlands aan het Rotterdamsch Lyceum waar Ter Braak docent was. Met dergelijke 'bijbaantjes' betaalde hij zijn schulden af.

In 1935 verscheen de tweede bundel, *Herhalingsoefeningen*. Daarin reeds - maar nog duidelijker in de daarop volgende bundel *Vooronderzoek* (1946) - herkent men een losser toon. Zelf heeft hij die toegankelijker wijze van dichten wel in verband gebracht met zijn werk voor de krant, dat van hem eiste begrijpelijk te zijn vooreen groot publiek. De aanvankelijk pessimistische, soms weerbarstig-gesloten jonge dichter, had zich ontwikkeld tot de breder georiënteerde schrijver, die tot verzen van een lichte toets in staat was als:

Klacht van een oude dagbladschrijver

Pour gagner sa vie, on perd ses raisons de vivre. André Suarès

Begroet in mij, beklaag in mij
Wie in zijn opklaptwijfelaar,
Wat lot hem ook beschoren zij,
Maakt nooit een nodeloos gebaar.

Mijn uren zijn zo zwaar gevuld
Met loodlucht van de zetterij...
Dikker en witter, vol geduld,
Word ik een daaglijks vetter ei.

Wie heeft als ik gesnakt, gesnikt
In jeugds verdwaasde dronkenschap?
Maar als het leven het vertikt
Eten wij uit een houten nap.

Ik kom en doe mijn soepjas aan
En zet mij aan mijn schrijfbureau
En laat mijn jaren langs mij gaan -
O ja, God! het kan ook wel zó.

In 1938 verlaat hij Rotterdam. In het besef dat hij de krant cultureel tot iets belangrijks had gemaakt, was hij om opslag gaan vragen. Toen zijn verzoek (door directeur Nijgh) was afgewezen met de opmerking 'Je hebt toch niets anders', is hij weggegaan.

Hij gaat naar Amsterdam, betrekt een huis aan de Postjeskade en wordt eindredacteur van De Groene Amsterdammer, een functie die hij een jaar lang zal vervullen. Maar de financiële positie van dit blad is zodanig, dat hij zich voor de noodzaak ziet geplaatst, vele kolommen per week te vullen. Hij voelt zich aangetrokken tot ander werk en neemt ontslag. Een overeenkomst met uitgeverij de Spieghel stelt hem daartoe in staat. Voor deze uitgeverij zal hij namelijk een bloemlezing samenstellen, *Spiegel van de Nederlandse poëzie door alle eeuwen*, waarbij hij de gedichten wilde samenbrengen die zijns inziens het hoogste cultuurgoed uitmaken van de Nederlanden. Dàt wilde hij behouden en onder een ruim publiek brengen voordat het oprukkend fascisme het onmogelijk zou maken. Om het in zijn eigen woorden te zeggen, die hij aan het slot van de inleiding tot deze bloemlezing neerschreef: 'Zij werd voltooid en verschijnt in een tijd, zoo rampspoedig, dat vele wanhopen aan de beteekenis en toekomst van de poëzie. Maar de geschiedenis heeft uitgewezen - en de inhoud van dit boek getuigt het mede -, dat dit hoogste cultuurbezit van een volk ook door verschrikkingen van oorlog en ellende niet verloren kan gaan. Dat het blijft uitschijnen boven de duisternis des tijds, en deel heeft aan de toekomst. Ons lijkt het niet onwaarschijnlijk, dat de ernst der omstandigheden juist velen, die anders gemakkelijker verpoozing najagen, brengen kan tot bezinning op de edele geesteswaarden der poëzie. En dit te eerder, naarmate zij tegen de grauwe dreiging der dagelijks verwerpelijker wereld weerstand zoeken in een minder vergankelijk aspect des levens.'

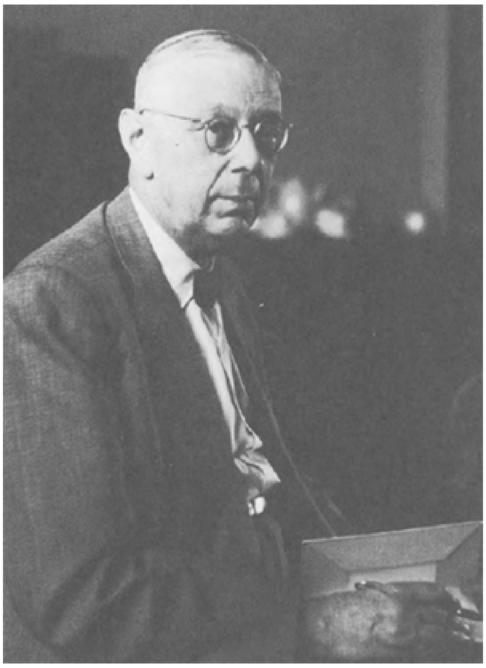
De ontvangst van het in 1939 verschenen eerste deel ontkrachtte deze woorden zeker niet. De bloemlezing werd gretig en positief ontvangen. Er gingen tienduizend exemplaren over de toonbank, zij het dat de laatste exemplaren in 1942 ondershands verkocht werden na het verbod van de Duitsers.

Het aangekondigde vervolg blijft voorlopig uit. De uitgeverij wordt door de twee directrices opgeheven uit verzet tegen de bezetter en de samensteller moet onderduiken. Aanvankelijk maakte hij zich in dezen niet veel zorgen omdat hij gemengd getrouwd was (met de schrijfster Tonny van der Horst, van wie hij overigens aan het eind van de oorlog weer zou scheiden). Bovendien had een ambtenaar van

de Burgelijke Stand in Amsterdam een kaart zonder de J van Jude in de bak geplaatst. Maar het bleef vanzelfsprekend gevaarlijk. In 1941 en een gedeelte van 1942 woont hij in Bergen-Binnen en trekt hij veel op met zijn oude vrienden A. Roland Holst, J.C. Bloem, en met o.a. Charley Toorop. Pas na de ontruiming van Bergen duikt hij onder en woont achtereenvolgens bij de literaire vrienden Vasalis, Keuls en Kelk. Wanneer hij in 1943 weer even terug is in Amsterdam, waarschuwen andere vrienden hem voor zijn onvoorzichtigheid. Uiteindelijk komt hij dan terecht op een goed onderduikadres: bij de familie Bouman in Zwolle. Daar, in de Koestraat nr. 18, tegenover een SS-gebouw, verblijft hij tot in 1944. Door de domheid van iemand die opgepakt wordt vinden de Duitsers een lijst met onderduikadressen, waarop ook die van de Koestraat te Zwolle voorkomt. Victor kan door handig optreden van de Boumans nog net vluchten, de polder in en door naar Dalfsen, waar hij de bevrijding zal afwachten. (Het latere epische gedicht ‘De bevrijding van Dalfsen’ geeft er een indruk van).

Zoals hij onder de dreiging van de komende oorlog de drang in zich voelde, de poëzie die hij het mooist vond bijeen te brengen, zo bezat hij tijdens de oorlog zelf de behoefte, zijn bevin-

dingen op filosofisch gebied aan het papier toe te vertrouwen. Zo schrijft hij tussen 15 september 1942 en 7 januari 1943 de verhandeling *Grondslag van verstandhouding; proeve van vertoog ter begripsvorming eener kenleer van het zijn, de ziel en het absolute*, die na de oorlog gepubliceerd werd en drie drukken zou beleven. Tegenover het barbarendom stelde hij de geestkracht, tegenover de vernietiging stelde hij de creativiteit.



Victor E. van Vriesland. Foto: Hans Roest.

Ander werk dat hij tijdens de oorlog verricht om letterlijk en figuurlijk in leven te blijven, betreffen vertalingen: *De geschiedenis van Caliste* van Belle van Zuylen (proza) en het versdrama *Chastelard* van A.C. Swinburne. Daarnaast schreef hij een voor zijn doen grote hoeveelheid gedichten. De bundel *Vooronderzoek* (1946) bestaat grotendeels uit gedichten, die tijdens de oorlogsjaren werden geschreven. Het gedicht 'In diem natalem LII' laat zien hoe hij de eigen situatie ervaart:

De tijd heeft mij voort gedragen
En ver van mijzelve heen
Door jaren en door dagen -
Nu woon ik nog maar alleen
En heb de terugweg verloren.
Moe en zwaar en vergaande,
Ben ik anders dan tevoren
En niet meer wie ik waande.
Ik vergeet wat ik was en had;
Vreemde in een ontvolkte stad
Schuifel ik schuw langs de straten.
Ik ben niet meer wie ik placht,
Ik word niet meer wie ik dacht -
Ik ben van mijzelf verlaten.'

In deze sfeer beleeft hij de bevrijding. De gehele bundel *Vooronderzoek* verwoordt het verlangen naar verlossing uit een wrede realiteit. De naoorlogse werkelijkheid zou zijn gelijk voorlopig alleen maar bevestigen. Van zijn familie zou hij vrijwel niemand terugzien. In 1939 had hij zijn broer verloren en was de oorlog voor hem

begonnen. Siegfried had de hand aan zichzelf geslagen. Zijn zuster Rosina en haar echtgenoot zijn in de oorlog weggevoerd, evenals haar jongste dochter met haar zoontje.

Intimi als Marsman, Ter Braak, Du Perron waren er niet meer. Zijn aangetrouwde neef, de prozaschrijver Jo Otten was omgekomen. Bevriende uitgevers als Doeke Zijlstra van Nijgh & Van Ditmar en dr. Jantina van Klooster van N.V. De Spieghel waren dood. Het gevoel van verlatenheid moet heel sterk zijn geweest. Daarmee hangt hoogstwaarschijnlijk samen dat hij na de oorlog hertrouwt en voor het eerst in zijn leven kinderen wil. Anna Maria Gesina Baan schenkt hem twee kinderen: Johan IJsbrand Victor Adolphe (1947) en Aline Marianne Dora (1948). Na 1951 echter, wanneer hij weer gescheiden is, verhindert de moeder het kontakt tussen de vader en de kinderen. Pas vele jaren later zouden zij de gelegenheid krijgen elkaar werkelijk te leren kennen.

Het werk dat hij opvat na de oorlog, ligt in het verlengde van wat hij begonnen was. Hij neemt allereerst de verzorging op zich van de verzamelde werken van Dèr Mouw. Deze verschijnen in zes delen van 1947 tot 1951. Hoe zorgvuldig hij dit ingewikkelde werk heeft gedaan, is gebleken bij de voorbereiding van de in nieuwe spelling omgezette verzamelde gedichten die in 1985 zullen verschijnen onder een meerkoppige redactie. Daarnaast is hij anderszins redactioneel werkzaam, o.a. als redactielid van het tijdschrift De Nieuwe Stem en als redacteur/adviseur van b.v. de Wereldbibliotheek. Maar de meeste tijd besteedt hij aan de voortzetting van de *Spiegel van de Nederlandse poëzie door alle eeuwen*. De bijnaam 'het levend geweten van de Nederlandse dichtkunst' heeft hij vooral aan dát werk te danken. Met een enorme wils- en werkkracht nam hij het op zich, *alle* ooit verschenen dichtbundels te lezen. Bij het achterhalen van de bundels had hij vanzelfsprekend hulp, maar verder zag hij zich vele jaren lang voor de opgaaf gesteld, al het gepubliceerde zelf te keuren. Hij weigerde het nu eenmaal, af te gaan op anderen en zich iets gelegen te laten liggen aan literaire modes en zo meer. Bovendien had hij zo'n liefde voor de poëzie, dat hij de 'dichters van één gedicht' niet wilde overslaan. Natuurlijk wist hij dat hij duizenden en duizenden pagina's vergeefs zou lezen, maar hij schepte er behagen in, de hand te leggen op dat ene gedicht van die onbekende of vergeten dichter, dat literaire waarde had. Dat plezier deelde hij met zijn goede vriend J.C. Bloem, al maakte deze er geen dagwerk van. Bij diens dood schreef hij niet voor niets: 'Maar ook de kleinen en kleinsten in de litteratuur konden zijn genegenheid hebben. Wij zeiden wel eens tegen elkaar: Als wij beiden dood zullen zijn, zal ook de laatste herinnering aan ontelbare dichters van het tweede plan of dichters van één goed vers voorgoed verloren zijn omdat niemand anders daar ooit meer van zal weten, zelfs niet hun naam. Dit mag ironiserende en bewuste overdrijving geweest zijn, een kern van waarheid zat er toch in.' (De Gids 1966, p. 172)

Hij die meer gedichten - al dan niet volledig - uit het hoofd kende dan vele collega's in hun boekenkast hebben staan, nam de dienende taak op zich letterlijk alles op waarde te schatten. Dat werk werd beloond met diverse herdrukken van zijn *Spiegel*. Door de verkoop van vele tienduizenden exemplaren was hij in staat er bijna dagelijks werk van te maken. Wél stelde hij tussentijds nog andere bloemlezingen samen, bijvoorbeeld de bundel filosofische teksten *De vernieuwing van de mens* (1985) of *Mensen als wij; vertaalde Middeleeuwse poëzie* (1967), maar de *Spiegel* bleef toch zijn hoofdwerk. In 1968 verscheen de laatste volledige versie van zijn hand, in vijf delen: deel 1 en 2 de kleine duizend pagina's poëzie van 1100 tot 1900 (later in één deel herdrukt), deel 3 de poëzie van 1900 tot 1940 in ongeveer 650 bladzijden en de twee 'dunne' delen 4 en 5, elk minder dan 300 pagina's met de belangrijkste hedendaagse poëzie. Hij werkte graag aan die laatste (louter om technische redenen gesplitste) delen, omdat ze hem in de gelegenheid stelden zijn voorkeur uit te spreken over zeer recent gepubliceerd werk en op die wijze de lezer een doorzicht

te bieden in de vaak verwarrende jongste literaire ontwikkelingen. Men proeft dit plezier uit de volgende alinea, gelicht uit het voorbericht van 1968: ‘Dat de keuze voor deze twee delen de samensteller voor grotere moeilijkheden plaatste dan die uit de dichtkunst van vóór 1940, waarbij meer afstand bestond, is een zaak die waarschijnlijk hem meer dan de lezer aangaat. Hij troost zich met de gedachte dat ook van de oudste poëzie de gewekte emotie steeds actueel en “hedendaags” is,

en dat de bovenbedoelde “afstand” al te vaak een voorwendsel is om zich door gevestigde litterair-historische oordelen te laten leiden.’

Deze onafhankelijkheid werd hem tenslotte niet meer gegund. Al werkte hij nog drie jaar aan de voorbereiding van een nieuwe druk, deze zou door toedoen van een nieuwe redacteur op de uitgeverij niet meer het licht zien. Na zijn dood zou zelfs het heel mooie deel 1900-1940 niet meer worden herdrukt en werd het gebied van de 20e eeuw in handen gegeven van Hans Warren, die er een totaal andere bloemlezing van maakte, in 1979 na verschijnen door vrijwel de gehele pers bekritiseerd.

De *Spiegel* bracht hem bekendheid en waardering in brede kring. Dat gold in mindere mate voor zijn eigen poëzie. Niettemin vertoonde dat werk een toenemende toegankelijkheid. De bundel *Tegengif* uit 1959, deels herkenbaar geïnspireerd door een ernstige ziekte (in 1952), bereikt hier en daar de grootst mogelijke eenvoud, zonder in te boeten aan *wat* hij te zeggen had. Als voorbeeld moge hier dienen het gedicht ‘Spelevaart’ (1952):

Spelevaart

Laatst ging ik spelevaren
Al op de blauwe doodsrivier.
Daar zag ik scheepjes varen,
Die brachten veel vertier.
Zij hadden witte kielen
En rompen, witte zeilen op;
Tot zij voor anker vielen
Een witte vlag in top.
Zij losten en ontvingen
En dobberden de stroom weer af
(Het waren speelgoeddingen)
Naar zee, dat was hun graf.
Ook ik ging spelevaren
En ben op de rivier geweest;
Al waren er gevaren,
Toch was ik niet bevreesd.
Maar duizelzwaar en dronken
Vond ik op de oever mij terug.
Het water zag ik vonklen,
De wind floot door het tuig.
't Scheepje zag ik verdwijnen
Tot een streepje aan de horizon
Eens zal het weer verschijnen
En heengaan met de noorderzon,
Mij halen en verleiden
Dat ik op 't witte dek
Mijn moede leden strek -
Dan zeewaarts langs de blauwe stroom
Zo vredig en zo loom
Wegzeilen en verglijden.

Zes jaar later, 1965, publiceerde hij de diepzinnige kleine bundel *Ondoordacht*. Zoals steeds het geval was, oogstte hij er waardering mee. Publieke bekendheid verwierf hij langs een andere weg: hij neemt plaats in het zogeheten Hou-je-aan-je-woord-forum onder voorzitterschap van Karel Jonckheere. Dit literaire

gezelschap, waaronder Godfried Bomans zich bevond en afwisselend Bert Decorte, Hella Haasse, Albert van der Hoogte, Harry Mulisch en Ankie Peypers, trad in het licht met woord- en literatuurspelletjes. Het waren spitsvondige en humoristische programma's die via radio (en later televisie) werden uitgezonden en veel weerklank vonden. Bomans, Van Vriesland en ‘die Belg’ werden mensen die men op straat herkende. Victor had er geen hoge pet van op, maar hij vond het prettig wanneer men wist wie hij was, of hij nu dorpskroeg of grand hotel bezocht.

Uiteraard had hij grote bekendheid in literaire kring. Hij ging als vanouds met veel schrijvers om en was daarnaast o.a. voorzitter van De Bezige Bij, vice-voorzitter van het BUMA, van de Vereniging van Letterkundigen, bestuurslid van de Maatschappij der Nederlandsche Letterkunde, idem van het SEBA, hij behoorde tot de Raad van Toezicht van de Sticusa en was lid van de Voorlopige Raad voor de Kunst, van de Culturele Commissie Holland-Amerika Instituut en lid van de Société Européenne de Culture. Verder kende men hem als (oud)redacteur van Forum, De Nieuwe Stem, De Vrije Bladen en de Kroniek van Kunst en Kultuur.

Een van de belangrijkste bijdragen die hij in deze sfeer heeft geleverd, betreft het werk dat hij voor de PEN heeft gedaan, de internationale schrijversvereniging die zich inzet voor de verdediging van het vrije woord. Het belangrijkste is in dezen de steun aan en inzet voor gevangen collega's en hun familie. Sinds 1945 is hij voorzitter van het Nederlands PEN-centrum geweest om vervolgens president en na afloop van zijn termijn vice-president van de Internationale PEN-club te worden. Door zijn diplomatie, behendigheid en strategisch vermogen, verwierf hij internationaal aanzien.

Toen hij de leeftijd der zeer sterken bereikte, droeg hij dit werk over aan een jongere generatie, al was hij vaak adviserend op de achtergrond aanwezig. Zo werd hij de éminence grise van de Nederlandse literatuur.

Aanzien. Het was allemaal façade, zij het een heel nuttige façade. Want al kon hij als geen ander schitteren bij tafeltoespraken en wist hij allure te verlenen aan vergaderingen e.d., deze imposante man die vele literaire bijeenkomsten glans verleende, wist dat het allemaal maar spel was. Graag gebruikte hij zijn mensenkennis en verworvenheden in de menselijke omgang om een goed doel te dienen. Zijn bijna natuurlijk overwicht wendde hij aan om van de platgetreden paden af te wijken. En vanzelfsprekend heeft hij kritiek geoogst wanneer hij bijvoorbeeld voor de zoveelste maal als voorzitter van een jury optrad. Hij stoorde zich er niet aan omdat hij heimelijk zichzelf in die functie niet serieus nam. Hij speelde zijn rol omdat het hem in staat stelde van de gebaande paden af te wijken en bijvoorbeeld iemand te bekronen die te vaak over het hoofd werd gezien. Daarin bleef hij de nonconformist die hij van jongs af wenste te zijn.

Victor E. van Vriesland en Godfried Bomans, april '63.

Het façade-karakter van zijn status en zijn non-conformistische gerichtheid blijken duidelijk wanneer hij in contact kwam met jongeren of mensen uit andere milieus.

Hij deed dan afstand van alle gezag, zonder enige neerbuigendheid. Zelf het frappantste voorbeeld van een a-technisch iemand, kon hij aan een jonge jongen uitvoerig informeren naar diens brommer. Stapte men met hem in een taxi dan kon men het eerder begonnen gesprek niet voortzetten, want hij sprak met de taxichauffeur en nam daartoe voorin plaats. Overigens kon bedienend personeel op dezelfde gulheid rekenen als zijn vrienden. Maar een basis van vertrouwen moest er zijn. Wanneer dat vertrouwen werd geschonden, dan was hij onverzoenlijk. Zo heb ik hem eens een vroegere goede bekende letterlijk een restaurant uit zien kijken. Het betrof Jacques Gans: vóór de oorlog politiek aan de linkerzijde, maar na de oorlog gedraaid naar de Telegraaf-mentaliteit. De man zat aan een tafeltje, recht tegenover de tafel die op de naam Van Vriesland was gereserveerd. Victor keek hem recht in het gezicht en hield dit enkele minuten vol. Langer hoefde niet, de man ruimde bedremmeld het veld, met medeneming van een nog half volle fles wijn. Hier had iemand die hij goed kende (en wel aan baantjes had geholpen) een vertrouwensbasis geschonden. Hetzelfde gold wan-

neer iemand hem wilde beduvelen. Om een voorbeeld m.b.t. 'bedienend personeel' te geven: een met Algerijnse wijn aan-, gelengde fles herkende hij feilloos. Wanneer hij een dergelijke fles trof, deed hij er uiteraard mededeling van aan de betreffende sommelier. Op vriendelijke wijze. Mocht de man echter volharden in zijn ontkenning, dan volgde een nog net ironische opmerking als 'Jongeman, denk om je vrouw en kinderen...' Gaf de betrokkene dan nog niet toe, dan kon het etablissement deftig op de kop worden gezet.

Was dat arrogantie? Ik geloof het niet. Eerder valt te denken aan teleurstelling. Hij maakte altijd de indruk van elk moment een feest te willen maken. Bij ontmoetingen was hij een doodernstig spelend mens: elk onderwerp dat hij aansneed, heel het verloop van de samen doorgebrachte tijd kreeg door zijn inzet een feestelijk aspect. Wie speelt wordt daarin niet graag gedwarsboomd. Een mens wiens spel ondermijnd wordt door valsspelers, keert teleurgesteld huiswaarts en laat dat goed merken.

Eerlijkheid schatte hij hoog. Het wil niet zeggen dat hij een van die rechtstreekse mensen was die als fanatici van de eerlijkheid dikwijls veel geur en fleur aan de menselijke omgang ontnemen. Integendeel, hij hield van de versiering, was van een grote voorkomendheid en kon met een ruime omhaal van woorden bepaalde feiten op de achtergrond dringen. Hij was eerder mediterraan dan noordelijk van aard. Maar in een zakagenda noteerde hij meedogenloos 'Op sterven', toen hij inderdaad door alle artsen was opgegeven. Eerlijkheid. Ofwel een blijk van het feit dat hij altijd tegelijk toch observator bleef bij wat hij deed of bij wat hem overkwam. Een aspect dat hij onder woorden bracht middels dit gedicht:

Depersonalisatie

Wat is het lot van dat, wat in mij denkt
En als een vreemde, maar toch met mijn ogen,
Mijn wereld ziet en meeleeft onbewogen
Alles wat mij beweegt, verrukt of krenkt?

De ander in mij is niet door mij te kennen
Maar kent mij goed, en van kind af het langst,
Toen zijn bestendigheid een zekere angst
Mij gaf, totdat ik me aan hem ben gaan wennen.

Nog, nu ik, oud en bitter, mij bezin,
Moe en wanhopig, met het eind voor ogen,
Rust hij in mij steeds even onbewogen,
Doodstil en helderziend, als in 't begin.

Maar iets als leedvermaak komt nu terecht
Van hem naar mij, en in mijn zwaarste nachten
Hoor ik zijn stem, zwijgend dwars door mijn klachten:
Dit had ik je toch altijd wel gezegd!

In zijn poëzie is er geen façade. Daar vindt men de kern van zijn persoonlijkheid. Daarom zal de wijze waarop hij zijn poëzie aan de buitenwereld presenteerde niet zonder betekenis zijn. Wanneer we die wijze bezien, komt er steeds één woord in gedachten: schroom. Hij moet er aanvankelijk lang tegenop hebben gezien, zijn eerste gedichten te bundelen. Zonder Jan Campert zou *Voorwaardelijk uitzicht* niet of pas vele jaren later zijn gepubliceerd. Dat is evident, evenals de huiver die de (overigens dan al zevenendertig jarige) auteur ervaart ná publikatie. Door de positieve

kritiek misschien went hij aan de openbaarheid. Op zeker moment moet het hem zijn voorgekomen dat publikatie een zekere objectiviteit aan het werk verleent; het al te persoonlijke is er als het ware door de drukpers aan ontnomen. In dit licht immers is het te begrijpen dat hij een nieuw gedicht nooit liet lezen voordat het gedrukt was, ook niet aan zijn echtgenote, Adrienne Canivez, met wie hij vanaf 1952 het leven deelde aan de Amsterdamse Weesperzijde 25. Deze schroom krijgt nog meer reliëf wanneer men ziet hoe hij zich langs een omweg tot haar richt. De keer dat hij een gedicht voor haar schrijft, doet hij dit deels in een taal die zij niet kan lezen. Hij schrijft het gedicht ‘Existentie’ (zie *Verzamelde gedichten*, blz. 216) en laat het voorafgaan door een onvertaald citaat uit Plato, gevolgd door een erop inhakend citaat van Sartre, en - of het nog niet genoeg is - besloten met een opdracht in het Latijn: carissimae uxori.

Victor E. van Vriesland en Dirk Kroon.

Er moet een zekere verlegenheid achter een en ander steken. Het kan toch niet alleen geleerdheid zijn wanneer hij in 1952, nadat hij drie maanden is verpleegd in het Juliana-ziekenhuis te Amsterdam, een gedicht aan de zusters geeft, voor dat doel in eigen beheer gedrukt onder de titel *In clarissimas sorores laudandas carmen*.

Schroom. Omdat zijn poëzie met hartebloed werd geschreven. Schroom omdat hij zoveel dingen rechtstreeks te zeggen had. Schroom van de kant van de lezer werd gewekt door zijn laatste bundel, *Bijbedoelingen* (1972), die duidelijk, ook bij niet-professionele lezers indruk maakte. De bundel sprak aan door het vervreemdingsproces dat er bijna meedogenloos in werd beschreven. Het was zijn afscheid.

Twee jaar later was alles afgelopen. Hij stierf toen hij geen kracht meer bezat. Langdurige astma en emfyzeem hadden hem uitgeput. Het was heel duidelijk op 27 oktober 1974, toen hij met een aantal intimi toch nog zijn verjaardag vierde. Hij staarde die dag herhaaldelijk in het niets en liet ongewild zien wat hij in zijn laatste werk gezegd had. Twee dagen later, 29 oktober, is hij gestorven.

Poëzie

Van de 82 jaar en 2 dagen dat Van Vriesland heeft geleefd, zijn die momenten doorslaggevend geweest, dat hij poëzie schreef. Niet voor niets heeft hij zijn poëzie ervaren als de rechtvaardiging van een bestaan. Het meest wezenlijke van dat

bestaan zou erin worden uitgedrukt. Dat over die poëzie het laatste woord zeker nog niet gezegd is, is even begrijpelijk als aantrekkelijk. Het betekent dat wij van doen hebben met werk dat zich niet zomaar laat samenvatten en zoveel facetten bezit dat het kan blijven intrigeren.

Van Vriesland debuteerde in De Nieuwe Gids van Kloos, maar bewees zijn dichterschap het eerst in Verwey's tijdschrift De Beweging. Mede omdat het geluksverlangen in deze poëzie een stem vond, schaalden literatuur-historici hem in onder de ‘generatie 1910’. Anderen zouden hem later bij voortduring een filosofisch, nee een *moeilijk* filosofisch dichter noemen. Men had gehoord dat hij een leerling was van Adwaïta (Dèr Mouw) en men kende zijn verwantschap met Paul Valéry. Het gevaar van dergelijke etiketteringen is bekend. Poëzie die als ‘moeilijk’ te boek staat, wordt gemakkelijk genegeerd. Kent men één bundel, dan kent men alle bundels - lijkt dikwijls het devies. En wie tot een bepaalde generatie heet te behoren, is meteen gedateerd. Zo doet men onrecht aan een dichterschap dat zich gedurende ruim zestig jaar zou ontwikkelen.

Het is waar, Van Vrieslands oeuvre bevat een aantal gedichten waarin filosofische termen niet worden geschuwd, gedichten die enige kennis vóóronderstellen. Het is evenzeer waar, dat

degene die niet al te diep wil graven, bij Van Vriesland slechts bij hoge uitzondering terecht kan. Wie vrijblijvende poëzie zoekt, moet elders aan zijn trekken komen. Schrijven was voor Van Vriesland het vaststellen en vastleggen van een diepgaand engagement en een vorm van leven en overleven. Via de taal was hij betrokken bij de wereld en bracht hij zijn bestaan in kaart. Dat hij een en ander als paradoxaal heeft ervaren, moge blijken uit een nagelaten notitie, die hij de titel meegaf 'Survival of the unfittest': 'Alleen zij overleven, die uit de waargenomen wereld kunnen vluchten in de interne beschouwing van hun eigenheid. Het zijn de minst geschikten, want elk escapisme is zwakheid.'

Wie zich realiseert wat Van Vrieslands poëzie behelst, weet meteen dat dit werk niet bepaald is door een generatie, niet gebonden is aan een zekere periode, al sprak hij wel degelijk de taal van zijn tijd. De grondtoon die in vrijwel alle gedichten doorklinkt, is die van het menselijk tekort. De mens is gevangen in eenzaamheid, hij is in diepste wezen gescheiden van de ander. Dit gegeven krijgt bij Van Vriesland een navrante doorwerking: de mens - voor wie de ikfiguur in de gedichten steeds staat - is soms zo alleen, dat hij al wat buiten hem is, de ander en zelfs de wereld van de dingen, niet anders kan ervaren dan als alleen maar 'ik'. Al het omringende bestaat alleen bij de gratie van de 'ik' die waarneemt en bevestigt. Met andere woorden, buiten de mens bestaat niets. Toch is deze solipsistische conclusie niet het eind van het lied. Andere gedichten klinken op, het menselijk bestaan blijkt niet zonder perspectief. Plotseling kan de mens worden verlost uit zijn eenzaamheid. Vooral in de debuutbundel *Voorwaardelijk uitzicht* vindt men gedichten die spreken over eenwording, over ontheven-zijn. Eenwording met de ander, de geliefde, eenwording met de godheid ook. Dit wil niet zeggen dat Van Vriesland zich tot een uitgesproken mysticus zou ontwikkelen. Veeleer is hij een dichter die poëtisch vorm zou geven aan het verlangen naar opheffing uit de telkens ervaren gescheidenheid. Als men hem dan toch tussen verwante leeftijdsgenoten wil plaaten, dan staat hij tussen A. Roland Holst en J.C. Bloem in. Zoals Roland Holst (door hem voor het eerst mysticus genoemd) kon hij het samenkomen soms 'ver zoeken', getuige het gedicht 'Voorwaardelijk uitzicht':

Voorwaardelijk uitzicht

Maar ondervangen door een denkgewoonte
Anders dan uit een nog te kennen wezen
U te benaadren waar de vlagen licht en
Vergetelheid strijken langs vlakke zeeën.
Ik zou vergeten dat ik zoveel jaren
Vlakbij het ver gezochte samenkomen
Roekeloos overhelde tot het donker
Verliezen van wat geen bezit kon borgen:
Groei en verandren en het eender wachten
Naar wisseling, wanneer de dagen kortten
En eenzaamheid zich als een nevel spreidde
Op de verlaten tuin achter mijn raam.

Zoals Bloem kon hij de vervulling van het verlangen als het ware op straat vinden. Men vergelijke het hierboven geciteerde vers 'Het nieuwe hart in de lente' of iets als:

Resumerend

Een lief gezicht. - Wat maakt mij zo vermoeid?

O die daar staat, en gaat aan poorten kloppen-
Keer maar naar uw nederig dorp terug,
En rust, en zie de grasjes aan uw voet,
In lentezon of flonkerende zwijging
Van maan in voornacht, groeien en tevree
Sterven. En zoek geen nieuwe grote poorten
Meer om uw vuisten op stuk te rameien;
Vrienden: mijn oren zijn er moede van.
Een lief gezicht is zuiverder dan al
Wat luide roept. Wees rustig, en ga dood
Hartelijk en tevreden in het gras
Van een klein tuintje, op een voorjaarsmorgen.

Vervoering en vervulling blijven zeldzaam. Naarmate men langer leeft, zal men meer en meer gescheidenheid, onvervuldheid, lijden moeten ervaren. Van Vriesland is niet een dichter die ‘de wereld’ ervan de schuld geeft. Het is voor hem inherent aan de menselijke existentie. De mens maakt zichzelf schuldig aan eenzaamheid. Juist doordat hij streeft naar het volmaakte, het absolute, en juist doordat hij zijn wil aan het omringende tracht op te leggen, brengt hij zichzelf in een positie, die niets anders dan pijn kan veroorzaken. Willen is lijden. Dat wist Van Vriesland, die zijn wijsgeren wel kende, al te goed. Men leze er zijn filosofische verhandeling *Grondslag van verstandhouding* op na.

Victor E. van Vriesland en Roland Holst, maart '73.

Maar poëzie is niet de dichterlijke uiteenzetting van een filosofische opvatting. Poëzie past niet in het stelselmatige. Zeker niet die van Van Vriesland. Hij wist al vroeg dat de poëzie een eigen weg gaat, al zal zij altijd wel bepaald worden door de persoonlijkheid van de maker:

Ars poetica

Dichten is: verwonnen zijn
Door de macht van sterke woorden,
Door de dwang en door het dringen
Van de eigenzinnige woorden,
Heimlijk 't eigen leven levend,
't Leven in zijn diepste kern,
En dat door de sterke dichter

Heen tot een gedicht zich leefde, -
Dat niet hard is en niet strelend,
Niet toevallig, niet berekend,
Maar noodzakelijk en fataal
Als een ritus of bezwering
Die door hem heen levend werd,
Oproepend de reeksen woorden
Vreemd gebonden door het wonder
Van hun eigen samenhang.

Van Vriesland mag dan een denkend dichter genoemd worden, hij was evenzeer een troubadour in de oorspronkelijke betekenis van het woord: een vinder. Al schrijvend vond hij essenties. Essenties soms die elkaars tegenpolen vormen. Wie Van Vrieslands filosofie met diens poëzie vergelijkt, zal al snel merken dat de poëzie veel meer paradoxale aspecten vertoont, zichzelf tegenspreekt, de filosofie tegenspreekt. Dichten was voor hem: zien, voor het eerst zien en herzien. Elk gedicht werd gevormd met lege handen, elk vers begint met niets. Dat is er meteen de kracht van. Het geeft ook aan met welke intensiteit hij zich richtte op het gedicht.

In zijn poëzie zocht hij vrijheid en bevrijding. Hoe gebonden hij die vrijheid vorm gaf, blijkt uit de hechte versstructuur die

hij meestal hanteerde. Willekeur stond hij niet toe. Noch in het maatschappelijk leven, noch in de poëzie. De inhoud van zijn poëzie is dan ook verre van willekeurig. In diepste wezen was Van Vriesland gericht op wat hij in zijn filosofie ‘het derde’ noemt. Het derde dat de synthese is van de tweeheid, de opheffing uit de gescheidenheid die in de wereld van tijd en ruimte wordt ervaren. Hij betoogt dat men het derde niet kan afdwingen, noch kan bereiken via het lijdzaam afwachten of de gerichte daad. Hij koos voor ‘het gerichte wachten’ op wat men het absolute, het goddelijke, het schone kan noemen. De mens dient alert te zijn op een zeer bepaalde wijze.

Zelf heeft hij van die alerte houding blijk gegeven door zijn leven te wijden aan het enige middel dat hem het derde kon doen bereiken: dat van het woord, de poëzie. Hij richtte er zijn leven naar in. Want al mogen de mooiste verhalen en meest bonte anekdotes over zijn leven als bohémien de ronde doen, in het ware verhaal van zijn leven klinkt steeds dat ene motief: poëzie die perspectieven opende. Voor de schrijver, voor de lezer.

Poëzie van waarde vertegenwoordigde voor hem ‘de schoonheid die wij met de ziel bedoelen’, zoals hij deze in het gedicht ‘Het graf van Paul Valéry’ noemt:

Het graf van Paul Valéry

Hier heeft zijn spel aan de afgrond van de geest
Een einde en wat zijn tover is geweest:
Het spelend vinden van verborgen oorden
Der zielskracht, onverganklijk uit zijn woorden
Stralende en tot een helder beeld onthuld.
Hier knakte, en in zijn felste bloei vervuld
Die nog de laatren steeds zal blijven wenken,
De rijpste loot van 't Europese denken.
Hier doofde van het wereldvuur een vonk -
't Gedicht dat door barbaarse tijden klonk
Verstilde hier. Hierheen zullen nog komen
Na eeuwen de allerbesten en er dromen
Van wie Helleense wijsheid zo herschiep
Dat het de volkre' uit hun verwarring riep
Tot diepst bezinnen op de diepste waarden.
Klaagt om wie hier in de oude Gallische aarde
Tot zwijgen keerde... Maar die stilte hoort
Als bijen gonzende zijn purend woord
Zolang nog één zal blijven in zich voelen
De schoonheid die wij met de ziel bedoelen.

Die schoonheid kon haar gezicht nooit verbranden aan de vlammen die in onvrijheid zouden oplaaien. Want hoe persoonlijk een gedicht ook gekleurd mocht zijn, hoezeer ook voortgekomen uit de ervaringen in een bepaalde tijd, werkelijke poëzie vertegenwoordigde naar Van Vrieslands opvatting iets dat boven het tijdelijke en individuele uitstijgt.

Dat bovenpersoonlijke, intersubjectieve aspect wilde hij tonen toen hij onder de dreiging van het opkomend fascisme in de loop van de jaren dertig, de samenstelling op zich nam van zijn monumentale bloemlezing, *Spiegel van de Nederlandse poëzie door alle eeuwen*. Het is hierboven al aangestipt: in 1939 publiceerde hij het eerste deel, als daad van verzet, een bundeling van datgene dat als bindende kracht tussen mensen kon fungeren.

Zijn poëzieopvatting kan nog toegelicht worden aan de hand van een beroemd gedicht uit de *Spiegel*, het Egidiuslied. Wij weten niet met zekerheid wie de dichter van dit klaaglied is, noch weten wij tot welke persoon het gedicht zich richt. Dat is nauwelijks belangrijk. Een stem klinkt, woorden zingen zich los van een persoonlijke aanleiding en zes eeuwen later kan een willekeurig lezer zich ermee identificeren. Wie de klacht herkent, komt er niet meer van los.

Een gedicht als het Egidiuslied maakt deel uit van de traditie waarin een mens van *nu* kan staan. Van Vriesland plaatste zich in die traditie toen hij zijn ‘Rive gauche’ schreef. Ook van dit vers behoeft de lezer de tragische ervaringen die aan het gedicht ten grondslag liggen, niet te kennen om getroffen te worden. Vooral in de 9e en 10e strofe (hierboven als eerste geciteerd) roepen de woorden onverbiddelijk de voor deze dichter zo kenmerkende gescheidenheid op.

Want alle eenheidsverlangens ten spijt, de ervaringen van gescheidenheid nemen een steeds grotere plaats in het werk van Van Vriesland in. De bundels *Herhalingsoefeningen* en *Vooronderzoek* laten een grote verlatenheid zien. Het klagen krijgt een doordringende toon. En nergens kan men van zelfbeklag spreken. Steeds wordt een klacht tot poëzie. De stem mag een persoonlijke kleur hebben, de zang is bovenpersoonlijk. Dat moet de verlossende troost geweest zijn voor de dichter. Dat kan tevens de troost in zich dragen voor degenen die de zang horen.

Onthulling van de plaquette met de drie ‘Kurhausgedichten’ op 29 oktober 1984 door mevrouw Adrienne van Vriesland-Canivez. Foto: Hans Vermeulen.

En dan: Van Vriesland zou zichzelf niet zijn, wanneer hij naast de klacht niet meteen ook de troost zélf zou vormgeven:

Askese

Cellostreek die in de nacht verstierf,
Donker klagen zonder rust of duur,
Vind nu, dag na dag en uur na uur,
Haar die je hart zocht van dat het dierf.

Echt was 't smachten, niet wat je verwierf,
Koele wijn niet, maar het dorstend vuur.
Draag gemis niet langer als tortuur,
Dit is vrede voor wie altijd zwierf.

In het dorsten zelve ligt de dronk.
In jouw eigen diepe onstilbaarheid
Ligt de liefde die ze nimmer schonk.

Wend je van de waan van ruimte en tijd-
Dénk haar ogen: nooit, neen nooit nog blonk
Stralender daarin haar tederheid.

De genoemde bundels laten zien dat Van Vriesland, meer dan in het begin, concrete gegevens in zijn poëzie opneemt, al houdt hij zich ver van oppervlakkige anekdotiek. Een ‘anekdotisch’ gedicht als hetvolgende moge dit aantonen:

De sjaal

De lange smalle zachte bleke handen
Die deze doek weefden zijn warm geweest.
Zij werden koud, een weggeborgen feest
Der wormen. En ik voel mijn ogen branden

Nu 'k hem weervind. Hoe zorgzaam toegewijd,
En of wel eeuwig 't leven voort zou duren,
Werkte zij maanden, om mij voor de gure
Vlagen te schutten van de wintertijd.

Het is geweest en is voorbijgegaan.
Mijn aarzelende vingers tasten even
Over de ruwe stof, of van haar leven
Voorgoed iets daarin over was gegaan.

Dat is illusie. Dode stof is stof,
En stof als deze doek zijn nu haar resten.
   Ik berg hem weer voor jaren weg. Het beste
Is, te vergeten waar. Of doen alsof.

Zulke gedichten zijn voor een groot publiek toegankelijk. Wellicht heeft zijn redacteurschap van Forum een rol gespeeld. (Het werk voor de krant is hierboven al ter sprake gekomen). Misschien zocht hij een grotere eenvoud tijdens het interbellum en tijdens de oorlog, om een stem te kunnen zijn voor een breder publiek. Het is immers opvallend dat hij in het lange epische gedicht 'De bevrijding van Dalfsen' (uit *Tegengif*) zijn oorlogservaringen in de meest eenvoudige taal vastlegde.

Wie Van Vrieslands poëzie geheel overziet, kan niet tot de slotsom komen dat het om moeilijke poëzie gaat. Veel gedichten vertonen een grote openheid. Juist door de vaak streng klassieke vorm zijn de verzen zo pregnant, dat ze als wenk naar de ander blijven fungeren. Zelfs in de meest abstracte gedichten zijn er voor elke poëzielezer altijd regels die men niet gauw meer vergeet. Van Vriesland zou trouwens toch hoog scoren wanneer men het aantal regels moest noemen, die niet meer uit het geheugen zijn te wissen.

Het is of deze dichter een leven lang het evenwicht heeft gezocht tussen het abstracte en het concrete. Bijna nooit zijn de gedichten geheel abstract, bijna nooit louter 'realistisch'. Daardoor staan de gedichten open, kan de lezer eigen levenservaringen en -inzichten invullen. Wannéér Van Vriesland het concrete weergeeft, dient het altijd als beeld van iets dat algemeen kan zijn. Zo hoeft men geen 52 jaar te zijn en Van Vrieslands ervaringen te bezitten om het eerder geciteerde gedicht 'In diem natalem LII' in zijn leven op te nemen. Neem voorts een (eveneens reeds geciteerd) gedicht als 'Spelevaart', of:

De weg

De langzame groei der seizoenen
En het rijpworden van de tijd
Hebben niets voor mij kunnen doen en
Mij nergens naar toe geleid.

Ik dwaal zo vervreemd als tevoren
Langs verlaten paden heen.
Misschien heb ik de weg verloren -
Misschien vind ik de weg alleen.

Zulke gedichten zijn dermate intersubjectief, dat ze boven elke persoonlijke omstandigheid verheven zijn. Hier vormen de woorden kristallen, waar de lezer licht doorheen kan kijken. Om kort te gaan: een uniek dichter die iets te zeggen heeft dat voor anderen veel kan betekenen. Een dichter die, uitgaande van de menselijke existentie, altijd zocht naar het andere, naar ontheffing uit het lijden en verlangde naar momenten van vervoering, geborgenheid, vergetelheid. In zijn poëzie tekenen zich wisselende perspectieven af, ontvouwen zich plotseling raadsels en wonderen. Gehavende wonderen vaak, verslagen raadsels ook, omdat de mens gehavend en verslagen is. Wie de geschiedenis kent, weet wel waarom.

Van Vriesland stond midden in de geschiedenis en nam stelling. Hij ging sporen na. Leuzen lagen hem niet. Sporen van de recente geschiedenis vindt men o.a. in het gedicht ‘Dwalend’ dat in zekere zin als een resumerend verslag van zijn leven kan worden gelezen. Een leven vol gescheidenheid en dualiteit:

Dwalend

Enkel wat zintuigen vrij
Overbrengen doet ervaren
Wat de wereld is - en jaren
Martelt Plato's tweevoud mij.

In het bleke hemelblauw
Wemelt der ideeën luister -
Maar hoe wilt ge dat ik luister
Als ik voortkom uit een vrouw?

Want het wezen van het zijn
Zal wel zijn van 't wezen wezen
Waar ik zonder schijn van vrezen
De ophef vind van mijn en dijn.

Wie verdient een beter stand
Dan het menselijke falen,
Inziend dat zijn achterhalen
Van wat blijft slechts bouwt op zand?

Wezenloos aaneengehecht
Breekt de duur uit een kunstmatig
Denken, telkens weer nalatig
Met het leven in gevecht;

Krimpt maar saam tot een gevoel
Dat ten slotte gaat vervagen:
Perspectief voor wat de dagen
Bleken, leegte zonder doel.

Dwalend langs het Waaggebouw
Moest ik denken aan de Joden
Tot ik verderging met loden
Schoenen en een hart vol rouw.

Dit gedicht, waarop men Van Vrieslands eigen toelichting kan lezen, zoals hij die gaf aan Alfred Kossmann (cf. Alfred Kossmann, ‘Verslag van een dwaling’, Maatstaf, oktober 1972, blz. 327-335), opent de laatste bundel die de dichter zou zien verschijnen: *Bijbedoelingen* (1972). Een onthutsende bundel, onder meer doordat de gescheidenheid tot in uiterste consequentie is doorgezet. In *Bijbedoelingen* is een man aan het woord die zijn leven ziet instorten. Men leest hoe iemand gescheiden raakt van de eigen emoties, gevoelens, herinneringen. Drie korte voorbeelden:

Met eelt op...

Met eelt op mijn ziel,
Voor droefenis niet meer te bereiken,
Zie ik de afbraak van alles wat ik was
Zonder het te beleven.

De rouw om...

De rouw om vrienden is een lotsvoltrekking
Waarbij ik amper nog betrokken ben.
Pijn, razernij en wanhoop gaan voorbij.
Wat blijft: een niets. Zonder mij, zonder mij.

Wat ik kan...

Wat ik kan is veel groter dan ik ben,
Maar wat ik ben is alles wat ik kan.
Tussen mijn zijn en kunnen gaapt een kloof,
Een brede kloof die ik niet over kan.

Toch zou dit niet het aangrijpende slot van Van Vrieslands lied zijn. Zijn poëzie vindt ook (of zelfs) in *Bijbedoelingen* boventonen terug. Boventonen van zingeving b.v. in:

De kindertijd van...

De kindertijd van dit berooid bestaan
Was eer hij aanving al voorbij voorgoed;
Maar wie de spelregels erkent vermoedt
Dat de zin juist ligt in dit overgaan.

Verrassenderwijs keert tevens de boventoon van verlangen naar eenheid terug in mystieke zin:

vervolg op pagina 30

Gerben Wynia
Brakmans 'Götterdämmerung'

1

Onlangs verscheen de vijfde verhalenbundel van Willem Brakman: *Een familiedrama* (Amsterdam 1984). Deze bundel bevat vijf verhalen. Het eerste verhaal, 'De gegoeden', werd in 1980 door uitgeverij Reflex als zelfstandige publikatie uitgegeven als deel vier in hun Novellen-reeks. De overige vier verhalen werden speciaal voor deze bundel geschreven.

Het tweede verhaal draagt als titel 'Het evangelie naar Chabot' en verscheen eerder, fraai geïllustreerd, in de kerstbijlage van NRC Handelsblad (Cultureel Supplement 23-12-1983). Dat hiervoor een kerstbijlage gekozen werd, is gezien de strekking van het verhaal geen toeval.[1.] Ook het derde verhaal werd voorgepubliceerd en wel in De Revisor (1983/6). Hierover viel dus eveneens de glans van het kerstfeest. Dit verhaal, 'Rendez-vous in de dierentuin', wordt hieronder geanalyseerd. Mijn interpretatie ervan, vormt de kern van een slotbeschouwing, gewijd aan de bundel in zijn geheel.

Het vierde en vijfde verhaal ten slotte, werden niet eerder gepubliceerd. Deze laatste twee, 'Het Mariabeeld' en 'Artorius', worden net als 'Het evangelie naar Chabot' niet afzonderlijk geanalyseerd, maar komen dus in de eindinterpretatie aan bod. Telkens wanneer er gesproken wordt over de bundel *Een familiedrama*, dan laat ik daarbij 'De gegoeden' buiten beschouwing. De tekst op de achterzijde van de bundel levert hiervoor van auteurszijde de rechtvaardiging.

2

Als de jonge leraar De Haas het schoolplein betreedt, bevindt hij zich terstond in een nogal onwerkelijk gebied; het is er niet pluis, er heersen andere wetten dan daarbuiten. Dat blijkt uit twee dingen: het regent er harder dan in de nabijgelegen straten en als De Haas aanbelt, begint het als vanzelf harder te waaien en kraakt er 'een donderslag nadat de hemel blauwviolet was opgeschokt.'

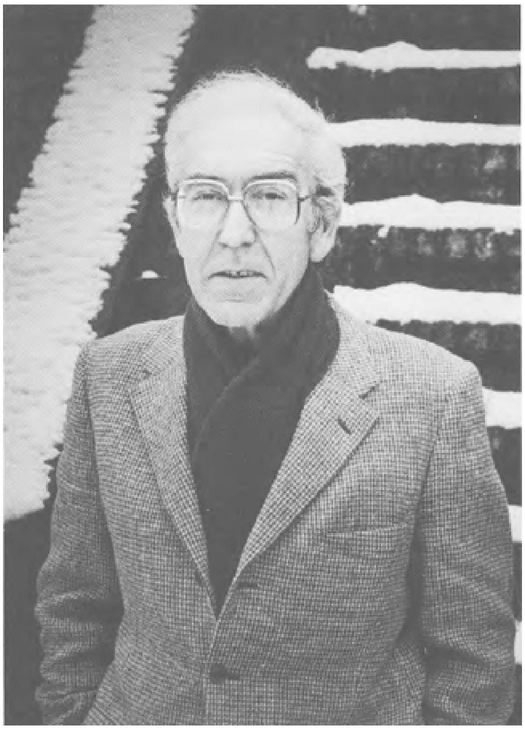
Het verhaal 'Rendez-vous in de dierentuin' bestaat uit zeven stukken, van elkaar gescheiden door witregels. In het eerste deel ontmoet De Haas de rector van de school waar hij aanbelde. Deze rector draagt de fraaie naam Ridderinkhof.

De Haas' wijze van de school betreden - niemand deed hem open - getuigt volgens Ridderinkhof 'van verbeeldingskracht'. Dit weet hij op waarde te schatten. Dat De Haas een man van de verbeelding is, bewijst hij in een daarop volgend gesprek met de rector, waarin hij vertelt over zijn ongelukkige huwelijk met Frankenmolen. Deze relatie liep stuk: zij koos de kant van de ondichterlijke proleten en liet De Haas in zijn poëtische droomwereld alleen achter.

Voordat De Haas tot deze persoonlijke bekentenis komt, staan er enkele zinnen die de verhaalwerkelijkheid op zeer speciale wijze bepalen. Allereerst vermeldt de verteller dat er op het bureau van de rector een opgezette adelaar staat. Op zich niets bijzonders, ware het niet dat deze roofvogel 'zijn felle ogen op de bezoeker gericht hield, waar die ook stond.' Dat is vreemd en nog vreemder wordt het wanneer we lezen, dat er op het gazon achter de rectorskamer een centaur staat, 'die onbeschaamd naar binnen keek', terwijl Ridderinkhof zelf 'groter en zwarter' wordt en zich vervolgens ontpopt als een ziener (vergelijk Merlijn uit 'Artorius'), door de vinger op de zere plek te leggen, dat wil zeggen: de gele hoed, die als symbool

fungeert voor het rijk der verbeelding en dromen, waarin De Haas zo graag en zo veel vertoeft. Deze gele hoed is de katalysator, het magische sleutelwoord: eenmaal genoemd, volgt de lange monoloog waarin de jonge leraar zijn gekwetste ziel bloot legt.

Als De Haas zijn toelichting gegeven heeft op het onoverbrugbare verschil in karakter tussen hem en Juul, zegt Ridderinkhof tegen hem dat hij zich in 'een oord van inzicht en bezinning' bevindt. Ridderinkhof sluit het gesprek af met de woorden: '"Ik ben de rector (...), een vale stronk met veren zo te zien, maar nog met de beste herinneringen aan eenzame vlucht. (...)"'



Willem Brakman. Foto: Hans Vermeulen.

Een opgezette adelaar die tevens rector is, een nieuwsgierige centaur en een overspannen leraar die tot rust en bezinning wil komen - ze ontmoeten elkaar weer in het laatste, zevende deel van het verhaal, maar voor het zover is maakt De Haas nog van alles mee.

In dit eerste verhaalfragment spelen realiteit en verbeelding stuivertje wisselen met elkaar; sterker nog: de verbeelding zet de werkelijkheid naar haar hand - wat De Haas als werkelijkheid zou moeten ervaren, is geheel ingepolderd door zijn verbeelding. De grenslijnen tussen beide zijn (om met de titel van een van Vestdijks jeugdverhalen te spreken) uitgewist.

Brakman beschrijft hier een werkelijkheid zoals die door de hoofdfiguur waargenomen en ervaren wordt. Deze hij-figuur voert ons door een wondere wereld en of hij aan het eind van zijn dwalen en dolen inderdaad tot het zo felbegeerde inzicht en de verlangde bezinning geraakt, valt nog te bezien. Hij is in ieder geval van goede wil.

De Haas moet tot rust komen; er spookt hem van alles door het moede hoofd en dat maakt hem tot het slachtoffer van de eigen verbeeldingskracht. Hij is zichzelf niet meer, dat wil zeggen: hij heeft zichzelf niet meer onder controle. Deze poging van hem om tot inzicht te komen, maakt het Brakman mogelijk een beeld te schetsen van de wijze waarop de geest werkt.

Kortom: een geestrijk en geestig verhaal.

Na regen komt zonneschijn: als De Haas aan het begin van het tweede verhaalfragment met de heilige Antonius over de hei banjert, is het broeierig warm.

Zij ontwaren bij een nabijgelegen tehuis een groep Griekse goden. De Haas ziet ze naderen:

'Buiten de tijd om of in een heel eigen tijd stroomden en wiegden een stel spookachtige ouden de tuin in', Antonius is intussen in slaap gesukkeld, maar geeft na gewekt te zijn door De Haas tekst en uitleg bij het aanschouwde. De op sterven na dode oppergod Zeus draagt behalve een fluwelen flambard, een sjaal van violette kant. Hij zit in een rolstoel. Op het moment dat beide wandelaars afscheid willen nemen van het groepje goden en godinnen, ziet De Haas een vrouw 'van opperste schoonheid' verschijnen. Bij het zien van de godin Juno - want zij is het - wordt hij bijna letterlijk omver geworpen: 'Hij vond zichzelf weer terug aan een heidevennetje (...). Ontwakend uit de ene trance verzonk de leraar in de andere: grijs hing het meer over een immense leegte, gelijk een regenhemel over een landschap, (...).' Een meer als wolkenhemel: de werkelijkheid op zijn kop. De jonge leraar is nog steeds danig in de war. Wellicht dat deze goddelijke liefde hem weer met beide beentjes op de grond zet.

De Haas probeert nu in contact te komen met de godin wier naam zoveel lijkt op die van zijn vrouw. In eerste instantie is hij wat terughoudend en niet erg zeker van zichzelf, maar naarmate ze elkaar beter leren kennen 'hernamen voze lusten weer hun recht.' Dit is een citaat uit het vierde fragment, waarin deze lusten daadwerkelijk gebotvierd worden. Maar in het derde fragment staat een detail dat het opmerken waard is: Juno 'was gekleed in een prachtig geel zijden gewaad'. Dit stempelt haar tot een vrouw die thuis hoort in de poëtische dromen van De Haas. De kleur geel symboliseert immers de breuk tussen hem en Juul; een breuk die ontstond op grond van onbegrip en onwil tot inleven in zijn belevingswereld. De kleur geel wijst op een familieband tussen Juno en De Haas.

Niet onbegrijpelijk dus, dat De Haas en Juno - op initiatief van de laatste - met elkaar in de koffer duiken. Koffer is misschien wat denigrerend waar het een bed betreft, 'dat breed was als de bark naar het westen.'[2.] Een welhaast 'bovenaards geluk' wordt hem deelachtig. Er ontbreekt slechts één ding: Juul weet er niet van. Wil hij haar jaloers maken? Wil hij door vreemd te gaan met een godin Juuls liefde herwinnen? Een trekje dat hij overgenomen zou hebben van Zeus, over wie in de boeken immers geschreven staat dat hij te pas en te onpas op vrijerspad ging, zijn vrouw mokkend achterlatend.

Terwijl de heiligen (waaronder ook Antonius) een plan beramen om de goden en godinnen in echt vuur te louteren, heeft De Haas een afspraak met Juno voor een rendez-vous in de dierentuin. Hij is eerder dan zij op de afgesproken plek en wacht. Herinneringen spelen door zijn hoofd. Dan nadert Juno in 'een laan die hij nog niet had opgemerkt'. Dit geeft het onwerkelijke kader aan waarbinnen het rendez-vous zich afspeelt. Dit wordt nog versterkt door de opmerking van de verteller, 'dat er op de afgesproken plaats helemaal geen ingang was te bekennen.' Maar laat ons samen met De Haas de naderende Juno aanschouwen. 'Wie zo komt aanlopen, dacht De Haas met open mond, die heeft weet van scheppen en schepping en is er zelf deel van in genoegen.' Zoals een warm mes door roomboter glijdt, zo glijdt zij zijn ziel binnen - ook een domein zonder duidelijk aanwijsbare ingang! Dit alles duidt opnieuw in de richting van de ziekelijk verliefde verbeelding van de jonge leraar: het heeft er alle schijn van dat hij zich een geliefde schept, zij is onderdeel van de verbeeldingswereld die hij creëert.

Ze betreden de dierentuin en zien een leeuw. 'Grijs en leeg staarden zijn ogen buiten de tijd, (...) er bewoog zelfs geen snorhaar, dat de leraar had durven zweren de tijd zelf voorbij te zien stromen.' De hele tuin blijkt een idee van Plato te zijn. Bovenwerkelijke, ideëele sferen. Op een gegeven moment flitst er iets met grote snelheid voorbij en even later vinden ze een violette sjaal: Zeus laat zijn sporen achter! De Haas geeft haar nog 'een arm voor het leven, ja meer nog, voor de

eeuwigheid.’ Dat er met de ruimte iets aan de hand was, bleek al uit de hiervoor gegeven citaten en dat de tijd zich evenmin aan de regels van het spel houdt bleek zonneklaar uit het naderen der goden bij het tehuis, uit de snorharen van de leeuw en wordt nog eens bevestigd door een nauwkeurige beschouwing van het sjaaltje van Zeus: ‘de sjaal lag zo stil of ook hij achter de tijd vergleed.’ Deze dierentuin heeft inderdaad veel weg van Plato's ideeënwereld, waarin De Haas op zoek is naar zijn ideale geliefde, want een arm voor de eeuwigheid geef je niet zo gauw aan een vrouw van vlees en bloed. Die zijn daar niet op gebouwd.

Als ze de dierentuin verlaten, rommelt het in de verte: naderend onweer. Bij het betreden van het schoolplein en het passeren van het bord ‘Pas op voor de hoofdonderwijzer’, rommelde het ook. Gerommel en bliksem betekent blijkbaar dat hogere machten en krachten werkzaam zijn. Zeus was niet voor niets de evenknie van Donar, de Germaanse dondergod. Het beraamde plan der heiligen wordt ten uitvoer gebracht: het zogenaamde Vrolijk Feest Der Eschatologie' kan beginnen. Dat roept reminiscenties op aan de Openbaring van Johannes: de Dag des Oordeels breekt aan, het einde der tijden waarop een ieder geoordeeld wordt naar zijn daden.

De goden en godinnen worden genodigd en als ze arriveren, dan staan achter de school tien brandstapels klaar. De gasten hoeven alleen nog maar gevangen te worden. Dat is een lastig karwei en het mislukt telkens op het nippertje. Het is alweer erg broeierig en drukkend: de atmosfeer is zwanger van onheil. Maar de goden worden niet gevangen genomen, want ‘Opeens echter waren alle goden buiten en alle heiligen binnen’ het schoolgebouw. ‘De jonge leraar De Haas, die toevallig bedroefd een plasje stond te doen in de struiken zag het allemaal met verbazing aan’. De rol en zijn nu dus omgekeerd en de Olympus-bewoners legger net de hulp van vier centaurs (die er eveneens ‘opeens’ [...]en!) een vuur aan voor de ingang. De voordeur vat vlam en de opgesloten heiligen vertonen duidelijke tekenen van paniek. En tot zijn eigen ‘verbazing en ontsteltenis’ hoort hij zichzelf de goden aansporen. Maar hij heeft nog maar net wat gezegd of hij wordt door centaurs vastgepakt en hij bereidt zich voor op een afschuwelijke dood. Maar... ‘even plotseling’ laten ze hem weer vallen. ‘Een mirakel?’ vraagt de verteller. Het gebeurt er allemaal flitsend genoeg voor. De centaurs verlaten het strijdtoneel en De Haas vangt nog een laatste glimp op van de vluchtende Juno, die zich ‘als een visioen’ uit de voeten maakt, samen met de anderen. De Haas draait de bonkende heiligen lusteloos de rug toe en wandelt bedroefd weg.

En daar hebben we een oude bekende: Ridderinkhof! Hij neemt de leraar bij zich in de auto en samen rijden ze weg om de brandweer te alarmeren. De leraar zit onderweg sip voor zich uit te staren en op de vraag waar hij met zijn gedachten is, antwoordt hij dat hij aan een dichter denkt en vervolgens citeert hij een strofe uit een gedicht van die dichter.

Welke dichter en welk gedicht? Het gedicht ‘De geboorten van Hera’ uit de bundel *Gestelsche liederen* van S. Vestdijk.[3.] Hierin is sprake van een overspelige Zeus, die gehinderd wordt door Hera (alias Juno). In Vestdijks vers spiegelt zich dus Brakmans verhaal: De Haas heeft ondervonden dat Juno de overspelige echtgenote uithangt en dat Zeus daar telkens een stokje voor tracht te steken.

Hij heeft het tegengestelde ondervonden, zowel in de bedscène, als in de dierentuin, en kan het citaat dus waardig besluiten met de woorden ‘“Van de waarheid moet de liefde het niet hebben.”’ Een betekenisvol slot, maar nog niet het echte slot, want dat is het antwoord van de rector: ‘“Help me herinneren,” zei de rector, “dat we straks samen bidden.”’

Met recht betekenisvol want wat staat hier niet allemaal! De Haas wilde tot inzicht en bezinning komen en werd verliefd op Juno. Volgens de mythologische verhalen, is zij onder meer de godin van het huwelijk; altijd jaloers op haar gemaal Zeus, de wolkenverzamelaar die de bliksem slingert, de donder doet rollen en regen, hagel en sneeuw doet neerdalen. In dit verhaal is hij echter een hulpbehoevende oude

man. Niet híj is het, maar zijn vrouw die avontuurtjes zoekt buiten het huwelijk: een mooie beschermster van het huwelijksgeluk. Híj is jaloers: maakte de oude Zeus zijn wil kenbaar door het ruisen der heilige eiken van Dodona, deze rolstoel-Zeus laat de wind waaien waardoor een tak tegen de dakgoot stoot. Hij is het dus die De Haas en Juno stoort terwijl ze in bed liggen te rollebollen. Vandaar ook de op het eerste gezicht vreemde gedachten over ‘ivoor en miniaturen, over een man in een blauwe mantel’, terwijl zijn bedgenote toch niet anders zei, dan dat er een tak tegen de goot stootte. De Haas wist kennelijk beter! Dezelfde rolstoel-oppergod zoeft ook voorbij als leraar en godin in de dierentuin rondwandelen. Niets dan gedachtenspinsels en hersenkronkels van de heer De Haas.

De oude Grieken hadden behalve de eik, ook de adelaar aan Zeus gewijd. Ridderinkhof, de opgezette adelaar en Zeus-in-de-rolstoel zijn dus schijngestalten van een en hetzelfde.

Samen vormen zij een tegenpool: de aspecten van de geest die door deze twee figuren vertegenwoordigd worden, geven tegengas wanneer de liefde hem blind maakt en de verbeelding met hem op de loop gaat. De heilige Antonius zei het al: De Haas was te gelukkig. Dat dit clubje heiligen aan dezelfde kant staat als de goden, bewijst de slotzin van het verhaal, waarin de rector samen met De Haas wil bidden. Rector, goden en heiligen: allemaal hebben ze het beste met De Haas voor in het pandemonium van geesteskrachten dat Brakman hier schildert.

Heeft de jonge leraar ten slotte inzicht verworven? Weet hij nu in welke mate zijn verbeelding hem parten speelt? Het lijkt er niet op: iemand die zijn verbeelding toetst aan die van een ander, en dan nog wel in de vorm van een gedicht, bezint zich misschien wel, maar tot een dieper inzicht komt hij waarschijnlijk niet. Het blijft al met al te veel en te eenzijdig op het subjectieve betrokken. Wat is die waarheid waarop De Haas in zijn slotwoorden doelt? Zijn ervaringen met Juno of de door Vestdijk beschreven jaloerse Hera? Voor iemand die in het vervolg nog wel eens een geel zomerhoedje zal dragen, is het beste antwoord: allebei.

3

Ik ben zo uitgebreid op dit ene verhaal ingegaan, omdat het mij exemplarisch lijkt voor de thematiek van de gehele bundel. En uiteraard omdat ik het het mooiste verhaal vind, hoewel het bij tijd en wijle naar de tweede plaats verdrongen wordt door ‘Artorius’.

Vanuit ‘Rendez-vous in de dierentuin’ zijn vele lijnen te trekken naar de andere drie verhalen. Enkele voorbeelden van ondergeschikt belang: de heilige Antonius duikt ook op in ‘Het Mariabeeld’: ‘Dat daar is Antonius, die alles voor me vindt wat ik kwijt ben, dat is veel.’ (p. 84) Welnu, dat De Haas eveneens iets kwijt is (inzicht en zekerheden die de geest stabiliteit verlenen) zal na het voorgaande duidelik zijn. Een ander voorbeeld: als in ‘Artorius’ Egyrne met Uther Pendragon naar bed is geweest, vertelt ze hem dat ze ‘een blauwdoorschenen gestalte voor het raam zag zweven’ en hij weet dan dat het Merlijn was. In deze passage spiegelt zich de bedscène uit het besproken verhaal. Dit zijn slechts twee willekeurige overeenkomsten, die overigens met weinig moeite uitgebreid zouden kunnen worden. Maar waar het in deze bundel in feite om draait, is iets geheel anders - een thematiek waarbij dit soort herhalingen en spiegelingen echter een wezenlijke functie vervullen en dus ook niet over het hoofd gezien mogen worden: ik wil niet doorgaan voor een criticus wiens ‘vingertoppen te dik’ zijn ‘voor vele details’. Want was het niet Brakman zelf die schreef dat het juist deze verfijningen zijn ‘die niet alleen doordringen tot het meest innerlijke van een werk maar ook de abstracties leveren (...). In analogieën, spiegelingen, doordringingen, transmutaties en omkeringen toont zich het geestelijk gehalte waarvan het niveau wordt aangegeven door de mate waarin het zich laat differentiëren.’[4.]

Een bruikbaar en veelzeggend opstapje tot dit differentiëren naar een wat meer abstracte thematiek toe, levert het volgende citaat uit ‘Artorius’. Merlijn is aan het woord: ‘(...) en helemaal moeilijk wordt het als de geschiedenis gaat rijmen als ware zij één groot gedicht en in 't verleden het heden klinkt en in wat komen zal het nu.’ (p. 119) Woorden geladen met magische kracht, uitgesproken door een hoorder, iemand die schouwt met zijn oren. Een vorm van weet hebben van, die lastiger is en meer misverstanden oplevert dan vooruitzien, vanwege de meerduidigheid der geluiden. Het is Merlijn zelf, die dit probleem signaleert.

Dit maakt het de schrijver intussen mogelijk, de dramatische familieband tussen de vier verhalen wat strakker aan te halen. De dramatiek van de vergeving der zonden, de verzoening tussen sterveling en godheid, in de vorm van een wrede kruisdood, die een leven op aarde - al dan niet zondig - mogelijk maakt. Dit verband tussen troost en dood zoals gesymboliseerd wordt door het zoenoffer van Christus' dood, is als een soort hamerklop door de bundel heen hoorbaar (vergelijk p. 119). In dit opzicht zijn ze familie van elkaar. Koning Arthurs geboorte vindt plaats in een de-herdertjes-lagen-bij-nachtesfeer; niet zo verwonderlijk omdat dit door en door Keltische verhaal van het begin af aan opgesierd wordt met betekenisvolle verwijzingen naar het evangelie zoals we dat uit de Bijbel kennen. Zo geloofde Arthurs verwekker Uther ‘in alles’, ook ‘in de Here Jezus Christus de Verlosser.’ (p. 111) In ‘Het evangelie naar Chabot’ wordt het eerste deel van het Oude Testament nog eens dunnetjes overgedaan, om te eindigen met de wederkomst van Jezus als travestiet (de mensgeworden God - de vrouw geworden man), die zichzelf in de kerk ziet hangen met ‘een weergaloos tennisgebaar’ (p. 45) en daarna zijn Vader, God zelf, (‘onmiskenbaar en onberispelijk een heer’) ontmoet, die zijn excuses aanbiedt omdat het op Golgotha uit de hand liep: ‘maar dit gebeurde alsof het al gebeurd was.’ (p. 47) Het was allemaal voorzegd, voorzien, voorhoord - en voortreffelijk opgeschreven!

Zo bezien is *Een familiedrama* een metafoor, die de woekerende kracht van het christendom verbeeldt: een plant die telkens en op de meest onverwachte plaatsen wortel schiet en nieuwe loten vormt. Dat deze thematiek doorspekt wordt met humor, spot en fantasie, maakt de bundel zeer leesbaar.

Het komt mij voor, dat deze aanpak in verband gebracht kan worden met het veelvuldig optreden van de duivel: een figuur die in deze bundel verstek laat gaan, maar die in de latere boeken van Brakman een steeds belangrijkere rol gaat spelen. Het lijkt er op dat de schrijver sympathie koestert voor deze vrijbuiten en ‘Einzelgänger’ bij uitstek, die vaak als een soort deus ex machina uit de lucht komt vallen of van achter de bosjes te voorschijn springt op momenten dat het de andere verhaalfiguren niet zo goed uitkomt. Er ontstaat dan een gat, een breuk, er valt een stilte waarin iets van een dieper liggend verband begint te gloren. De werkelijkheid wordt een hakje gelicht en vertoont een ander (zijn ware?) gezicht. De novelle *De reis van de douanier naar Bentheim* en de roman *De oorveeg* (beide uit 1983) illustreren dit.

Er is nog een ander verband aan te wijzen tussen *De oorveeg* en het besproken verhaal. Aan de hand van deze twee vertellingen laat Brakman zien hoe de geest werkt; de structuur van de verbeelding wordt in kaart gebracht. De heren Loog, Vliegen en Quaedvlieghe uit de roman, zijn personificaties van verschillende werkingsgebieden van de geest. Vandaar ook dat de een weet wat er staat te gebeuren en een ander weer aanwezig is op plaatsen waar hij (gegeven het verhaal) eigenlijk niet had kunnen zijn: de verbeelding stoort zich niet aan tijd en ruimte, maar schept haar eigen wetten en grenzen. Een schrijver heeft daar weet van en Brakman bezit de gave daarover beeldend te vertellen. Een vergelijkbaar driemanschap hebben we in het dierentuinverhaal ook aangetroffen; ook daarbij is dus gebleken, dat het op een bepaald niveau gelezen, over de wereld onder de schedelpan gaat.

Er is uiteraard nog veel meer over dit ene en de overige drie verhalen te zeggen. Naar ik hoop heeft deze beschouwing bijgedragen tot een wat beter begrip van ‘Rendez-vous in de dierentuin’ en van de bundel in zijn geheel. Met dit verhaal zet Brakman een lijn voort in zijn oeuvre, die zich begon af te tekenen in de Bentheim-novelle, vervolgens breder werd uitgewerkt in *De oorveeg* en nu dus weer opgepakt wordt in een verhaal uit deze bundel.

Al met al een dierentuin, dit oeuvre, waarin men dagen zoek kan brengen; dagen vol van ademloos genieten. Met dit boek in de hand is het inderdaad mogelijk voorbij

de tijd te geraken. Een belevenis van de eerste orde. Kom daar eens om vandaag de dag in de tuin der letteren.

Eindnoten:

1. Dat er nog steeds mensen zijn die ééndimensionaal (d.w.z. letterlijk) lezen en daardoor de strekking missen, bewees de ingezonden brief van de heer Hahn (NRC/Handelsblad, Cultureel Supplement, 13-1-1984). ‘Het lijkt bon ton geworden het christendom bespottelijk te maken.’ Iemand die kan *lezen* en Brakmans werk kent, weet dat dit geen spot om het spotten is, maar een benaderingswijze die aspecten aan het licht brengt, die anders verborgen zouden blijven.
2. Brakman refereert hier aan het schilderij van Antoine Watteau, ‘Embarquement pour Cythère’. Cythère is het Venus - of liefdeseiland. Cf. ‘Cythère revisitée: Watteau als inspiratiebron voor Proust, Vestdijk en Warren’, B. Langenhuysen e.a. In: Uitgelezen, nr. 5, Nijmegen, juli 1983.
3. S. Vestdijk, *Verzamelde gedichten*, Amsterdam-'s Gravenhage, 1971, dl. II, p. 128. Het vers maakt deel uit van de cyclus ‘Grieksche sonnetten’, een afdeling uit de bundel *Gestelsche liederen* (oorspronkelijk: Amsterdam 1949).
4. Citaten alle drie afkomstig uit ‘De jojo van de kritiek’, een essay van Brakman in *De Revisor*, 1984/3, p. 58.

Jaap T. Harskamp
De erfenis van Schopenhauer
Musico - Literaire opstellen (I)

Schopenhauer was - als Nietzsche na hem - een levensfilosoof. Als denker stelde hij zich aan de zijde van gevoel, van instinct, van *leven* tegenover verstand. Maar waar Nietzsche een heroïsche wijsbegeerte van het vitale leven ontwikkelde, daar zocht Schopenhauer een uitweg voor het lijden van de mens in levensverzaking, in het uitblussen van de wil.

Voor Schopenhauer is het wezen van de wereld een blinde wil. In het geheimzinnige innerlijk van de mens heerst de wil als meester over het verstand, zijn dienaar. De wil is als een krachtige blinde die een ziende maar verlamde op de schouders draagt. De mens wordt voortgestuwd door een onbewuste wil tot leven. Deze wil is onveranderlijk en ligt ten grondslag aan al onze voorstellingen. De mens is onvrij, hij wordt gedreven. Zoals de wil zich in de handelingen van ons lichaam veraanschouwt, zo manifesteert zich in alle verschijnselen de grondeloze ‘wereldwil’ waaraan wij als slaven zijn onderworpen (en de loop van de geschiedenis is dan ook cyclisch: alles herhaalt zich en blijft zich herhalen).

Het lot van de mens is nood of verveling, lijden en eenzaamheid. De wil is oneindig, de bevrediging beperkt. Kennis levert ons geen uitweg uit dit jammerdal. Voor Schopenhauer zijn er twee mogelijke uitwegen, een ethische en een esthetische. De eerste vindt men door ascese en het doel is de wil te breken (Schopenhauers *Nirwana* kan alleen in negatieve termen worden omschreven). Maar ook de kunst ontrukt ons aan de slavendienst van de wil, al is dat momenteel. Tegenover de kunst, het werk van het genie, is de mens een zuiver en willoos subject van kennis. In de beschouwing van het kunstwerk vieren wij de sabbat van het tuchthuiswerk van het willen, het rad van Ixion staat stil.

Van àlle kunsten biedt de muziek de meest schone troost. Schopenhauers denken ten aanzien van de muziek, de eerste plaats die hij in een rangorde van kunsten aan de muziek toekent (ten koste van de architectuur), is in de negentiende eeuw van eminent belang geweest. Vergeestelijking en muzikalisering zijn hand in hand gegaan.

Hier dan volgt een parafrase van de pagina's die de filosoof in *Die Welt als Wille und Vorstellung* aan de muziek heeft gewijd (1818 - men vindt de passage aan het slot van het derde boek, paragraaf 52):

De muziek staat als kunst afzonderlijk naast de andere. Wij kennen in haar niet de nabootsing of herhaling van enige idee als objectivatie van het wereldwezen. Maar zij is een heerlijke kunst die een machtige uitwerking heeft op het menselijk gemoed en zij wordt verstaan als een algemene taal die in duidelijkheid zelfs de aanschouwelijke wereld overtreft.

Alle kunsten objectiveren de wil door middel van ideeën. Onze wereld is niets anders dan de verschijning van ideeën in de veelheid door toepassing van het beginsel van individuatie. Omdat de muziek aan de ideeën voorbijgaat, is zij onafhankelijk van de verschijnende wereld. De muziek is een onmiddellijke en volledige objectivatie van de wil, afbeelding daarvan. De andere kunsten zijn afbeelding van de ideeën, de muziek is afbeelding van de wil zelf. Daardoor is de werking van de muziek sterk en indringend: waarde andere kunsten van schaduwen spreken, daar spreekt zij van het wezen.

De vinding van de melodie, de openbaring van de diepste geheimen van het menselijk voelen en willen, is het werk van dat genie bij wie de inspiratie het verst

is verwijderd van reflexie en opzettelijkheid. Begrip is hier onvruchtbaar. De componist openbaart het meest innerlijke wezen van de wereld en geeft uitspraak aan de diepste wijsheid in een taal die zijn rede niet kan vatten. Daarom zijn in de componist meer dan in welke andere kunstenaar mens en artiest van elkaar gescheiden.

De muziek drukt niet een bepaalde vreugde uit, een bepaalde droefheid of smart, ontbering, jubel, lust of gemoedsrust, maar *de* vreugde in het algemeen, *de* droefheid, enz., het wezenlijke daarvan zonder bijwerk en zonder motief.

Alle mogelijke strevingen, bewegingen en uitingen van de wil, al die voorvallen waarvoor het verstand het negatieve begrip 'gevoel' aanwendt, worden door de oneindige veelheid van melodieën uitgedrukt, maar altijd in de algemeenheid van pure vorm, zonder de stof, steeds het wezen, nooit de verschijning.

Dit verklaart bijvoorbeeld dat voor degene die zich geheel overgeeft aan een symfonie, het hem toeschijnt dat hij alle mogelijke gebeurtenissen van leven en wereld aan zich voorbij ziet trekken. Toch kan hij door bezinning geen gelijkenis aangeven tussen klank en de zaken die hem voor ogen kwamen. Bij het fysische in de wereld beeldt de muziek het metafysische af, bij alle verschijning het wezen zelf. Men kan de wereld zowel belichaamde muziek als belichaamde wil noemen.

De muziek geeft de innerlijke, aan alle vormgeving voorafgaande kern, het hart der dingen. In de taal van de scholastieken zou het om deze verhouding gaan: de begrippen zijn de universalia post rem, de muziek daarentegen geeft de universalia ante rem, en de werkelijkheid de universalia in re.

De onuitsprekelijke innigheid van alle muziek waardoor zij aan ons als een zeer vertrouwd en toch eeuwig paradijs voorbijtrekt, berust op het feit dat zij alle ontroeringen van ons innerlijke wezen weergeeft, maar geheel buiten de werkelijkheid om en ver van alle lijden.

De muziek is de kunst van de ernst, zij sluit het lachwekkende van haar domein uit. Zelfbedrog en lachwekkendheid behoren uitsluitend tot de voorstellingswereld en dat is niet het object van de toonkunst. De muziek schenkt de mens een diepe troost omdat zij ons tijdelijk verlost van wat het leven in wezen is: lijden.

Schopenhauer verbond de muziek met de menselijke emotie: de muziek drukt de vreugde (enz.) uit. Als in de melodie de innerlijke geheimen van de mens besloten liggen, zou het dan mogelijk zijn dat in ieder afzonderlijk instrument een bepaalde aandoening vibreert?

In het opstel 'Zur Musik' (opgenomen in deel III van het verzameld werk, pp. 875 e.v.) had Franz Grillparzer betoogd dat de muziek op het gemoed werkt en dat stemmingen zich aan klanken hechten. Vreugde en droefenis, verlangen en liefde, verdriet en angst en woede kunnen in klanksoorten worden gesuggereerd.

De suggestie werd in 1835 door P.J. Schneider in zijn boek *Musik und Poesie* aangewend en uitgewerkt. Iedere gemoedsaandoening - zo heet het daar (p. 50) - heeft 'ihr eigenes Bild, ihren Ton und ihre Aeusserung'. De auteur verbindt emotie aan een instrument en hij kan zijn lezer een volgend schema verschaffen:

WOEDE - viool, viola, hoorn, cello, fagot en contrabas.

TROTS - viool, viola, trompet, cello en fagot.

LIEFDE - viool, viola, fluit, hoorn, cello en fagot.

TREURNIS - viool, viola, hoorn, fagot en contrabas.

Voor de menselijke stem geldt: woede is een bas; liefde een sopraan; trots is een tenor en treurnis een alt.

Literaire theoretici werden door dergelijke ideeën aangemoedigd en zijn verder gegaan. Tegen het einde van de negentiende tiende eeuw poogden René Ghil en zijn leerlingen van de 'école instrumentaliste' - aanknopend bij de resonantietheorie van Helmholtz - om tot een wetenschappelijke dichtkunst te komen waarin klank, kleur en emotie in een soort van codex zijn vastgelegd.

Een voorbeeld van Ghils woordinstrumentatie: de verschil-

lende Franse *i*-klanken zijn geassocieerd met de kleuren blauw en blauwzwart, met de klanken van bas, altviool en viool, met de aandoeningen van wellust, liefde, passie, pijn, toewijding, meditatie en de hartstocht van het willen. De ambitie was tot mislukken gedoemd en verdiende te falen. De woordmusicus bij uitstek: Paul Verlaine, had geen enkele waardering voor het streven van Ghil en zijn volgelingen. Een scheldgedicht van Verlaine - net als Kloos verloor de dichter op latere leeftijd de zuiverheid van scheppende kracht en verviel in een bitter schelden - begint met de woorden: ‘Ghil est un imbécil’ (in de bundel *Invectives*, no. XI).

De tendens het zintuiglijke te vermengen, om geur en smaak (het ‘orgue à bouche’ van Huysmans) en kleur en klank te combineren, gaat terug naar de vroege Duitse Romantiek. De romantici zagen klanken, hoorden kleuren.

In het zesde deel van A.F. Bernhardi's *Sprachlehre* (1801) behandelt de auteur de ‘Sprache als Ton und Element zu Tonreihen’ en hij zoekt naar mogelijkheden van een taalmuziek. In de muzikaliteit van klinkers ligt een gevoelswaarde. De *u* bijvoorbeeld suggereert het trage en onaangename. In de klinker hoort men uitdrukkingen van vrees, afkeer, mufheid (voorbeelden: ‘dumm’, ‘Luft’, ‘krumm’, ‘Ruhe’, enz.). De *a* drukt een ervaring van kalme klaarheid uit, de *i* daarentegen een van felheid of schrilheid.

A.W. Schlegel deed in zijn ‘Briefe über Metrik’ een poging de klinkers aan kleuren en emoties te hechten (later toegepast door Rimbaud in het befaamde sonnet ‘Voyelles’). De kleur van *a* is rood voor Schlegel (zwart bij Rimbaud) en uitdrukking van jeugd en vreugde; de klinker *u* is donkerblauw (groen bij Rimbaud), uitdrukking van treurnis en melancholieke rust.

De vermenging van zintuiglijke gewaarwordingen is onder de romantische auteurs vooral beproefd door E.T.A. Hoffmann (de Duitse auteur die zijn invloed het sterkst in Frankrijk deed gelden). In zijn *Höchst zerstreute Gedanken* bijvoorbeeld schrijft Hoffmann dat hij in een staat van half-slaap of *rêverie*, vooral als hij tevoren naar muziek had geluisterd, een geheimzinnig verband voelt van kleur en klank en geur. ‘De geur van donkerrode anjers werkt in met bijzondere, magische kracht; onwillekeurig zink ik dan in droomtoestand en hoor, als van verre, de aanzwellende en weer afnemende diepe tonen van de bassethoorn.’

Hoffmann was de eerste die de muziekgevoeligheid expliciet associeerde met het romantisch bewustzijn. In het essay over ‘Beethovens Instrumentalmusik’ had hij de toonkunst geduid als ‘de meest romantische van alle kunsten, ik zou bijna zeggen, de enig echt romantische, omdat zij alleen het oneindige uitdrukt... De muziek opent voor de mens een ongekend rijk, een domein dat in niets overeenstemt met de zinnelijk waarneembare wereld, en waarin alle definieerbare gevoelens zijn achtergelaten, zij roept een onuitsprekelijk verlangen op’. De wijze waarop Schopenhauer de muziek in zijn wijsbegeerte integreerde, heeft literaire oorsprongen gehad.

De invloed van Schopenhauer op de muzikale bewogenheid van de negentiende eeuw werkte lang door mede omdat Richard Wagner zich door zijn denken heeft laten stimuleren. Wagner bewonderde Schopenhauer. Hij zond de filosoof een exemplaar van de *Ring des Nibelungen*, voorzien van een persoonlijke opdracht.

Bij Schopenhauer staat de muziek in innige relatie tot het wezen van de wereld. Klinkt er bij een toneelvoorstelling muziek op - had hij aangegeven - dan schijnt zij ons onmiddellijk van de diepste zin van het stuk te doordringen. Dat inzicht zou welhaast een vertrekpunt geweest kunnen zijn voor het esthetische denken van Wagner.

Voor Wagner - het spreekt vanzelf - blijft de muziek de superieure kunst maar aan het woord kende hij hogere waarde toe dan Schopenhauer had gedaan. De

poëzie is weliswaar dienstbaar aan de muziek, maar anderzijds verschaft de dichtkunst aan de muziek een verstandelijk aspect dat onmisbaar is. De toonkunst dringt door tot het wezen van zaken, de poëzie draagt ertoe bij dat wij ons daarvan een begrip kunnen vormen.

In zijn gechrift over *Beethoven* (1870) stelt Wagner dat de dove componist de muziek haar metafysisch karakter heeft teruggeschonken, maar hij meent dat de muziek haar uiterste grenzen zal bereiken indien de visies van Beethoven en Shakespeare verenigd zouden zijn in het muziekdrama. De taak de verbroken eenheid van kunsten te herstellen, beschouwde Wagner als de zijne. De *Wortdichter* moet schrijven in de geest van de muziek, de *Tondichter* suggereert datgene wat achter het woord verborgen blijft en onzegbaar is.

Het talent van E.T.A. Hoffmann: schrijver, musicus, schilder. Een zelfportret.

Dergelijke denkbeelden hebben de literatuur van de latere negentiende eeuw doordrongen. Omschrijft men de muziek als een kunst van ondefinieerbare sensaties èn strenge opbouw, dan was Verlaine vooral geboeid door het eerste aspect terwijl Stéphane Mallarmé's intense preoccupatie met de toonkunst zich op het architecturale element van de muziek richtte. Verlaine bevrijdde de dichtkunst van een dwangbuis van klassieke versificatie en schonk haar een vloeiend, vaag en suggestief karakter getypeerd door ritmische souplesse. Mallarmé zocht veeleer in de symfonische, architectonische en intellectuele facetten van de muziek een model voor de poëzie. Hij elimineerde het klankaspect in zoverre dat voor hem een gedicht gelezen, niet voorgedragen moest worden.

Zowel Valéry als Gide stemmen overeen in het oordeel dat het bij Mallarmé - voor beiden een diep vereerde leermeester - vooral ging om een uitdaging. Valéry wendt hier de mooie term ‘sublime jalousie’ aan. Als dichter voelde Mallarmé zich uitgedaagd de poëzie naar eenzelfde hoogte te stoten als een verheven muziek. Hij zocht het eigen domein te rehabiliteren (de dichter in de jaren rond 1890 leed tegenover de componist aan een gevoel van minderwaardigheid), met poëtische middelen te bereiken wat Wagner voor de muziek had gedaan. In de muziek - aldus Gide - zocht Mallarmé de literatuur.

Mallarmé verdedigde zich wanhopig tegenover de macht van Wagners muziek. Naarmate zijn tijdgenoten zich meer en meer bedronken aan de Duitse tonen, werd

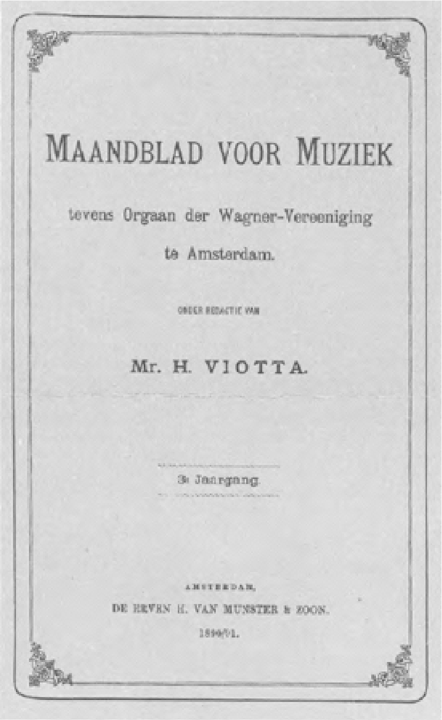
zijn houding afwijzender. Wagners ideaal van het ‘Gesamtkunstwerk’, de vermenging van de kunsten, zal hij afwijzen en de puurheid van genres verdedigen. Bovendien zette hij zich schrap tegen de haast onweerstaanbare vloed van Wagners emotionaliteit en sensualiteit. De muziek werd Mallarmé een duistere macht waarvoor de heldere geest terugdeinst. Boven het dolgedraaide hoofd van muzikaliteit, verkiest hij het helder verstand van de dichtkunst.

De wijze waarop schrijvers de muziek en esthetica van Wagner

begrepen, is verre van eenduidig. Wagner bood hen een rommelwinkel waaruit ieder het zijne pikte. De interpretatie van Wagner laat zich vergelijken met de manier waarop Baudelaire het denken van Poe verwerkte: een vruchtbaar wanbegrip. En zelden werd de muziek als autonome kunst begrepen. Het woord muziek kreeg een veel ruimere interpretatie en omvatte betekenis-componenten van idealisme, emotie, suggestiviteit, de hegemonie van een kunst die niet gebonden is aan ruimte en tijd en een verlangen naar synthese in kunst en denken. De kunstenaar aan het einde van de negentiende eeuw beleefde de muziek als Andrej Bersenjew dat deed in Toergenjews *Aan de vooravond*. De jongeman hield hartstochtelijk van muziek (hoofdstuk V, vertaling Karel van het Reve). Maar het was niet 'de kunst in de muziek waarvan hij hield, niet de vorm waarin zij zich uitdrukt..., maar haar element: hij hield van de vage en zoete, inhoudsloze en alles omvattende gewaarwordingen die haar accoorden en overgangen in de ziel teweeg brengen.'

Dat het werk van Richard Wagner op velerlei wijzen werd begrepen, blijkt ook uit de Vlaamse interpretatie van zijn genie. Volgens Karel Wauters (in: Wetenschappelijke Tijdingen 1960, pp. 346-355) is zelfs in het Wagner-beeld een noord-zuid tegenstelling te herleiden. In Antwerpen had dat beeld omstreeks 1890 zuiver Vlaamse trekken: Wagner werd gezien als de bezeten romanticus, de bezieler van een nationale identiteit - voor de Vlaamse kunstenaars was hij een voorbeeld, iemand die in staat was geweest het eigen volksgedeelte bewust te maken.

In Brussel daarentegen, in de kring van Van Nu en Straks, wees Vermeylen zijn volgelingen op de figuur van Wagner als de man van ideeën, de filosoof en revolutionair, de man die de maatschappij door de kunst had hervormd. Dat Wagner in de eerste plaats componist van een oeuvre was, werd dikwijls uit het oog verloren.



MAANDBLAD VOOR MUZIEK

tevens Orgaan der Wagner-Vereeniging te Amsterdam.

Mr. H. VIOTTA.

3e Jaargang.

AMSTERDAM,
DE ERVEN H. VAN MUNSTER & ZOON.

Voor de kunstenaar van het *fin-de-siècle* was de tempel van Bayreuth bovenal een zinnebeeld van het eigen streven. Was de kunst in Bayreuth niet volledig onttrokken aan de banaliteit van het utilitaire en positivistische denken? Werd in de gewijde tempel niet het feest gevierd van de kunst, om wille van de kunst alleen?

Henri Viotta's Maandblad voor Muziek - het orgaan van de Wagnervereniging in Amsterdam - verscheen in 1888 voor de eerste keer. De redactie wilde het voetspoor

van Wagner volgen en aantonen dat de kunst, de muziek in het bijzonder, meer moet zijn dan vermaak of verstrooiing. De muziek bereikt pas haar volle effect wanneer zij hoog is verheven boven het gewone en alledaagse leven. De redactie verdedigt de stelling dat 'de Kunst uitsluitend *ter wille van haarzelve* bemind en geëerd moet worden' (mijn cursivering). Juist vanwege die cultus van de kunst werden ook zoveel literatoren naar Bayreuth gelokt.

(Toegeschreven aan) Théodore Géricault. Portret van de kunstenaar (rond 1820). Het schilderij typeert de romantische notie van het kunstenaarschap.

De poëzie van Verlaine schonk de dichters een uniek voorbeeld hoe in het vers de zoetvloeiendheid van muziek bereikt kan worden. In de Nederlandse poëzie heeft de invloed van Verlaine zich sinds de Tachtigers doen gelden. De Beweging van Tachtig demonstreert in werk en theorie een voorkeur voor muzikale suggestiviteit. Maar ook de Tachtigers bleven sterk tot de beeldende kunst getrokken. Leest men bijvoorbeeld Gerben Colmjons geschiedschrijving van de beweging, dan is er in zijn boek van muziek nauwelijks sprake - hij bespeurt veeleer een nauwe relatie tussen dichtkunst en schilderkunst.

In die zin blijft Tachtig staan in een Nederlandse traditie van de negentiende eeuw, de breuktheorie gaat niet op. De grote voorgangers bewonderden de architectuur, de beeldende kunsten. Potgieter wijdde gedichten aan de schilders van de zeventiende eeuw, hij schreef een kritisch vers over de Amsterdamse beurs van Zogger (voltooid in 1845, een stilistisch wanprodukt), maar van muziek in zijn poëzie is geen sprake, zijn ritme is nooit zangerig.

De poëzie van Beets is evenmin muzikaal. In zijn werk vindt men geen muziekgedichten afgezien misschien van een 'Galm

en nagalm' (dat rijmt zo aardig met psalm).

Bij de Tachtigers dan heeft de woordmuziek een rol gespeeld, maar van een werkelijke cultus van de muziek is nooit sprake geweest. Bij een dichter als Nijhoff is de muzikale thematiek belangrijk, maar een echte woordmuziek werd niet door de dichter gezocht. In de poëzie van Vestdijk kan men spreken van een tegenstelling van muziek en poëtische taal (maar in zijn proza werkt een muzikale thematiek door die sinds de Romantiek is overgeleverd).

Het innige maar eenzijdige verbond dat in de negentiende eeuw tussen literatuur en muziek was gesloten, werd later in onze eeuw verbroken en beide kunsten zijn een eigen weg ingeslagen. Daarmee loste zich ook een illusie op die typisch was voor het tijdperk, die van de eenheid van alle kunst. De Kunst valt in kunsten uiteen, de kunstenaar zal weer zijn eigen tuintje gaan wieden. In zijn plaatsbepaling is hij bescheidener dan zijn voorgangers. Wagner is de laatste Profeet van de kunst geweest.

Van Berglinger naar Beethoven

In de late achttiende eeuw verschijnt de musicus/componist voor het eerst als een leidend karakter in roman en verhaal. Een bibliografie van werken waarin hij sinds die tijd - als gefingeerde figuur of werkelijke persoonlijkheid - naar voren treedt, zou een opsomming van ontelbare titels opleveren. De oorsprong van de muziekroman ligt in Duitsland.

In Schillers *Kabale und Liebe* (1783) is de 'stadtmusikant' Miller nog een figuur die volledig thuishoort in de geestelijke atmosfeer van de achttiende eeuw. Miller is een *artisan*, een musicus die niet een kunst schept maar een vak uitoefent, een hard wekende man die niet van genialiteit of onsterfelijkheid droomt maar die denkt aan het onderhoud van zijn familie. Hij is afhankelijk van zijn opdrachtgever (de adel) en deze ondergeschikte positie roept bij hem geen enkel verzet op.

Een verschuiving naar het idealistisch-romantische is waar te nemen in Johann Heinse's roman *Hildegard van Hohenthal* (1796) - historici willen Heinse graag het dubieuze stempel van 'overgangsfiguur' opdrukken. In deze roman krijgt de kapelmeester en componist Lockman de eerste trekken van de unieke, eenzame maar begaafde romantische kunstenaar. Anderzijds is Lockman niet een figuur die zich buiten en boven de hem omringende wereld stelt. Zijn besef van genialiteit houdt niet de vervreemding in die het begrip later in samenhang met de schepping van muziek - onder de filosofische impuls van Schopenhauer - zou krijgen. Voor Lockman blijft de voornaamste opgave het leven van de mens door zijn kunst te verlichten en daaraan vreugde en gratie te schenken. Met zijn muziek wil hij de verborgen (onderdrukte?) hartstochten en diepe gevoelens van de mens loszingen.

Wilhelm Wackenroders *Herzensergiessungen eines kunstliebenden Klosterbruders* verscheen in 1797 en in de figuur van Joseph Berglinger ontmoeten we de eerste romantische artiest (in tegenstelling tot 'artisan'). De begaafde jongeling had een ongelukkige jeugd. Zijn vader stond hem het musiceren niet toe, verbood hem zelfs naar muziek te luisteren. Zo zwaar leed hij onder de tirannie van zijn vader, dat Joseph lichamelijk ineenstortte. Hij smachtte naar verlossing en in die periode ontving hij de goddelijke boodschap, de opdracht een groot musicus te zijn. Voor Berglinger blijkt de muziekbeoefening niet langer - zoals het dit voor Miller was - een vak, maar een opdracht, een missie. De romantische kunstenaar zag zichzelf als zendeling, zijn kunst als missie.

Een terzijde: het is opvallend dat het vaderlijk verbod voor Berglinger zich aan de kunst te wijden - en dat geeft een inzicht in de geringe sociale status van de kunst en de onderdanige positie van de kunstenaar - een aantal treffende voorbeelden heeft gevonden in de ontwikkelingsgang van grote kunstenaars. Berlioz, Balzac, Flaubert en anderen moesten als jonge geestdriftigen vechten tegen het vaderlijk gezag om zich aan een loopbaan in de kunst te wagen.

Ik wil nog verder afdwalen. Twee termen zijn hier achtereenvolgens aangewend: die van missie en carrière. Beide woorden behoren tot de Romantiek, lopen parallel en botsen met elkaar. Het eerste woord behoort tot de sfeer van genialiteit, priesterlijke opdracht, de cultus van de kunst om wille van de kunst. Het woord carrière daarentegen impliceert professionaliteit, de kunst als beroep. De tegenstelling en botsing van beide termen ziet men in de kunstkritiek van de gehele negentiende eeuw terugkeren en laat zich in een enkele frase samenvatten: van genialiteit kan men geen beroep maken. In een tijd dat de kunst steeds meer onderhevig werd aan marktkrachten, zou succes - d.i. economisch succes - in het domein van het schone een verdachte zaak worden.

De begrippen van open markt en carrière zijn nauw met elkaar verbonden. De contradictie in het romantische denken is deze: wie zich aan de kunst wilde wijden, moest daarin carrière maken. Maar tegelijkertijd mocht die loopbaan niet tot eigentijds succes leiden, omdat daarmee de integriteit van het (geniale) kunstenaarschap zou zijn aangetast.

Dat neemt niet weg dat de romantische kunstenaar dacht in termen van professie en carrière - in de zin die wij aan de woorden geven. De geschiedenis van het woord carrière werpt daarop verhelderend licht.

Gedurende de achttiende eeuw was het woord ongeveer het equivalent van genre in de kunst. Bij Voltaire zal men dikwijls de uitdrukking ‘carrière remplie’ aantreffen - daarmee wilde de auteur aangeven dat een bepaald genre door de voorgangers zo meesterlijk was beoefend, dat zij aan de jongeren geen ruimte hadden gelaten zich op datzelfde pad te begeven. Of: beoefenden twee tijdgenoten het genre van het blijspel, dan hadden zij eenzelfde carrière gekozen en bestreden ze elkaar het recht van voorrang.

De romantici hebben de inhoud van de term verbreed, zij zouden van een literaire loopbaan spreken. Bij Mme de Staël heeft het woord nog de oorspronkelijke inhoud behouden. De bredere connotatie vindt men (en dit is de vroegste uiting die aan mij bekend is) in een brief van 4 maart 1831 van George Sand. In die brief neemt zij zich voor haar leven aan een literaire loopbaan te wijden - en trots klinkt het daar: ‘Je ne suis plus que jamais résolue à suivre la carrière littéraire... J'ai un but, une tâche, disons le mot, *une passion*’.

Enerzijds ontwikkelden de romantici het beeld van het unieke genie dat het alleenrecht van schepping zou bezitten, anderzijds blijkt de professionalisering van het schrijverschap een onstuitbaar proces te zijn geweest. Schrijven werd voor sommigen - en zelden de besten - een lucratieve broodwinning. In de wettelijke bescherming van de rechten van de kunstenaar zou de componist lang bij de schrijver achter blijven.

Joseph Berglinger was het prototype van de scheppende kunstenaar in de Duitse vroeg-romantische literatuur. In zijn leven stuit hij voortdurend op het conflict tussen zijn hemels enthousiasme en de banaliteit van het dagelijks leven, de botsing van idealiteit en werkelijkheid. Daar is ook de tegenstelling van kunstenaar en publiek. De musicus componeert niet langer met een opdracht of een publiek in gedachten - nee, hij zondert zich af, creëert in eenzaamheid, zoekt zich onsterfelijk te maken. Zijn creaties vinden slechts gehoor en begrip bij enkele uiterst verfijnde geesten die zijn meesterschap aanvoelen. Naarmate de componist God dichter nadert en plaatsneemt naast zijn troon, wordt de afstand tot zijn medemensen groter. Het ‘Diesseitige’ is niet langer zijn woonplaats. Uiteindelijk verliest Berglinger zich geheel

in het land van de muziek, voor hem: het land van geloof. De aarde bestaat niet langer.

Een begin voor de cultus van de muziek is dikwijls geassocieerd met het werk van E.T.A. Hoffmann. In al zijn geschriften komt de muziek de meest verheven plaats toe onder de kunsten. Met Hoffmann begint een metafysische muziekbeschouwing die voor de latere schrijvers van de Romantiek een ware geloofsbelijdenis zou worden. Hebben Hoffmanns fraaie opstellen over Beethoven bijgedragen tot de mythen die zich rondom de componisten vormden, het waren de *Kreisleriana* die tot de verbeelding spraken (de eerste serie: 'Kreislers musikalische Leiden' verscheen in 1810, de tweede: 'Kater Murr' in 1821).

Hoffmann was een dubbeltalent. Als musicus was hij een epigoon van Mozart en de nadruk in in zijn werk ligt op de klaarheid van klassieke vorm. Kreisler is dan ook een projectie, een componist die zoekt door te dringen tot de oergrond van het wereldgebeuren en het leven in harmonieën te verbeelden. Waar Hoffmann zelf als componist tekort schoot, waar de ambitie onvervuld moest blijven, daar projecteerde hij zijn dromen op de fictieve figuur van Kreisler.

Bij Wackenroder was het werk van de componist zuiver meta-

fysisch gericht, wereld en aarde en mensen bestonden niet langer. Ook bij Hoffmann heeft de muziek een goddelijke oorsprong, een metafysische connotatie, maar hij voegt er een - voor de ontwikkeling van de literatuur- belangrijke tussenfiguur in. De vrouw is degene die het hoge wezen van de muziek intuïtief begrijpt. Deze vrouw is Julia: voor Kreisler is zij Euterpe, de muze van de muziek. Kreislers leven voor de muziek, is een leven voor Julia. Niet dat zij voor hem een vrouw van bloed en passie is - het arme kind is zich niet bewust van Kreislers liefde, er is nooit sprake van een liefdesscène of - verklaring. Slechts een enkele maal en dat alleen in een hoogste staat van muziekale vervoering, waagt hij haar met Du aan te spreken.

In de figuur van Johannes Kreisler tekende Hoffmann de idealistische musicus met wie componisten zich graag zouden identificeren. Johannes Brahms bijvoorbeeld signeerde zijn vroege composities met de naam Johannes Kreisler junior en bovendien legde hij een boek van literaire citaten aan waarvan het opschrift luidt: ‘Schatzkästlein des jungen Kreislers’ (het juwelenkistje van de jonge Kreisler).

De invloed van Hoffmann is overweldigend geweest. De talloze thema's die in zijn tijd en zeer vaak door de auteur zelf werden geïntroduceerd, zouden in de literatuur blijven terugkeren: de musicus als idealistische minnaar, als de zwervende ‘Spielman’, als een door God bezielde kusntenaar, als een door de duivel bezeten artiest, als een mens die door de muziek tot waanzin wordt gedreven, enz. Merkwaardig is dat het thema van de virtuoos pas door Heine in de literatuur is gebracht (en bij deze auteur in zeer negatieve termen, als een verdwazing die tekenend is voor de geest van de tijd). De verering van de virtuoos blijft het meest opmerkelijke verschijnsel in het muziekleven van de negetiende eeuw: Paganini en Liszt waren de popsterren van de eeuw (een loopbaan als virtuoos schonk de musicus een mogelijkheid te ontsnappen aan de anachronistische sociale positie waarin hij zich bevond).

Les artistes incompris. Gustave Doré.

Heine schreef zijn aanvallen op Liszt en Paganini toen hij als balling in Parijs verbleef. En ook in Frankrijk kon de schrijver omstreekt 1840 een ware cultus voor

de muziek waarnemen. De vroege fase van de Franse Romantiek was veel minder op de muziek gericht geweest dan de Duitse. Maar de introductie van het werk van Hoffmann in de Franse literatuur (rond 1820) en de openbaring van het genie van Beethoven, brachten verandering in die situatie. Nadat Habeneck in 1828 zijn ‘Société des Concerts du Conservatoire’ had opgericht, zou het werk van Beethoven pas volle waardering vinden. Daarvóór had dat werk slechts de uitvoering van fragmenten gekend. Het is typerend dat in Mme de Staëls befaamde boek *De l'Allemagne* (1813) de naam van Beethoven niet is genoemd. Daarnaast droeg een eerste uitvoering van Carl Maria von Webers *Freischütz* in Parijs krachtig bij tot de opmars van de Duitse muziek in Frankrijk (ten koste van Mozart en de Italiaanse muziek).

In de latere ontwikkeling van de Franse Romantiek is een aspect van germanisering een invloed geweest die door de tegenstanders van de beweging werd vervloekt. Voor de critici was de Romantiek een stroming van vreemde bodem, overgewaaid uit het noorden, een geestelijke dwaling afkomstig uit gebieden van donkere wouden, zware wolken, een nevelachtige atmosfeer en melancholieke mensen. Voor hen was de Romantiek in strijd met de zuidelijke geest van orde, helderheid en levensvreugde.

Miss Smithson in de rol van Ophelia in Hamlet. *Naar een lithografie van A. de Valmont (1827).*

Maar de opmars van de Duitse kunst bleek niet te stuiten. De jonge Hector Berlioz - en dat blijkt uit zijn belangwekkende dagboek - werd diep geraakt door twee gigantische verschijningen aan zijn geestelijke horizon. Shakespeare en Beethoven. Hij zou zich door hun aanwezigheid laten inspireren, zij gaven een nieuwe impuls en richting aan de Franse Romantiek. Toen Berlioz in het befaamde Odéon-theater de opvoeringen had gezien van *Hamlet* en *Romeo and Juliet*, wist hij - zoals hij in zijn dagboek uitdrukte - dat hij verloren was. Verloren in meer dan één opzicht: de actrice Miss Smithson die in Parijs triomfen had gevierd, zou de echtgenote van Berlioz worden.

In het hoofdstuk over genialiteit in de studie naar het werk van *Shakespeare* (1861) plaatste Victor Hugo de Engelse dramatist naast de Duitse componist en op één lijn met klassieke onsterfelijken als Homerus, Aeschylus, Juvenalis en Dante.

Beethoven werd een literaire held en in de literatuur vermengen zich biografische gegevens met fictieve elementen die

een oorsprong vonden in de karakters van een Berglinger of Kreisler. Beethoven was het ideaal van de romantische kunstenaar, in hem zagen zij alle facetten verenigd die men samenvatte in het begrip ‘artiste’. In de uitgebreide literatuur over Beethoven keert steeds weer een aantal grondvoorstellingen terug. Beethoven is het geniale natuurkind, hij is de priester, de tovenaar, de revolutionair, de martelaar voor zijn kunst. Zijn portret is geschilderd met de kleuren van het Duits romantische palet, zijn gestalte werd in hoge mate fictief.

Joseph d'Ortigue was een vooraanstaand muziekcriticus in de jaren dertig en een romanschrijver van enig talent. Zijn boek *Le balcon de l'Opéra* (1833) is een verzameling van recensies en opstellen. D'Ortigue is een drijvende kracht geweest achter de cultus van de Duitse muziek in Frankrijk, hij verafgoodde Beethoven en was een krachtig verdediger van de zo dikwijls verguisde Berlioz.

Voor hem waren het de Duitse kunstenaars die de Fransen het begrip en de liefde voor de instrumentale muziek hadden bijgebracht. Van een functie van louter vermaak hadden zij de muziek verheven tot een middel van expressie van het innerlijke. Was de muziek eens een frivole kunst geweest, luchthartig en oppervlakkig, dank zij de Duitse componisten had zij haar ware diepten gevonden: zij was een literatuur geworden, een filosofie, een poëzie, een romantische theorie die - naar een woord van Hoffmann - melancholie, contemplatie en dramatische bewogenheid kan omvatten (p. 143). Daarin lag voor D'Ortigue het genie van Duitsland, gepersonifieerd in de figuren van Weber en Beethoven.

Miss Smithson in Romeo and Juliet. *Naar een lithografie van Francis (1827).*

Wat is een groot kunstenaar - vraagt de schrijver (p. 214) - een waar genie? Hij is een man tussen de andere mensen met wie hij niets anders gemeen heeft dan te leven en te sterven. Hij denkt, voelt en uit zich op geheel andere wijze. Terwijl zij een luchtspiegeling najagen die men geluk noemt, speurt hij naar het schone ook al zou dat ten koste gaan van zijn eigen geluk. Tijdens zijn leven zal hij niet erkend worden - hij zoekt geen succes, want hij werkt niet voor het heden. Hen treft slechts belediging, afgunst, verachting, haat. Aan het leven hecht hij weinig waarde, voor

hem is dat leven kort en hard. Hij vergiet tranen al heeft hij soms een vaag voorgevoel van latere glorie. Hij vreest de dood niet, wacht en hoopt zelfs op het einde. De dood van de kunstenaar is het begin van zijn triomf, dat is de eerste dag van zijn bestaan, van een leven dat hij zelf heeft gecreëerd. Dat is een waarachtig kunstenaar, zo is Beethoven! De kunstenaar, de eenzame schepper, is voor D'Ortigue held en martelaar in een hem vijandige of onverschillige wereld. Dit is één zijde van het beeld van Beethoven: het genie dat na zijn dood pas glorie mocht vinden, een slachtoffer van de verkilling van tijden. Deze kunstenaar weet dat de wereld hem geen plaats toestaat, hij lijdt, wanhoopt, snikt, maar vecht voor en door zijn kunst.

Daar staat een ander beeld tegenover, het beeld van de revolutionair, van de strijder, de geweldenaar, de man van vuur niet van tranen - niet een slachtoffer van zijn tijd, maar een schepper die zijn eeuw dwong hem te volgen. Beethoven was een kunstenaar die op het breukvlak stond: het verleden behoorde tot zijn geestelijke erfenis, de nieuwe geest in de maatschappij en kunst eiste dat uit de verbrokkeling orde en eenheid werden gecreëerd. Dat vroeg baanbrekende kracht, de bovenmenselijke kracht van Beethoven.

Dit beeld is in de Nederlandse literatuur op indrukwekkende wijze overgebracht door J.H. Leopold in zijn 'Nabetrachtingen van een concertganger' (NRC, 11 februari 1900). Beethoven - aldus Leopold - heeft geleefd in de tijd van de opkomst van de persoonlijkheid. Van vroeger tijden, toen het leven van hogerhand meer beheerd en verzorgd was en daardoor minder tegenstrijdig, helderder en van een innerlijk evenwicht, toen men vreugde beleefde aan vorm en uiterlijk - van die tijden hield hij de adel van conceptie over, een zin voor het beeldende en vormbepaalde die te zamen inhoud geven aan het woord stijl. Maar daarnaast doordrong een nieuwe geest ook de muziek: die geest vond een oorsprong in de vrijmaking van het individu, de ontworsteling aan gezag. Deze ontwikkeling zou in het geestelijk domein verreikende gevolgen hebben. Uit die vrijmaking van het individu volgde een verhoogd zelfbewustzijn en een onbeperkt vertrouwen in de suprematie van de menselijke geest over al het aardse. In dit geloof lag de titanische kracht van Beethoven, een geloof dat hem heeft heengedragen over een rampzalig leven, hem het vertrouwen schonk zich via zijn werk uit te spreken. Het beginsel was bezielend, schonk hem een élan tot de schepping van een ontoombare kunst, een kunst die de vrije geest van de mens waardig zou zijn.

Maar diezelfde vrijheid wierp de mens op zichzelf terug, losgemaakt wist hij zich eenzaam, verlaten, worstelend tegen hem onbekende, vijandige krachten. En wie de strijd tegen deze krachten aandurfde, zou een reusachtig verzet moeten bieden. De strijd was zonder einde, verliep soms in zwaarmoedigheid, in wrok, in twijfel - maar de overwinning die werd bevochten was zoet alsof deze de hele mensheid zou gelden, alsof de triomf aan allen werd toegezongen.

Beethoven had de zware slag gestreden, nooit was hij teruggetreden, en ongebroken had hij de last tot het einde toe gedragen. Nooit was hij - als Goethe - onder de druk geknakt. Beethoven is een titan van menselijke trots geweest.

Het is de dialectiek van verlossing en vereenzaming die naar mijn idee bovenal impobeert in dit geschrift van Leopold. Het beeld van Beethoven dat hij schetste, stemt sterk overeen met de interpretatie die Romain Rolland zou geven in zijn indrukwekkende boek over de componist (1927).

Wij zijn hier met uitersten geconfronteerd: voor Joseph d'Ortigue was het kunstenaarschap van Beethoven als dat van Joseph Berglinger. De kunstenaar wendt zich van het aardse naar het hemelse, zijn artistieke missie maakt hem tot martelaar, hij is een vreemdeling onder de mensen. Van deemoed is bij Leopold geen sprake. Beethoven is de kunstenaar van *menselijke* trots, hij bezingt de vrijheid en onafhankelijkheid van de mens. Beethoven is een Napoleon van de geest, een Columbus die uitzet onvermoede continenten van denken en voelen in kaart te brengen.

Martelaar of revolutionair, priester of profeet - beide interpretaties, ook al zijn deze vaak tegengesteld en contradictoir, behoren in essentie tot de romantische notie van het kunstenaarschap.

Deze beelden van Beethoven waren literair gevoed. Toen in onze eeuw dan ook vanuit de muziek verzet werd aangetekend

tegen de onverbiddelijke aanwezigheid van Beethoven, was de reactie vooral ingegeven door de wil de muziek te bevrijden van de dwang van het *literaire* beeld van de geniale kunstenaar. Deze vorm van verzet vindt men bijvoorbeeld verwoord door Arthur Honegger in een opstel waaraan hij de titel ‘Beethoven et nous’ verleende (gepubliceerd in Le Correspondant van 25 maart 1927, pp. 861-873). Honegger wil geen afbreuk doen aan de kunst van Beethoven, maar hij verzet zich tegen het misverstand dat de eigentijdse muziek aan die van de grote voorganger getoetst zou moeten worden, dat het werk van Beethoven een test zou zijn waaraan iedere componist onderworpen moet worden.

De jongeren - aldus Honegger - wijzen de manier af waarop men gedurende een eeuw het oeuvre van Beethoven heeft begrepen en bewonderd. De reputatie van de geniale componist is door de literatuur gedragen. Daaraan heeft de glorie van Beethoven - zijn populariteit zelfs - gewonnen, het begrip voor zijn kunst heeft eronder geleden. De bewondering voor Beethoven is universeel, zijn kunst nauwelijks begrepen. Zelfs daar waar het vraagstukken van techniek betreft, sluipen de biografische elementen binnen. Men zoekt en vindt de meest onbelangrijke details van beethovens ‘gevoel’. Men zoekt en verzint de precieze omstandigheden in zijn leven waaronder de componist zijn werken heeft gecreëerd: was hij gelukkig of gedeprimeerd in de periode van schepping, strijdbaar of berustend, zelfbewust of onzeker? Kortom, men beproeft een reconstructie van het bestaan van de componist.

Voor Honegger en vele van zijn generatiegenoten was Beethoven was geniaal componist die door de blinde veneratie van het nageslacht onaantastbaar - en ten onrechte: onbenaderbaar - was geworden. Van een koning in de kunst was een tiran gemaakt. Zijn gigantische aanwezigheid verhinderde vernieuwing en experiment in de kunst.

Indien de jongeren - en als kunstenaars lag daar hun taak en opdracht en reden van bestaan - de kunst wensten te vernieuwen, dan moest het marmeren borstbeeld van Beethoven omvergeworpen worden. Bouwen en breken gaan samen in de kunst. De kunstenaar kan alleen in zijn eigen scheppingkracht geloven - Godheden maken hem tot een gelovige, een discipel. De schepping kent geen volgelingen.

Beethovens Zevende (Andante). Een prent in waterverf van Eugène Lami, 1840. Beethovens Zevende werd in Parijs voor het eerst gehoord op 1 maart 1829.

Beethoven gedichten

Het gedicht 'Beethoven' van J.A. Alberdingk Thijm vindt men in dé bundel *Palet en harp* (Amsterdam 1849, pp. 106/7):

Juublend huwt de kracht van 't Noorden
   aan de Zuider lieflijkheid.
Denkbeeld, Zielszucht, Klankenschildring,
   Tederheid en Majesteit
Baart het warm geloovend harte,
   't snel vernuft, en stout verstand.
Lustig Scherzo bij 't Andante-
   Mensch, maar die zijn Vaderland,
Spijt ontwikkeling, spijt zijn arbeid
   voor de menschenmaatschappij,
Hierbeneeên niet heeft gevonden;
   die der Heemlen harmonij,
Die de welkomstgroet der Englen
   vóorzingt met eene aardsche stem -
Kunstenaar in Stof en Ziele:
   Toekomst, gij! herkent gij HEM?
Want, zijn uur heeft wel geslagen,
   maar het sloeg nog niet voor de aard:
Eenmaal blijkt Europa beter,
   dan tot heden, zijner waard.
Zal Zijn Kunst de laatste wezen? -
   Zeg mij, Toekomst! Beeld en Vorm
Bloot van 't Zintuig, bloot des Geestes,
   zwinden ze in den Tonenstorm
Dien de borst des vromen Zangers
   slaakt aan 't einde van zijn lot?
Grieksche Bootskracht! Christen Bouwkunst!
   Voert die zucht u meê naar God?

Zelfs aan het genie van Beethoven wist de Biedermeierkunstenaar burgerlijke trekken te vertellen. Een tekening van Joh. Peter Lysen.

Een aantekening bij dit gedicht: ook Alberdingk Thijm presenteert een beeld van Beethoven als de goddelijke kunstenaar die op aarde, door zijn tijdgenoten, niet is begrepen. Hier echter gaat het mij om de slotregels van het gedicht, de regels die worden ingezet met de vraag: zal zijn kunst de laatste wezen? Deze regel moet men m.i. niet interpreteren als de laatste in de muziek, maar als de laatste van alle kunst. Deze veronderstel-

ling - waarvoor het argument in de slotregel ligt - vraagt om nadere toelichting.

In de kunstbeschouwing van Alberdingk Thijm nam de architectuur, de *aartskunst*, een positie in die aan de andere kunsten een functie van dienstbaarheid opdrong. Centraal stond daarbij de gedachte dat de architectuur, als eerste van de kunsten, de andere zou doordringen en deze functie verlenen. De architectuur verleent stijl - in de meest wijde zin - aan het tijdperk.

Alberdingk Thijm aanschouwde het verval van de bouwkunst in de negentiende eeuw, het uiteenvallen van de eenheid van kunsten, de specialisering in de afzonderlijke takken van kunst. De moeder kon haar kinderen niet langer aan zich binden (het beeld is van Heinrich Heine). De muziek nam de leidende functie in het culturele leven over van de bouwkunst - voor een denker als Alberdingk Thijm weerspiegelde dit de processen van vergeestelijking en ontwerkelijking die hij vreesde.

Merkwaardig genoeg sluit het denken van de fel-katholieke Thijm aan bij dat van de saint-simonisten, de vroege socialisten. Ook zij wezen op het betreurenswaardige feit dat de architectuur haar dominerende rol in de samenleving had verloren en dat een algeheel stijlverlies daarvan het gevolg was (in gepopulariseerde vorm treft men deze gedachten uitgesproken door Victor Hugo in zijn roman *Notre-Dame de Paris*). In het invloedrijke tijdschrift L'Artiste (Parijs 1833, p. 200) schreef Petrus Borel de woorden: ‘Oui, l'avenir est tout entier à la musique et son règne est commencé... Hors la musique, tous les autres arts sont perdus, sont tués’. In deze zin ook laten zich de slotregels van Alberdingk Thijms ‘Beethoven’ zich verklaren. Thijm was een denker van Europees formaat. Alfred Hegenscheidt had het ongeluk als jong kunstenaar hoog geprezen te worden en niet lang daarna te zijn vergeten. De auteur was de beschermeling van August Vermeylen. Zijn eerste werk ‘Muziek en leven’, een cyclus gedichten, werd gepubliceerd in de tweede jaargang van Van Nu en Straks. Datzelfde jaar verscheen van hem het drama *Starkadd* dat door Vermeylen met laaiend enthousiasme werd ontvangen: de laatste droomde van een dramatische opvlucht in Vlaanderen. Aan zijn Nederlandse vrienden scheen die gesstdrift enigszins overdreven toe - Verwey bijvoorbeeld stelde zich veel koeler op tegenover dit werk van Hegenscheidt.

De gedichten van Hegenscheidt die in dit werk zijn aangehaald, zijn alle ontleend aan de cyclus ‘Muziek en leven’. Voor zover ik weet zijn de gedichten van de auteur nooit gebundeld. In Van Nu en Straks (1894, pp. 26/7) zijn twee gedichten opgenomen onder de titel ‘Beethoven’.

I.

O vader, die door 't leven mij geleidde
Op 't stille pad dat staag zich wond omhoog,
Daar prijkt nu de aard voor mij, éen lichte boog,
En 't juichend harte mist u aan zijn zijde.

Eens schouwde uw oog zoo innig in mijn oog,
En om mijn ziele, liefdegloeiend, breidde
Uw schoonheid 't waas, dat heel de wereld wijdde,
Waaruit zij onbeuwst háár schoonheid zoog.

Waarom ontweekt ge, nu mijn ziele blaakt
Van liedrenlust, verrukt haar schoon te zingen?
Komt dan van u niet 't heil dat mij genaakt,
Straalt dan uit u niet de aureool der dingen?

En zal 'k, van u vervreemd, u blijven derven,
En nooit mijn woord iets van uw schoonheid erven?

II. ADAGIO

Meedoogend glijdt een zachte melodie
Rond de aardsche dingen, treurend van verlangen,
En schouwt die dingen aan met oogen, die
Vol tranen van een diep meê-lijden hangen.

En nogmaals keert zij zoo terug; tot drie
Maal heeft haar deining mild hun leed omvangen;
En zwaar gedragen op hun harmonie,
Komt 't weemoedsvolle lied u 't hart omprangen.

Maar schielijk rijst het op; in licht gebaad
Ontplooit het statig 't aetherblauw gewaad,
Waarin de tranen nu als starren gloren.

En 't al aanbidt, gelooft en wil weer hopen,
En komt de moede ziel in u herdoopen,
O ideaal, uit leed der aard geboren.

De bundel *Achtendertig componisten* van Jozef Eyckmans verscheen in 1980 (bij Elsevier Manteau) en is van een nawoord voorzien door Maarten 't Hart. In deze bundel treft men drie Beethoven-gedichten - ik citeer daarvan het derde gedicht:

(laatste bagatellen)

ziel
noem gerust
enkele namen

de velden hebben het
altijd wel geweten

op hoge en lage grond
daar eindigt het niet

zoals het ook nooit is
begonnen aan de bronnen
van water en vuur

slechts levende tekens
bewegen op papier

heilige rook van het offer
maar voor wie

hij die voorbij gaat
aan het gebenedijde huis

ziet lamplicht
hoort het geluid van een
bloedrode morgen

troostrijke
kleine muziek

alleen

Achtendertig componisten.
Amsterdam/Brussel 1980, p. 23.

Het orgel van Freiburg

Voor de romantici was de muziek een taal, een goddelijke taal die oneindig - duizend maal, om met Balzac te spreken - was verheven boven de omgangstaal. De muziek begint waar de taal ophoudt. Vandaar dat talloze literatoren met afgunst keken naar de componist die zich van deze hemelse taal mocht bedienen.

Beethoven, schreef Balzac in een brief aan Mme Hanska (in de week van 7 op 14 november 1837: het jaar waarin hij zijn door Berlioz fel veroordeelde ‘muzikale’ roman *Gambara* deed verschijnen), is de enige mens die mij de jaloezie doet kennen. De schrijver immers schildert het beperkte en bestemde, terwijl Beethoven ons in het oneindige werpt.

George Sand schreef in een brief van 28 mei 1842 aan Delacroix dat zij twee mazurka's van Chopin had gehoord. Voor haar zouden deze werken meer waard zijn dan veertig romans en dieper grijpen dan de gehele literatuur van de eeuw.

Waar het woord tekort schiet, daar begint de muziek. In deze opvatting die tijdens de negentiende eeuw in talloze variaties is herhaald, schuilt een contradictie. Indien de muziek uitdrukking is van een hemelse en ideale taal, hoe dan zou men

specifieke werken kunnen beschrijven? Hoe kan men in woorden vertalen wat in essentie onzegbaar blijft? Niettemin zouden de romantici volharden in een eindeloos gemijmer en gefantaseer naar aanleiding van bepaalde muziekstukken, in woorden en beelden probeerden zij hun belevenis van muziek aan de lezer over te dragen.

Het besef van deze innerlijke tegenspraak is al uitgedrukt door de schrijver die in zijn muzikale bewogenheid zo'n invloed zou uitoefenen op de Duitse Romantiek (en met name op Tieck): Wilhelm Wackenroder. In 1792 schreef de laatste aan Tieck dat hij de muziek in een concertzaal op twee manieren beleefde. De ware ervaring is die waarin de ziel zich volledig overgeeft aan de stroom van muzikale indrukken. De tweede wijze waarop de muziek mij overweldigt - aldus Wackenroder - is geen puur genot, maar veeleer een opgewonden en vurige werkzaamheid van de geest. Ik beleef dan niet de stemming die uit het muziekstuk spreekt, maar mijn denken en fantasie worden op de golven van muziek meegedragen en raken verloren in een verafgelegen schuilhoek (*Werke und Briefe* - 1910 - dl. II, pp. 11/2).

Wackenroder zelf was niet bij machte te ontsnappen aan - wat hij omschreef als - die valse belevenis van muziek. De romantische contradictie van muziekwaardering blijft in zijn geschriften doorwerken. Muziek is voor hem ‘das Land des Glaubens’, maar hij kan niet nalaten te pogen dat verre vaderland in woorden te duiden, d.i. geografisch vast te leggen.

In het opstel ‘Das eigentümliche innere Wesen der Tonkunst und die Seelenlehre der heutigen Instrumentalmusik’ klaagt Wackenroder dat de minnaars van muziek blijven proberen de onpeilbare diepte van de muzikale ervaring in ontoereikende woorden over te brengen - vervolgens verschaft hij een beschrijving van gevoelens (vreugde, liefde, verlangen, pijn, enz.) die door de muziek worden opgeroepen. Wat Wackenroder uiteindelijk van de muziek verlangt, is hem verlossing te schenken van het gehate en banale dagelijkse bestaan, van de walging waarmee hij de werkelijkheid ondergaat. Daartegen biedt alleen de muziek hem een schuilplaats.

Dergelijke gevoelens zijn op Joseph Berglinger geprojecteerd. Joseph zoekt de muziek om zich te onttrekken aan de last van het leven: ‘Het heden verzonk voor hem; zijn innerlijk was van alle aardse kleinigheden, die stoflaag over de glans van de ziel, gereinigd; de muziek doordrong zijn zenuwen met zachte trillingen en liet een wisselende veelheid van beelden voor hem opstijgen’ (*Werke und Briefe*, dl. I, p. 130). Joseph bedrinkt zich aan en verdooft zich door muziek, maar muziek is óók stimulator van het verbeeldingsproces. In de wijze waarop Berglinger de muziek beleeft, is de gehele romantische verering van de toonkunst aangekondigd.

De contradictie die Wackenroder bespeurde (maar niet oploste) tussen het ondefinieerbare van muzikale indrukken en de wil aan het gevoelde uitdrukking te geven, is door latere auteurs - niet zonder weemoed - herhaald. Zelfs het titelopstel van Aldous Huxley's bundel *Music at Night and Other Essays* (1949) getuigt nog van die tegenspraak. De auteur beschrijft daar zijn liefde voor het ‘Benedictus’ van Beethovens *Missa Solemnis*.

Muziek ‘zegt’ iets over de wereld, maar in muzikale termen. Iedere poging - aldus Huxley (p. 51) - om die verklaring in woorden te vertalen, is tot mislukken gedoemd. Muziek bevat het schoon-ware (‘beauty-truth’) - en wij (als schrijvers) kunnen die waarheid alleen duiden in de meest wijde en algemene termen. In die zin is de introductie tot het ‘Benedictus’ een uitspraak van heiligheid die aan alle dingen ten grond ligt. Meer kan men niet zeggen: de ‘eigen woorden’ zouden niets dan lyrische of analytische leegte duiden. Alleen de muziek, *deze* muziek kan ons vertellen van Beethovens begrip van de gewijde essentie. Men kan slechts luisteren. Maar dan toch ook schijnt Huxley zich in lyriek te verliezen door de ideale en zuidelijke condities van receptie voor te schrijven. Die voorwaarde is een stille avond in juni, waarbij -

onzichtbaar- tegen de achtergrond de zee met de muziek ademt en de geur van lindebloesem zich door de nacht verspreidt als een zachte, uiterst verfijnde harmonie die door een ander zintuig is begrepen.

Stendhal bekommerde zich niet over de contradictoire ambitie het onzegbare in woorden te vatten. Voor hem diende de muziek zijn eigen scheppende werkzaamheden. Voor hem moest de muziek alle kritische remmen losgooien en aan zijn verbeelding de vrije loop laten. Mijn terminologie is in zoverre onjuist, dat deze naar het mechanische neigt. Een notie uit de scheikunde geeft een preciezer duiding van de functie die Stendhal aan de muziek toekende. Over deze taak schreef de auteur in zijn belangrijke geschrift *Racine et Shakespeare* (belangrijk omdat hier voor het eerst de termen romantisch en modern als synoniem zijn gepresenteerd): ‘Il me semble que la musique nous fait plaisir en *mettant* notre imagination dans *la nécessité* de concevoir certaines illusions’. De muziek brengt een innerlijke reactie teweeg die de geest stimuleert en activeert: muziek is voor Stendhal katalysator in het scheppingsproces.

In een brief van 21 maart 1818 schreef de auteur: ‘Mijn thermometer werkt aldus - indien een bepaalde muziek mijn denken intensiveert over het onderwerp waaraan ik werk, welk dan ook, dan is dat voor mij een uitstekende muziek’. In tegenstelling tot de meeste van zijn literaire bondgenoten, bleef Stendhal de Italiaanse boven de Duitse muziek verkiezen.

Hoe kan men zich het proces voorstellen waarbij de schrijver zich door de muziek tot eigen schepping laat inspireren? De auteur zoekt muziek, men ziet hem in de concertzaal, potlood en papier in de hand. De klanken voeren hem weg naar de staat van rêverie die hij verlangt. De dromen waaraan hij uitdrukking geeft verschillen van aard - deze kunnen de natuurlijke schoonheid van de wereld betreffen, de eenheid van al het bestaande; zij kunnen een metafysische wending nemen of de auteur/dromer het nostaligsch verlangen opdrukken naar een verre of verloren geliefde, enz. Aan deze dromen zal hij in proza dan wel in poëzie uitdrukking willen geven.

Dit proces verenigt auteurs die door tijd, ruimte, thematiek en genre zijn gescheiden. Dit blijkt uit een parallellie van teksten tussen auteurs die op het eerste gezicht niets gemeen hebben. De één schrijft proza, de ander poëzie - maar de wijze waarop zij zich door de muziek laten inspireren toont een treffende overeenkomst.

In Wackenroders *Herzensergiessungen* (originele editie, pp. 91/2) krijgt Joseph Berglinger - als hij luistert naar een geliefde symfonie - dikwijls een voorstelling voor ogen alsof een groep ‘van jongens en meisjes op een vrolijke wijs danst, alsof zij voor- en achteruit huppelen, soms in paren door gebaar met elkaar spreken om zich vervolgens weer te mengen met de vrolijke menigte’. Wackenroders fantasie behoudt een eigentijdse notie en het beeld is er één van vreugde en spontaneïteit.

In het gedicht ‘Tempo di Menuetto’ levert Nijhoff ons een strenger beeld, één van gratie en ritmische orde. Zijn beeld is met een historisch verleden geassocieerd. Maar het proces waarmee de verbeelding in werking is gezet stemt overeen met dat van Wackenroder. Ik citeer de eerste drie strofen:

De volle weelde van een melodie
Breekt uit het hart van de piano open.
Ik zie je bleeke stille handen, die
Over de witte en zwarte toetsen loopen.

En voor me zie 'k een zaal van vroeg'ren tijd,
Met blanke wanden, spiegels in ovale
Lijsten, veel goude' en glazen kostbaarheid -
Door open deuren ziet men and're zalen.

Menschen dansen langzaam een menuet
In oude kleeding van antieke statie,
Het bloed van 't hart erkent de strenge wet
En buigt zich, dansend, in voorname gratie.

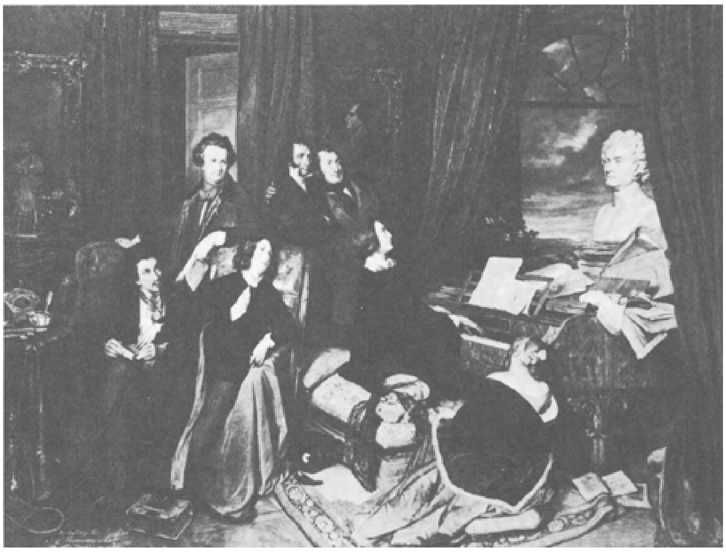
Dat de sombere wending in de slotstrofen van het gedicht een eigentijds levensgevoel verwoordt, laat ik in deze context buiten beschouwing. In beide teksten was de muziek een katalysator die de verbeelding van de auteur in werking zette.

Opmerkelijk is dat in beide teksten de gehoorde muziek als muziek van ondergeschikte waarde is - sterker: schrijver en dichter schijnen een *andere* muziek te horen. Bij Wackenroder wordt de symfonie een vrolijke danswijs. En het beeld van ‘fêtes galantes’ bij Nijhoff associeert men stellig niet met pianomuziek (de vleugel was het romantische instrument bij uitstek). Er vindt hier een proces van *substitutie* plaats waarbij

de gehoorde muziek is weggedrukt door een gefantaseerde muziek.

De oorspronkelijk gehoorde muziek heeft de verbeelding in werking gezet: de toestand van rêverie scheidt de auteur zozeer van zijn omgeving dat zijn droom niet louter visueel is, maar hem ook verplaatst naar een nieuw auditief domein. De muziek die zijn fantasie opriep, beroert hem niet langer. Hij schept zich een eigen muziek.

Ook George Sand werd diep door de muziek bewogen, zij stelde de toonkunst als superieur boven de literatuur. Het probleem dat door Wackenroder was aangegeven: hoe kunnen wij een hemelse taal in menselijke begrippen overbrengen, kwelde ook haar. Zij zag de contradictie en zocht een uitweg. Het is mogelijk - schreef zij - de goddelijke taal te ontcijferen. Iedere compositie moet in woorden vertaalbaar zijn. Waarom? Ieder muziekstuk is door emoties ingegeven en het is aan de dichter voorbehouden de betrekkingen van klank en beeld te ontraadselen. De opgave is verre van eenvoudig, de relaties zijn moeilijk te grijpen en de taak kan daarom alleen worden volbracht door een poëtische maar muziekgevoelige geest (*Oeuvres autobiographiques*: ed. Pléiade 1971, dl. II, p. 985). George Sand onderhield nauwe contacten met de grote musici van haar tijd: Meyerbeer, Berlioz, Chopin, de befaamde en door Toergenjew aanbeden zangeres Pauline Viardot maakten deel uit van haar vriendenkring. Aan de vriendschap met Franz Liszt heeft zij ons een fraaie reisbrief nagelaten waarin haar droom door de muziek een metafysische wending krijgt. In mei 1836 was de scheiding uitgesproken tussen baron Casimir Dudevant en Aurore Dudevant-Dupin. Aurore, éénendertig jaar oud, had vier jaar tevoren haar eerste roman *Indiana* gepubliceerd onder het pseudoniem George Sand.



Josef Danhauser (1805-1845). 'Liszt aan de piano'.
Van rechts naar links: Duman père, *Victor Hugo, George Sand, Paganini, Rossini en Marie d'Augoult. Op de piano staat een buste van Beethoven, achter Rossini hangt een portret van Byron. Een romantisch gezelschap. Het schilderij schijnt in de kamer van Liszt in Parijs gehangen te hebben.*

Na de pijnlijke affaire trok George Sand met haar twee kinderen naar Genève en voegde zich bij een gezelschap van vrienden onder wie Franz Liszt, gravin d'Augoult, e.a. om gezamenlijk een bergtocht door Zwitserland te maken die in Freiburg zou eindigen. Het verslag van die voettocht is door George Sand vastgelegd in haar 'Lettre d'un voyageur' (voor het eerst gepubliceerd in de Revue des Deux Mondes

van november 1836). Liszt legde zijn herinneringen vast in een eerste band pianostukken, de *Années de pèlerinage*.

De manie van het wonderkind. Spotprent van G. du Maurier.

Het slot van George Sands reisbrief verhaalt een bezoek aan de Sint Nicolaaskerk in Freiburg. Deze kerk was in 1828 door de bliksem getroffen en het orgel bleek zwaar beschadigd. Het instrument werd gerestaureerd door de befaamde orgelbouwer Aloys Mooser en voltooid in 1834. Hij breidde het instrument uit van 42 tot 63 registers en in korte tijd zou zijn werk alom befaamd worden. De klank van het herstelde orgel werd geprezen als het meest perfecte van wat in de orgelbouw tot stand was gebracht.

Sinds de Romantiek hadden vooral de klanken van het orgel de emotionele geest beroerd en overweldigd. Het machtige orgel in de Domkerk of gotische kathedraal deed de toehoorder huiveren van menselijker nietigheid en metafysisch verlangen.

Bij Frederik van Eeden bijvoorbeeld leest men in ‘Johannes Viator’ (vijfde dag, derde stijging, derde renunciatie) van ‘klanken in een hooge Dom. Een donker steenbouwsel, zóó geweldig, dat het omhoog zich plomp kromde door àl te machtig omhoog-willen... En zijn stem galmde verscheurend op, luid menschengeklag, zeggend, groote smart zeggend, door de enkel-schoone hemelsch-rustige orgelklanken, die vol-rondend zongen, lof en schoonheid’.

Ook de beeldende kunstenaars werden tot het orgel getrokken. Jan Toorop was in 1886 in Londen waar hij Whistler bezocht en onder bekoring kwam van het werk van de Pre-Rafaëlieten. Daarnaast maakte het denken van William Morris een diepe indruk. In het werk van Toorop dat rond deze tijd ontstond, ziet men symbolistisch-suggestieve motieven naast sterk sociaal-dramatische thema's. In een Londense kerk luisterde Toorop naar orgelmuziek van Bach en hij bewonderde de glasschilderingen van Burne Jones (de kerk is misschien die van St. Peter geweest in Vere Street waarvoor Burne Jones in 1880 en 1882 twee ramen had geschilderd). In deze kerk beleefde Toorop een mengeling van zintuiglijke gewaarwordingen waaraan hij rond 1889 uitdrukking gaf in een kunstwerk: de krijt- en pasteltekening ‘Orgelklanken’.

Een mysterieuze verschijning in wit gewaad en lange golvende haren (een gestalte in de stijl van de Pre-Rafaëlieten) speelt op een orgel in het nauwelijks zichtbare interieur van een kathedraal. Op een zuil vergieten gehurkte figuurtjes tranen. Tegen een donkere achtergrond zweven tussen de gotische spitsbogen doodskoppen aan. Het gehele tafereel geurt naar de mystiek, het beeld is irreëel en etherisch.

Pianospelende vrouwen behoren tot de geliefde thema's van het symbolisme in de beeldende kunst (ik beroep mij op Bettina Polaks Hef *fin de siècle in de Nederlandse schilderkunst*, 1955). Muziek die wordt gesuggereerd door spelende handen, de sfeer krijgt de ernst van gotische interieus.

Fernand Khnopff voltooide in 1886 een fraai schilderij waaraan hij de titel schonk: ‘En écoutant du Schumann’. In een salon ziet men een vrouw in een leunstoel, het hoofd gebogen in de hand - zij luistert naar een andere hand die over de toetsen glijdt. Het tafereel is nog aan de werkelijkheid gebonden. Maar Toorop heeft geen belangstelling meer voor de details die de realiteit oplegt. Zijn tafereel is dromerig-fantastisch, de kunstenaar wil in zijn prent de emoties suggereren die door de muziek zijn opgeroepen.

Toen Liszt met zijn vrienden de St. Nicolaaskerk bezocht, vertolkte hij voor hen een fragment van Mozarts *Dies Irae* op het orgel. Zijn spel maakte een diepe indruk. George Sand droomde weg onder de suggestieve kracht van die muziek. Het spel van Liszt, de muziek van Mozart, riepen bij haar een apocalyptische voorstelling op die zij in haar reisbrief heeft vastgelegd. Hier dan volgt een fragment dat typerend is voor de wijze waarop de romantische schrijvers zich door de muziek lieten inspireren:

Het Florentijnse profiel van Franz was bleek en puur als nimmer tevoren, in een stemming donker van mystieke verschrikking en religieuze droefheid. Onder zijn handen weerklonk herhaaldelijk een harmonische combinatie, die in mijn verbeelding overeenstemde met de harde woorden van de dodenhymne:

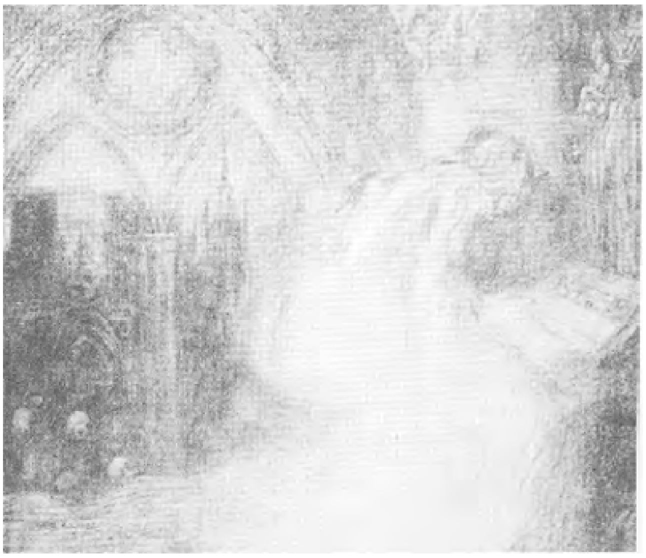
> *Quantus tremor est futurus*
> *Quando judex est venturus*, enz.

Ik weet niet of deze woorden die ik aan de tonen toekende hebben geleefd in de geest van de meester, maar geen menskracht kon de vreselijke woorden *quantus tremor*... uit mij drijven.

Plotseling scheen deze oordeelsdreiging mij geen straf maar een belofte, mijn hart klopte sneller van ongekende vreugde. In oneindig en sereen vertrouwen besefte ik dat de eeuwige gerechtigheid mij het vuur zou sparen; dat ik met zoveel andere verdrukten vergeten, vergeven wellicht, doorgelaten zou worden onder de grote egge van het laatste oordeel; dat alleen de machtigen van de eeuw en de groten van de wereld daaronder verdrukt zouden worden, aanschouwd door de talloze slachtoffers van hun zogenaamd recht... O zeker, dacht ik, terwijl in striemende klanken de goddelijke toorn over mij werd geslagen, zij die God niet gevreesd hebben, zij die hem hebben gekwetst in het meest nobele werk van zijn handen, zullen angst kennen! zoals zij die het heiligdom van de menselijke geest hebben geschonden, zij die de handen van broeders in boeien hebben geslagen, zij die de nevel van onwetendheid voor hun ogen hebben verdicht! zoals zij die aan de slavernij van volkeren een goddelijke oorsprong hebben toegekend en beweerden dat een engel uit de hemel het vergif haalt dat koningen met waanzin en onmacht treft; zoals zij die met de mens woekeren en zijn lichaam verkopen aan de draak van de Apocalyps; zij allen zullen in angst en ontzetting leven! Ik was in één van die ontvankelijke stemmingen die door mooie muziek of een fijne wijn worden bewerkstelligd, een staat van innerlijke verheffing waarin de langdurig bevroren ziel wordt als een rivier die het winterijs breekt, toen ik mij naar Arabella [George Sands dochter - J.T.H.] wendde en op haar gelaat een hemelse uitdrukking las van vertedering en godsvrucht; zij was zonder twijfel in vervoering gebracht door klanken die meer met haar natuur strookten. Iedere combinatie van geluiden, van lijnen en kleuren in waarachtige kunstwerken doet geheime snaren in ons trillen en onthult de mysterieuze banden die ieder individu heeft met de omringende wereld. Terwijl ik wegdroomde over de wraak van de Heer der Heerscharen, hield zij het hoofd lichtgebogen, in het besef dat de engel der wrake langs zou gaan zonder haar te slaan, en zij was vervoerd geraakt over een lieflijker en roerender passage, misschien zoiets als het *Recordare, Jesu pie*...

Een droom van muziek: P.N. van Eyck

In het voorafgaande opstel is verwezen naar Nijhoffs ‘Tempo di Menuetto’. In het werk van P.N. van Eyck treft men een gedicht dat sterke overeenkomst vertoont met de schepping van Nijhoff. Het gedicht is getiteld ‘Muziek-droom’:



J.Th. Toorop. Orgelklanken. Tekening. R.M. Otterlo.

De droom, die mij, na ziekte, kwam ontsluiten,
Wijd opende voor de atmosfeer der ziel:
Een oud vertrek waar, schuin, door slanke ruiten
Wat zomeravond-zonlicht binnenviel.

Donker-gezolderd, met gekalkte muren;
Een dik tapijt; zwaar, glimmend eikenhout
Op zwarte en witte tegels, glad door 't schuren;
Veel blinkend koper, lijsten rijk van 't goud.

Ginds, op een stoel, een hoed met grijze veren,
En, bij de vensternis van 't hoog salet,
Drie meisjes en een man, die musiceren:
Viool, viola, blok-fluit en spinet.

Twee blauw en rose, hermelijn de randen,
Zij met de knie-viool in 't geel satijn,
De jonkman bruin, kant aan de smalle handen,
Rag-fijn in 't warme waas van de avondschijn.

Dit was de droom: stil beeld van 't oude leven, -
Niet meer. Maar zó diep heeft het mij geraakt,
Dat ik, meedogenloos teruggedreven,
Met ogen nat van tranen ben ontwaakt.

Wat kunnen woorden van 't gevoel verhalen,
Waarmee ik daar, onzichtbaar, hoorde en zag?
Ik overpeinsde 't, sinds, ontelbre malen,
Tot deze ontroerend schone voorjaarsdag.

Stond ik er zelf? Of was het, vrij gekomen,
Rank in haar roerloze aandacht opgericht,
Mijn ziel voor de allerhoogste van haar dromen:
Een eeuwige wereld in een eeuwig licht?

't Was niet alleen dat simpele, zuivere klinken
Van 't uit de tijd weer ijl herboren spel,
't Spinet-getinkel, 't zwaarder stijgen, zinken
Van 't snaar-gezang, de fluit-toon, vol of hel;
Noch, door 't getinte glas der blanke ramen,
Dat laatste warme stralen van de zon:
Want álles hoorde in éen klaar wonder samen,
Of 't zich, in lichtglans, tot muziek verspon.

Ik wist van tijd noch grens: 't was weggezonken, -
Geen oud of nieuw was daar, geen eng noch wijd:
Mijn heldere ziel, doorzongen en doorblonken,
Zelf wat zij zag: een vorm van eeuwigheid.

Tot zulk een wereld mocht ik ééns genaken,
Slapend, heftig bewogen, diep beschroomd.
Maar dat ik zó ontroerd was, deed me ontwaken:
Ik had nog nooit, heb nooit zo schoon gedroomd.

Terug, - bedrukt: hoe tóen mijn ogen brandden!
Zal 'k, wakend, ooit zo blij zijn, en zo vrij?
Ik zie naar 't morgen-zonlicht op mijn handen,
En hoor, door 't raam, het eerste lentetij.

In: *Herwaarts* (gedichten 1920-1945).
Rotterdam/Den Haag 1949, pp. 145/6.

Achille Devéria. Franz Liszt (1832)

De virtuoos

Een passage uit Tolstojs muzieknovelle 'Albert' (gedateerd 28 februari 1858; vertaling: Kees Verheul) toont de lezer een beeld van de virtuoos - en dan vooral van de violist - dat in literair opzicht karakteristiek voor de tijd genoemd mag worden. Albert is in dit verhaal uitgenodigd enkele rijke jonge mensen te vergezellen naar het huis waar een feestelijke avond zal plaatsvinden. Het dienstmeisje noemt Albert een halve gare muzikant uit de schouwburg.

Albert is een man met een smalle, benige rug, een dunne nek, kromme benen en een ruige bos zwart haar. In het gezelschap valt hij uit de toon. Maar zodra hij de stok over de snaren strijkt, weet hij in zijn toehoorders een huivering van verwachting op te roepen. Zijn toehoorders, rijke en verveelde en onverschillige mensen, dwingt hij tot vrome aandacht, zij worden door de klanken vervoerd naar een heel andere, door hun vergeten wereld. De muziek doorstroomt hen en werpt een sereen licht op de innerlijke wereld van iedere aanwezige. De één wordt verlokt tot een stille bespiegeling van zijn verleden, de ander voelt de hartstocht van gelukkige herinneringen. Soms ook wekt de muziek de grenzeloze behoefte aan macht en weelde, dan weer dwingt zij tot onderworpenheid en nederigheid, roept de pijn op van onvervulde liefde en droefenis. De muziek van de violist is een poëzie die, als was deze voor het eerst uitgesproken, de ziel van een ieder binnendringt.

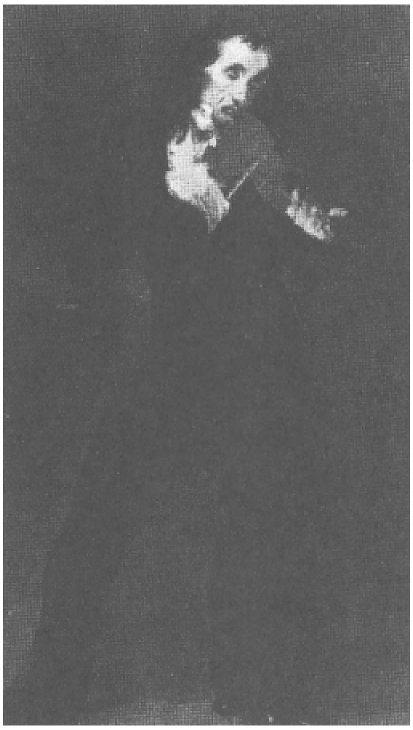
Aldus schildert Tolstoj ons het beeld van de virtuoos: 'Alberts gestalte rees hoger met iedere noot. Hij zag er allerminst lelijk of vreemd uit. Terwijl hij met de viool tegen zijn hals gedrukt en met een uitdrukking van hartstochtelijke concentratie op zijn gezicht naar zijn eigen klanken luisterde, bewoog hij krampachtig met zijn voeten heen en weer. Nu eens richtte hij zich in volle lengte op, dan weer boog hij vol aandacht zijn rug. Zijn linkerhand, in spanning gekromd, leek in zijn houding verstild te zijn en bewoog alleen krampachtig met zijn benige vingers; zijn rechterhand

bewoog gelijkmatig, gracieus, onmerkbaar. Zijn gezicht straalde in een ononderbroken, triomfantelijke vreugde; zijn ogen brandden meteen lichte, droge schittering, zijn neusvleugels stonden wijd gespreid, zijn rode lippen waren van elkaar gegaan in een intense genieting, (enz.)'.

Het beeld dat Tolstoj van de virtuoos schildert, typeert de wijze waarop de musicus verschijnt in roman en verhaal van de negentiende eeuw. Deze gestalte is lang en mager, heeft knokige vingers, ingevallen wangen, holle en zwartomrande ogen (die tot vuur gloeien zodra hij de strijkstok hanteert), een donkere en warrige haardos. Eigentijdse lezers zouden misschien aan de figuur Frank Zappa denken. In de negentiende eeuw herkende men dit type onmiddellijk: de lezer dacht aan Paganini (zie hoe het portret van Delacroix van de virtuoos bij deze literaire tekening aansluit).

Geen virtuoos heeft de geesten sterker beroerd dan deze duivelskunstenaar. De manie van het virtuozendom is een opmerkelijk fenomeen in het muziekleven van de negentiende eeuw. Paganini was zonder twijfel de meest geniale en spectaculaire

virtuoos die het tijdperk heeft gekend, een legende tijdens zijn leven.



Delacroix. Paganini (± 1832).

In de negentiende eeuw verplaatste de muziek zich van het hof naar het theater. De componist was bevrijd van zijn dienstbaarheid aan de adel, zijn werk kreeg marktwaarde. Bevrijding enerzijds, maar een nieuwe vorm van verslaving anderzijds: de managers van het theater kregen greep op het muzikale leven. De trots van onafhankelijkheid werd in 1876 door Wagner uitgesproken nadat in Bayreuth de eerste opvoering van zijn werk had plaatsgevonden: vroeger hadden de kunstenaars gehoorzaamd aan de wensen en grillen van hun broodheren, maar die situatie was grondig gewijzigd. Voor de eerste keer in de geschiedenis van de muziek waren keizers en prinsen naar de kunstenaar gekomen.

Iedere vrijheid heeft haar ketenen. De kunstenaar moest zich een publiek scheppen, al was het alleen een kring van ingewijden. Zijn ‘succes’ werd mede afhankelijk van hen die de kunst als beroep dienden. Een proces van verzakelijking in de kunst loopt parallel met de bevrijding van de kunstenaar: theaterdirecteuren en kunstjournalisten krijgen een macht van betekenis.

In de Romantiek hadden de critici, om hun verering voor het werk van Beethoven vatbaar te maken, gezocht naar poëtisch geïnspireerde beelden. Geestdrift, verbeeldingskracht en subjectieve emotie vormden de criteria voor een goede muziekkritiek. Deze ontwikkeling werd ingezet en gedragen door geesten die zowel literair als muzikaal onderlegd waren - men denkt aan de namen van E.T.A. Hoffmann, Schumann of Berlioz. Als scheppende kunstenaars kozen zij in hun kritisch werk zonder aarzeling de zijde van de kunst. Zij wilden stimuleren, niet breken, tot schepping niet ontmoedigen (dat neemt niet weg dat zij geen genade zouden kennen voor de middelmaat of het mechanische in de kunst- de pen van Berlioz bijvoorbeeld kon vernietigend scherp zijn). Deze critici dienden de belangen van de kunst, niet die van het publiek.

In de tweede helft van de negentiende eeuw krijgt de kunstkritiek in de dagbladpers bedenkelijke aspecten. De critici richtten zich van de kunst naar het publiek, ze

verwoordden de vooroordelen van dat publiek. Zij wierpen de rotte tomaten van het woord naar Wagner, naar Berlioz, naar Strauss, naar Mahler. De voorbeelden zijn even talrijk als deprimerend. De muziek kende nog weinig grote en bewogen critici - in zijn boek over de muziekkritieken van Heinrich Heine (1971) spreekt Michael Mann over de algemene verloedering van de pers waar het de toonkunst betreft (en niet alleen daar).

De verderfelijke invloed van de krant op het muziekleven is door J.Chr. Lobe beklemtoond in zijn *Musikalische Briefe* (1852, p. 174). Een criticus, schrijft Lobe, vindt waardering voor de woestheid van zijn geschreeuw en niet langer voor de kennis van de kunst. De auteur besluit zijn (achttiende) brief met de uitroep: '*weg mit allen Journalen*!'

De pers zocht de sensationele zijde van de muziek. Eén figuur had sinds de jaren dertig alle publiciteit naar zich toe getrokken. Het optreden van de 'duivelse' Nicolo Paganini had vriend en vijand met stomheid geslagen. Hij werd held en voorbeeld. Europa kreeg de koorts van Paganini.

In zijn boek over Richard Wagner verklaart Ernest Newman de opleving van het virtuozendom vanuit de anachronistische situatie waarin de componist (in tegenstelling tot de literator) zich bevond. Zijn rechten bleven door de wet lang onbeschermd en zijn financiële positie bleef precair. Dit aspect is stellig van belang geweest voor de verschijning van de virtuoos in het muziekleven van de negentiende eeuw.

In zijn studie over *Der Virtuose* (1918) plaatste Adolf Weissmann deze figuur in een traditie van de Spielmann, jongleur of minstreel. Kenmerkend voor die randfiguren in de kunst is dat zij hun virtuositeit toonden in een vermenging van het ernstige en het bonte, van het auditieve en visuele. Zij bespeelden hun instrument kundig en onderhielden het publiek met kunstjes, gymnastische sprongen, met grappen en grollen. Zij hadden een plaats gevonden in het theater om hun publiek te vermaken.

Pas tegen het einde van de achttiende eeuw - en allereerst in de noordelijke landen - ziet men de virtuoos in de concertzaal verschijnen. Na het verschijnsel Paganini wordt de virtuoos een ware grootheid, godheid, en hij wint de concertzaal voor zich. De tegenstanders bleven zich verzetten tegen zijn 'clowneske' verschijning, zij spraken van een ontheiliging van de concertzaal. Maar voor de virtuoos bestaat het alleenrecht van het gehoor niet. Hij grijpt naar alle middelen om zijn vermoeide publiek op te hitsen, om de zenuwen te spannen, het hoofd op hol brengen. En de toeschouwers zijn gewillige slachtoffers, zij zoeken die opwinding, dat laaiend vuur. Ze eisen van de virtuoos bevrijd te worden van de druk van een eeuwig dreigende verveling (Weissmann, pp. 26/7).

De demonische persoonlijkheid van Paganini had het virtuozendom tot een hoogtepunt geleid in een mengeling van kunde en charlatanisme, zijn concerten waren een heksenketel van geluit en emotie. Paganini stierf in 1840, maar zijn epigonen bleven volle zalen trekken.

Niet alleen had Paganini het misverstand nagelaten dat hij met zijn spel onovertrefbare hoogten had bereikt, maar hij was er mede verantwoordelijk voor dat men - in de exclusieve nadruk op de virtuositeit in de muziek - doel en middelen ging verwarren. De technische beheersing van een instrument is middel om volmaakte uitdrukking te geven aan de eisen van het muziekwerk - nooit doel op zichzelf. Dit belangrijke voorbehoud werd in 1852 door Lobe gemaakt in zijn twintigste brief over de muziek (pp. 210/1) die handelt over 'Virtuosen und Virtuosität'.

Lobe beschrijft het virtuozendom als een fenomeen dat vervelend is en voorbij zou moeten zijn: hij wil de virtuoos uit de concertzaal verwijderd zien. Die 'koorddansers' van de kunst immers brengen niets anders voort dan een afgezaagde imitatie van Paganini en zij stompen hun publiek af. Dat publiek, die verveelde

miljonair, eist steeds heftiger sensaties. De kunst lijdt daaronder, de componist strijdt wanhopig om zelfs maar

de geringste aandacht voor zijn werk te krijgen.

Lobe's geschrift tekent het verzet dat vanuit de muziek tegen de verheerlijkte virtuoos werd verwoord. De val van de virtuoos is daarmee getekend. De ware manie voor de virtuoos ontstond in de jaren 1820-30 toen Paganini door Europa wervelde en alle hoofdsteden veroverde. Wenen, Parijs en Londen vielen voor de macht van zijn spel.

In 1828 bijvoorbeeld gaf Paganini een serie concerten in Wenen. Het eerste concert vond plaats op 29 maart van dat jaar en is beschreven door F.J. Fétis in zijn *Notice biographique sur Nicolo Paganini* (1851). Zijn spel dreef het Weense publiek tot een uitzinnig enthousiasme. Alle beroemde Weense kunstenaars waren aanwezig: Mayseder, Jausa, Slawich, Saint-Lubin, Strebinger, Böhm en talloze anderen konden slechts met afgunst luisteren naar een violist die geduchte afbreuk deed aan hun eigen reputaties.

Daarbij komt - terzijde - ook een aspect van *creatieve inhibitie* tot uitdrukking. Mayseder gold lang als de meest begaafde violist in Wenen. Het spel van Paganini moet hem zowel gefrustreerd als gekleineerd hebben. Volgens een bericht in de Foreign Quarterly Review van 1831 (p. 484) - en hij had uitdrukking aan gevoelens gegeven in een brief aan een Londense vriend - zou Mayseder hebben beseft dat hij onmogelijk met Paganini kon wedijveren: hij overwoog zijn loopbaan als violist op te geven. Tegenover genialiteit weten de minderen zich dikwijls onderdrukt, zij menen zich tot zwijgen gedwongen, hun bestaansrecht ontkend.

In een boeiend maar chaotisch boek: *Paganini's Leben und Treiben als Künstler und als Mensch* (1830) heeft J.M. Schottky talloze mooie details nagelaten over de verering van de virtuoos. Onmiddellijk na zijn optreden in Wenen werd de mode en reclame geheel op Paganini afgestemd. Zijn portret sierde de gehele stad, de jongeren imiteerden zijn haardracht, de mannen droegen Paganini-handschoenen, men deed zich tegoed aan Paganini-bonbons of smulde suiker-Paganini's. In de hotels luidde de vraag van de kelner: ‘Wenst u *à la* Paganini te dineren?’ Men serveerde Paganini-broodjes (met viool), Paganini-koteletten, enz. (Schottky, p. 30).

Na Wenen viel ook Parijs voor Paganini. Zijn eerste optreden vond plaats op 12 maart 1831 en is (o.a.) beschreven door de criticus Joseph d'Ortigue. Onder het publiek bevonden zich Franse meesters als Lafont, Bériot, en Baillot. Zij deelden in de laaiende geestdrift van de aanwezigen.

Paganini? vraagt D'Ortigue (in: *Le balcon de l'Opéra*, pp. 247/9) - wat wij hebben aanschouwd dat was Mefistofeles die de viool bespeelde. Wat wij eenvoudigweg *pizzicato* noemen, zijn bij hem als elektrische vonken die van de snaren springen; zijn strijkstok schijnt een streep vuur die zijn verwarde haren belicht. Zijn viool transformeert zich nu tot fluit, harp, harmonica of menselijke stem, dan weer tot een geheel orkest met alle effecten en contrasten daarvan. Maar dan toch weer: is hij wel diezelfde Mefistofeles die een verbond met de duivel heeft gesloten? Zijn geluid is puur en onbesmet als dat van een engel, hij wekt een gulle lach en ontroert tot innig droeve tranen. De geestdrift van de kritische D'Ortigue kende geen grenzen: Parijs - kunstenaars, critici en publiek - knielde voor het genie van Paganini.

Paganini's faam verspreidde zich in ijltempo over Europa, maar de geruchten en legenden over zijn persoonlijkheid en woeste levensstijl reisden zo mogelijk nog sneller. Voordat Paganini in 1831 Londen bereikte, had de pers zich al meester gemaakt van alle verhalen die over hem de ronde deden. De Britse pers is op sensatie verzot en het leven van de virtuoos bood de slijkjournalistiek volop stof. Paganini zou een beruchte bandietenkapitein zijn geweest, hij zou een tegenstander in een duel hebben gedood, hij zou zijn vrouw hebben neergestoken of vergiftigd en zeven jaar in de gevangenis hebben doorgebracht, enz. En al die verhalen en

legenden versterkten slechts de reputatie van de virtuoos. Ook Engeland zou geen weerstand kunnen bieden aan zijn talent. Volgens een ingezonden stuk in The Times van 17 juni 1831 moest de uitdrukking ‘vedi Napoli e mori’ maar gewijzigd worden in ‘vedi Paganini e mori’. De bewondering voor de virtuoos was universeel. Zijn beeld werd literair.

(wordt vervolgd)

[Vervolg Leven en werk van Victor E. van Vriesland]

vervolg van pagina 12

Ik dacht...

Ik dacht: mijn oud volk, zijt ge de eeuwigheid
Van wat ten bodem van mijn wezen leit?
Laat mij dan op- en overgaan in Zion,
Want Zion is ontworsteld aan de tijd.

Zo blijven de gedichten signalen uitzenden, hoe ook in verborgen diepten ontstaan:

Klopsignalen

Een der
Bedolven mijnwerkers in een ingestorte mijn
Die door klopsignalen te kennen geven
Dat ze nog leven,
Zoeken mijn verzen nog een verbinding
Met de buitenwereld te handhaven.
De beschikbare zuurstof neemt af.
Ze zijn niet depressief meer maar, wat erger is,
Eufoor.
Tientallen vrouwen staan voor het hek te snikken.
Ik word met onmetelijke inspanning bovengebracht,
Door lijken omgeven,
En leef nog even.

Of zijn ‘klopsignalen’ zullen blijven klinken, zal afhangen van degenen die ernaar willen luisteren. Om hen te bereiken werd deze introductie geschreven.

Beknopte bibliografie

A. WERK VAN VICTOR E. VAN VRIESLAND

Poëzie

1929 *Voorwaardelijk uitzicht*
1935 *Herhalingsoefeningen*
1946 *Vooronderzoek*
1949 *Drievoudig verweer*(verzamelbundel)
1949 *Le vent se couche* (jongste herdruk: 1967)
1959 *Tegengif*
1965 *Ondoordacht*
1968 *Verzamelde gedichten*
1972 *Bijbedoelingen* (jongste vermeerderde herdruk: 1975)
1980 *Klopsignalen; verzameld en ingeleid door Dirk Kroon* (bloemlezing)

Proza

1926 *Het afscheid van de wereld in drie dagen* (jongste herdruk: 1953)
1939 *De ring met de aquamarijn en andere verhalen*

Toneel
1925 *Der verlorene Sohn*
1933 *De havenstad*
Aforismen
1952 *Vereenvoudigingen*
1953 *Kortschrift*

Filosofie
1946 *Grondslag van verstandhouding; proeve van vertoog ter begripsvorming eener kenleer van het zijn, de ziel en het absolute* (jongste herdruk: 1966)

Studies
1915 *De cultureele nood-toestand van het joodsche volk*
1920 *Herman Hana, geschetst in zijn beteekenis als schakel naar een nieuwen tijd*
1922 *Blaricum en zijn recht op zelfstandigheid*
1958 *Onderzoek en vertoog; verzameld critisch en essayistisch proza* (2 dln.)
1962 *Het werkelijkheidsgehalte in de letterkunde*

Mémoires
1969 *Herinneringen, verteld aan Alfred Kossmann*

Bloemlezingen
1939 *Spiegel van de Nederlandsche poëzie door alle eeuwen* (jongste complete herdruk: 1968. 5 dln.)
1941 *In den hof van Eros; verhalen, brieven en overpeinzingen*
1945 *Eros op den Parnassus; minnepoëzie uit alle tijden*
1954 *De vergetenen, een bundel prozafragmenten* (jongste herdruk: 1963)
1965 *Nouvelles néerlandaises des Flandres et des Pays-Bas*
1965 *De vernieuwing van de mens*
1967 *Mensen als wij; vertaalde Middeleeuwse poëzie*

B. OVER VICTOR E. VAN VRIESLAND
1947 *Victor, het boek der vrienden; een literaire parade ter ere van Victor E. van Vriesland*
1957 *Victor E. van Vriesland, een karakteristiek*
1972 *Victor E. van Vriesland 1892-1972* (Maatstaf, 20e jrg. nr.6)

Giny Klatser
Oude en nieuwe woorden van eenzaamheid
Over de Argentijnse schrijver Eduardo Gudiño Kieffer

Wie is 'El Gudi'? Volgens zijn paspoort heet hij Eduardo Gudiño Kieffer, geboren in 1935 in Esperanza, Argentinië en van beroep letterkundige. De titel van één van zijn laatste boeken is *Y qué queres que te diga?* (*Wat zal ik je zeggen?*) en op mijn verzoek om enkele biografische gegevens schreef hij me terug: '...om je het gevraagde te kunnen sturen, zou ik in mijn archief moeten gaan zoeken en daar is het een nog grotere wanorde dan in mijn hoofd en hart.'

Een typerende uitspraak voor een man waarover veel te vertellen is. Wel stuurde hij een aantal gepubliceerde interviews, waarin hij vertelt over zijn jeugd en zijn visie op de literatuur uiteenzet.

Hij werd geboren in de provincie Santa Fé en bezocht daar achtereenvolgens de lagere en de middelbare school. Tijdens zijn rechtenstudie kwam hij tot de ontdekking dat hij eigenlijk maar één ding wilde en dat was schrijven. In 1959 stuurde hij een verhaal in voor een wedstrijd van het Frans-Argentijnse tijdschrift *Affinités*, dat maar één jaar bestaan heeft. Gudiño Kieffer won de prijs, die bestond uit publikatie van het verhaal in het blad en een reis naar Frankrijk. Het verhaal was slecht en de reis was geen succes, want de winnaar kreeg alleen een vliegticket en verder geen cent.

Na zijn terugkeer werd hij artistiek leider bij de omroep van de universiteit van Santa Fé. In 1968 ging hij weer naar Frankrijk, ditmaal met een beurs van de Franse regering om een cursus te volgen bij de radio en televisie in Parijs. Daar maakte hij de mei-revolte mee en voltooide het manuscript van zijn eerste roman *Para comerte mejor*, die na zijn terugkeer eind 1968 in Argentinië gepubliceerd werd. Inmiddels was hij wel zijn baan aan de universiteit kwijt en hij verhuisde van de provincie naar de hoofdstad Buenos Aires om er niet meer weg te gaan. Daar kwam hij in aanraking met andere jonge schrijvers.

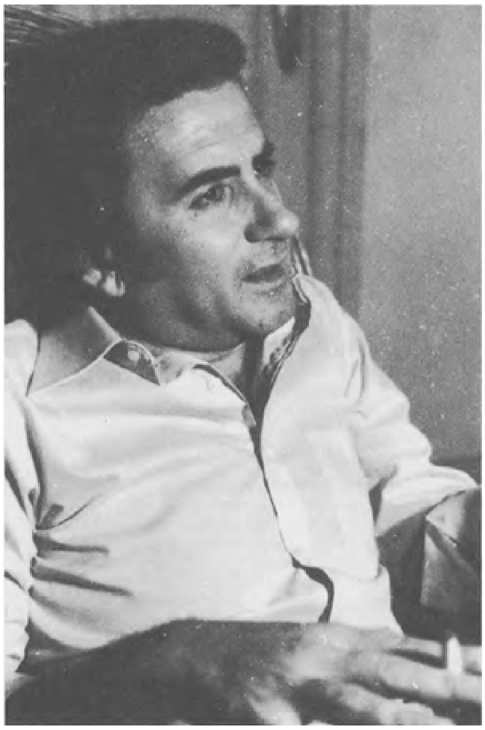
Het kenmerk voor hun manier van schrijven was dat ze de literatuur met jeugdige onbevangenheid aanpakten. Ze lieten zich gemakkelijk beïnvloeden door alles wat ze lazen, Eliot, James Bond, Lewis Carroll en Franse poëzie en husselden alles door elkaar.

De tijd was gunstig want ze profiteerden van het kwispelen van de *boom*. Door het wereldomvattende succes van grote schrijvers als Garcia Márquez en Cortázar waren alle uitgevers op zoek naar jong talent en het kostte dan ook niet veel moeite om een uitgever te vinden. Bovendien waren er vier literaire tijdschriften die elkaar de loef trachtten af te steken. Toen 'Para comerte mejor' net verschenen was, schreef Primera Plana dat het een meesterwerk was, volgens Confirmado was het waardeloos, Análisis vond het geweldig en Panorama weer afschuwelijk. Het gevolg was dat er een uitgebreide polemiek ontstond en dat iedereen het boek wilde lezen. Er zit dan ook enige waarheid in de uitspraak: 'Het geeft niet wat ze van je zeggen als ze er maar een flinke foto van je bij plaatsen.'

Gudiño Kieffer ziet als voornaamste opdracht van een schrijver het vertellen van een verhaal. In de tijd van de boom werd het min of meer als een zonde beschouwd als een schrijver een gebeurtenis op een eenvoudige manier registreerde. Om tot de intellectuele schrijvers te behoren moest je eigenlijk onbegrijpelijke, diepzinnige teksten produceren. Gudiño Kieffer heeft zich daar nooit veel van aangetrokken en is gewoon doorgegaan met registreren.

In 1970 gaat hij zich verdiepen in de schelmenroman. Op school had hij er nooit veel aan gevonden maar bij herlezen merkt hij dat de volkstaal van de vijftiende en zestiende eeuw nu beschouwd wordt als 'klassiek'. Hij gaat die in onbruik geraakte,

archaïsche taal vermengen met de hedendaagse spreektaal. De woorden die hij gebruikt staan allemaal nog in het woordenboek maar omdat ze in onbruik geraakt zijn, zijn er zelfs mensen die denken dat hij woorden verzint. Zelf beschouwt hij die woorden als ‘versmolten taalschatten’ die in de vergetelheid geraakt zijn en waarmee hij de moderne taal verrijkt.



Eduardo Gudiño Kieffer.

In zijn *Guìa de Pecadores* heeft hij schelmen gehaald uit vrijwel alle klassieke schelmenromans, zoals Lazarillo de Tormes, Gúzman de Alfarache, La pícara Justina, El Diablo Cojuelo en daar hedendaagse ‘schelmen’ tegenover gezet. Dingen die vijfhonderd jaar geleden gebeurden, gebeuren nu nog steeds. Zo komt bijvoorbeeld het verhaal over een bendeleider, die kinderen leert zich als doofstommen voor te doen, en waarover nu kranteberichten verschijnen, al voor bij Lazarillo de Tormes.

Om te kunnen doordringen tot de kern van de personages moet een auteur eigenlijk de taal helemaal vergeten en de mensen zelf aan het woord laten. Een auteur kan zich laten verrassen door zijn personages, ook al blijft hij natuurlijk de alwetende. Een schrijver zet personen op papier en heeft daar-

door macht over ze. Tegelijk zijn zijn personen afhankelijk van elkaar en oefenen invloed op elkaar uit. Binnen zekere grenzen worden ze daardoor onafhankelijk van de schrijver.

Gudiño Kieffer vindt al dat theoretiseren niet zo interessant, want zoals Goethe al zei: ‘Grijs is theorie en de levensboom is groen’. Gudiño Kieffer heeft weinig behoefte aan scholen en stromingen. Ook maakt hij niet van tevoren een schema. Hij begint te schrijven zonder te weten waar het op uit zal lopen. Zijn ideeën kunnen overal vandaan komen. Meestal is zijn uitgangspunt een moeilijk in woorden te vangen indruk. Een van zijn verhalen ontstond bijvoorbeeld terwijl hij zijn huis aan het schilderen was. Om dat te kunnen doen moest hij zijn planten verplaatsen. Hij zette een volkomen verpieterde varen tijdelijk naast de WC-pot en merkte tot zijn verbazing dat het ding als een gek begon te groeien, misschien wel door het ruisen van het water. Uitgangspunt kan ook zijn een op straat of in een winkel opgevangen zin of gesprek. Een schrijver vindt overal stof maar net als een alchemist moet hij in staat zijn er iets anders van te maken. De basisprincipes zijn: transformeren en je fantasie de vrije loop laten.

Aan de Harvard universiteit heeft Gudiño Kieffer enige tijd letterkunde gedoceerd en daar ontmoette hij Juan Armando Epple. Aan hun gedachtenwisseling over hedendaagse Spaans-Amerikaanse literatuur en literatuurtheorie zijn de volgende uitspraken ontleend:

‘Zijn wantrouwen tegenover het schematiseren van een hedendaagse Spaans-Amerikaanse vertelkunst had hij al eerder uitgesproken. Alleen in Argentinië zou men binnen zo'n schema zulke uiteenlopende auteurs aantreffen als Borges en Arlt. De een morsdood en de ander springlevend. Allebei staan ze in het heden en kunnen zich daar niet van los maken, net zo min als het heden zich kan losmaken van hen. Ook als na hen andere vormen verschijnen zullen die twee nog steeds invloed uitoefenen en als voorbeeld dienen. Hun gezag is groter dan dat van schrijvers die jonger van jaren zijn.

Als men spreekt over hedendaagse vertelkunst, wil dat toch niet zeggen dat alles wat daarvoor ligt ouderwets is. Trouwens wat is hedendaags en waar begint ouderwets? Het is niet na te gaan wat de invloed is van de tot ouderwets verklaarde oorspronkelijke volkskunst of de ananchronistische ridderromans op iemand als Mario Vargas Llosa. Elke literatuur of vertelkunst is voortgekomen uit een voorgaande literatuur of vertelkunst, daar zijn geen nauwkeurige grenzen of absolute scheidslijnen in te trekken, al is er natuurlijk wel sprake van verandering en evolutie.

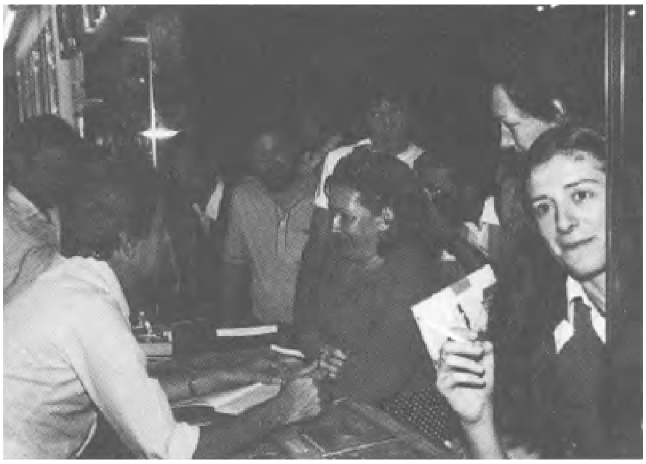
In het algemeen wordt de geboorte van de ‘hedendaagse’ Spaans-Amerikaanse vertelkunst in verband gebracht met de vermaarde boom. Er valt echter niet aan te tornen dat Rulfo en Borges er al eerder waren en dat Cortázar zijn Bestiario al geschreven had, net zoals Macedonio Fernández zijn theorieën over de open roman al ontwikkeld had. Die hele ontwikkeling kan beter worden aangeduid met het woord ‘renovatie’. In de renovatie na de boom zijn drie etappes te onderscheiden. De eerste is het bewust toepassen van technieken, die niet alleen afkomstig zijn uit de traditionele vertelkunst maar ook uit andere expressiemiddelen, met name de film. Het is een vruchtbare, vernieuwende etappe die wortelt in de oude, nog steeds levende vertelkunst en op zoek is naar nieuwe vormen en nieuwe communicatiemiddelen.

In de tweede etappe overheerst de techniek, die einddoel van het schrijven wordt. Die heeft een aantal niet nader te noemen schrijvers opgeleverd dat van de hedendaagse vertelkunst een experiment gemaakt heeft, dat alleen geschikt is voor specialisten en wetenschappers.

In de derde etappe is de techniek weer middel geworden in plaats van doel. Dat is de periode waarin we allemaal naar de oude wortels terugkeren met nieuwe sappen. Het besef keert terug dat om iets te vertellen je de kneepjes van het vak moet kennen maar dat je ook nog een verhaal te vertellen moet hebben. Taal wordt weer gebruikt als middel ter verrijking en niet als een afgerond, dood geheel. Door 'onzuiverheden' aan de taal toe te voegen vindt er geen vervuiling plaats maar juist verrijking en bevruchting. Schrijvers gebruiken niet langer alleen meta-talen maar ook sub-talen.

Toch is het wel gezond te erkennen dat er een moment is geweest waarop de Argentijnen geprobeerd hebben te breken met de traditionele romanvormen. Die breuk werd enerzijds veroorzaakt door Cortázar en anderzijds door de stucturalistische golf.

Met zijn *Bestiario* en *Los Premios* verwierf Cortázar bekendheid in intellectuele kringen. Na *Rayuela* viel hem echter de twijfelachtige eer te beurt populair te worden. Het werd een soort maatschappelijke verplichting om over Cortázar en zijn werk te kunnen meepraten en daarmee viel hij in handen (en monden) van mensen die er niet al te veel van begrepen. Iedereen voelde zich geroepen een oordeel uit te spreken over *Rayuela* en erover te dicussiëren, ook nog dikwijls zonder het boek zelf gelezen te hebben. Om de zaak nog gecompliceerder te maken werd bij de dicussie ook nog de vraag betrokken of het nu goed of kwaad was dat Cortázar in het buitenland was gaan wonen. Iets dergelijks gebeurde met het structuralisme. Het zinvolle was dat er een eind kwam aan een soort bombastische kritiek en omdat lezen weer een actieve handeling werd in plaats van een louter passief iets. Ook daar trapte men echter in de kuil van de mode. Men schreef om het schrijven en zonder een letter gelezen te hebben van mensen als De Saussure, Barthes, Adorno en Jakobson citeerde men er vrolijk op los, omdat er in een aantal tijdschriften artikelen over hen verschenen waren. De tijdschriften probeerden elkaar te overtroeven in het ontdekken van jong talent. Gedurende korte tijd leek de taal doel op zichzelf geworden te zijn en veel jonge schrijvers gingen ten onder in de verblindende kunstmatigheid. Er bleef vrijwel niets van over en voor wie even snel weer onderging in het duister van de vergetelheid, was het resultaat rampzalig.



Gudiño Kieffer tussen lezerspubliek op de Boekenbeurs in Cordoba, Argentinië.

Toch had het ook een goede kant, namelijk dat er een breuk tot stand gekomen was met de voorgaande vormen en dat de lijkenpikkende zeurkousen verdwenen waren.

Over bleven de mensen die vonden dat de taal nieuw leven moest worden ingeblazen, zonder daarbij uit het oog te verliezen dat taal een code is om communicatie mogelijk te maken. De laatste waarheid van elke roman is het vertellen van een verhaal, ook als daarvoor 'nieuwe vormen' gekozen worden. Het is ondoenlijk

om alle namen van schrijvers te noemen en onmogelijk om ze in hokjes onder te brengen. Toch heeft het wel zin om op een enkeling wat nader in te gaan.

Bijvoorbeeld Marta Lynch. In haar werk vinden we een constante, die het analyseren waard is. Met name in haar romans *La Señora Ordóñez, El Cruce del Rio* en *Un Arbol lleno de Manzanas* volgen we de ontwikkeling van de hedendaagse Argentijnse vrouw uit de middenklasse. Is dat nu 'nieuwe' literatuur? Nee, niet nieuw en niet oud maar precies zoals hij op een bepaald moment moet zijn.

De meeste schrijvers proberen langs verschillende wegen hetzelfde te bereiken, door toepassing van verschillende technieken vertellen ze wat ze willen vertellen.

Gudiño Kieffer is nooit bang geweest om zijn mening over literatuur te geven en bovendien is hij best bereid om zijn vroegere opvattingen te herzien en nader te bekijken. Zo zegt hij over een bijdrage die hij in 1971 schreef voor Imagen:

'De hedendaagse roman of anti-roman bestaat uit vragen. Vra-

gen naar de werkelijkheid, vragen naar de eigen tijd en vooral vragen naar het eigen ik. Juist door dat vragen zal de roman gered worden want dat is een opening naar nieuwe levenservaringen waarbij auteur en lezer een gemeenschappelijk bewustzijn tot uitdrukking brengen.

Niet alleen de roman, alles is één groot vraagteken. Dat houdt misschien ook verband met mijn persoonlijke maatschappelijke positie in Argentinië. Destijds heb ik gezegd dat lezer en schrijver een gemeenschappelijk bewustzijn tot uitdrukking moeten brengen. Nu denk ik dat we van dat duo een trio moeten maken: schrijver-lezer-personage. Welk collectief bewustzijn we tot uitdrukking moeten brengen, weet ik niet. Ik weet alleen dat ik *iets moet vertellen* als ik begin te schrijven. Wat? Dat is alweer een vraag waarop het antwoord zich vanzelf aandient, om vervolgens te veranderen in een nieuwe vraag. Wat mij betreft wordt het geheim van de roman ontsluierd onder het schrijven. Ik stop op het moment dat ik teveel wegen kan inslaan en dan blijkt dat ik het geheim niet ontsluierd heb, maar dat ik met mijn zojuist beëindigde verhaal een nieuwe vraag heb opgeworpen die nu aan de lezer gesteld wordt. Een nieuwe vraag die iedere lezer zichzelf stelt en die ook bij herlezing steeds opnieuw gesteld zal worden. Als ik deelneem aan een discussiegroep is er altijd wel iemand die vraagt: “Wat is uw boodschap?”. Tot verontwaardiging van het publiek zeg ik dan eerlijk dat ik het niet weet. En tegenwoordig maak ik iedereen kwaad door te zeggen: “Wat mijn boodschap is, is ook uw eigen verantwoordelijkheid, of hebt u daar nog nooit aan gedacht?”.’

Van links naar rechts:
Filmregisseur Paul de la Torre, actrice Graciela Borges en schrijver Eduardo Gudiño Kieffer, 1979.

Hoe in het verhaal vorm en inhoud samenhangen en elkaar in evenwicht houden is niet het enige thema dat Gudiño Kieffer bezighoudt.

De Chileense schrijver Jorge Edwards zegt dat elke schrijver varieert op een steeds terugkerend thema. Al vanaf 1968, toen *Para comerte mejor* verscheen, is dat thema voor Gudiño Kieffer de stad Buenos Aires. De verklaring daarvoor is volgens hem heel simpel.

‘Voor mij betekent Buenos Aires alles. Misschien omdat ik afkomstig ben uit de provincie en de stad in zekere zin zelf gekozen heb. Ik had best rustig in Parijs kunnen blijven wonen, maar dat wilde ik niet. Ik dacht, als ik echt wil schrijven en ik ben al dertig, dan kan ik niet buiten mijn moedertaal. Een beetje Oedipus-achtig. Ik wilde ook niet terug naar het gezapige leven in een provinciestadje. Ik heb liever de spanning en vervreemding van deze wereldstad waar letterlijk alles mogelijk is en ook gebeurt. Alle tegenstellingen en spanningen van heel Argentinië, van de hele wereld, ballen zich samen in Buenos Aires.’

In een brief waarin hij het verschijnen van zijn boek '*No son tan buenos tus aires*' (1983) aankondigt, schrijft hij dat de presentatie paradoxaal genoeg plaatsvond in de Galerie 'Del Buen Aire'.[1.]

Gudiño Kieffer houdt van woordspelingen waarin zijn verbondenheid met de megalopolis, of zoals Buenos Aires door Martínez Estrada genoemd wordt. De Kop van Goliath, tot uiting komt. Hij is zich terdege bewust dat zijn band met de stad niet alleen fysiek en intuïtief is maar ook beïnvloed door het werk van andere schrijvers en dichters.

'Het eigenaardige is', zegt hij, 'dat de schrijvers door wie ik Buenos Aires beter heb leren kennen, juist de mensen zijn die men verwijt dat ze geen couleur locale bezigen. Voor mij is de synthese die Borges in sommige gedichten over de stad geeft, ongeëvenaard. Dat geldt ook voor "Testimonios" van Victoria Ocampo en Girondo, die de stad niet eens noemt in zijn poëzie. Zo zijn er nog veel meer. Cortázar, volksdichters, tangoschrijvers, stuk voor stuk hebben ze mij de stad leren zien en doorgronden.'

Gudiño Kieffer heeft nooit ontkend dat invloeden van anderen in zijn werk duidelijk herkenbaar zijn. Integendeel. Hij wijst juist op de verschillende elementen die hij gebruikt. In *Guia de Pecadores* heeft hij opzettelijk gebruik gemaakt van op het eerste gezicht vervreemdende teksten als oude kronieken, advertenties, dagbladknipsels enzovoort. Voor de massa van Zuid-Amerika zijn reclame en televisie sub-talen en door de talen uit die uiteenlopende media te verweven met zijn eigen verhalen wordt de vervreemde werkelijkheid duidelijker. Als tekstschrijver voor een reclamebureau leerde hij dat hij inventief moest zijn om op de markt te kunnen concurreren. Hij leerde daar ook dat een roman een marktprodukt is waarvan elk onderdeel een eigen waarde en betekenis moet hebben en toch moet passen in het geheel. Het werd hem ook duidelijk dat voor de gedrukte tekst het gebruik van wit net zo belangrijk is als de tekst zelf en dat ook het uiterlijk van een boek een rol speelt.

In 1975 maakte hij kennis met Rodolfo Kuhn, een filmer en schreef met hem samen het draaiboek voor de film *La Hora de Maria y el Pajaro de Oro*. Later schreef hij de gelijknamige roman.

In de roman, waarin geen absolute regels gelden, is het geen voorschrift om gebruik te maken van sub-talen. Als we echter de roman beschouwen als spiegel van door de lezer beleefde werkelijkheid, dan kunnen die sub-talen er niet buiten gehouden worden en dienen zich vanzelfsprekend aan.

Zeker in *Guia de Pecadores* is dat onvermijdelijk. Daarin wordt de zelfkant van de maatschappij gepresenteerd. Een bonte wereld van mensen die niet tot de heersende klasse behoren maar ook niet proberen de bestaande orde omver te werpen. Ook in de Spaanse schelmenroman is de schelm gesitueerd in de marge van de samenleving, maar hij is niet van huis uit aan de zelfkant gebonden. De ontmoeting tussen schelm en maatschappij maakt dat de schelm zijn eigen wetten gaat decreteren om te kunnen overleven.

Naast hun impliciete kritiek op de hen omringende wereld manifesteren de schelmen in de literatuur van de Spaanse Gouden Eeuw een vaste wil tot zelfbevestiging om zich op een bepaalde manier te kunnen laten gelden en een schelmenoverwinning behalen. In het werk van Gudiño Kieffer gebeurt iets dergelijks. Zijn schelmen zijn mensen die hij op straat ontmoet, die op goed geluk rondzwerven op zoek naar hun plekje in de samenleving. Het zijn stuk voor stuk mensen die om de een of andere reden, maatschappelijk, economisch, politiek of seksueel, op drift zijn geraakt.

Of het nu dronkelappen, flikkers, junkies of gekken zijn, ze weten niet precies wát ze met hun lichaam een moeten, maar ze gebruiken het wel. Mensen die in staat zijn heel diep te zinken en toch weer boven te komen, die zich laten voortdrijven, uit de koers raken. Mensen die zich verbergen voor een justitie die hen vervolgt,

maar die er geen idee van hebben waarom ze vervolgd worden en die zich allerminst schuldig voelen.

De nachtvlinders van Buenos Aires. Opgedirkte schimmen die in donkere bars met elkaar communiceren via geheime codes, hologige vrouwen die in het morgengrauw te voorschijn komen uit theaters waar ze zich urenlang hebben ontkleed om het publiek hun armzalige botten en deerniswekkende aftakeling te tonen. Mensen die gelaten aanvaard hebben wat anderen van ze gemaakt hebben, zonder zich daar druk over te maken en soms zonder het zelf te beseffen.

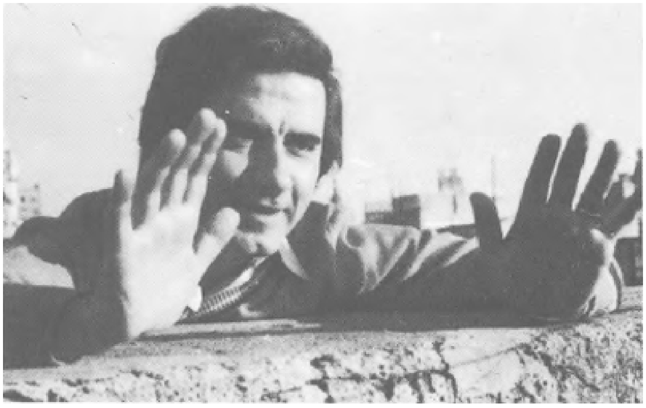
Zo lang er literatuur bestaat zijn er schelmen, zoals ze in het leven voorkomen zo lang er leven is. Er komen al schelmen voor in het derde boek van de *Pancatantra*, in het verhaal 'De Brahmaan en de drie hongerigen'. En ook in Satiricon van *Hitopadesa*.

In het huidige werk van Eduardo Gudiño Kieffer komen twee hoofdelementen samen die bepalend zijn voor zijn werk: de marginale medemens, de *schelm* van de tijd, in het decor van de megalopolis *Buenos Aires*. Ook de in de Spaanse schelmenroman voorkomende elementen sluwheid en satire gebruikt hij dikwijls.

Karakteristiek voor deze literaire vorm is het toepassen van autobiografische gegevens en de eenzaamheid van de antiheld in een vijandige wereld. Als vorm kiest hij een gestructureerd verhaal onderbroken door losstaande episodes.

Ergens zegt hij: '...door middel van literair bewustzijn laten de Spaanse schelmenromans ons het begin zien van maatschappelijk bewustzijn, het bewustzijn van de desintegratie van de feodale wereld. Misschien wijst de schelmenroman in het Buenos Aires van nu op de desintegratie van de burgerlijke samenleving. Of die theorie juist is moeten de critici maar uitmaken...'

In zeker drie van zijn romans is het thema de migratie van het land naar de stad. Natuurlijk, want Gudiño Kieffer is immers zelf een eenling in die eindeloze stoet van mensen die in Latijns Amerika hun geboortegrond ontvluchten en hun heil zoeken in de grote stad, het beloofde land vol neonlicht en overvolle etalages vol verrukkingen, het paradijs. Voor de meeste mensen betekent die tocht een rampzalige afgang, te vergelijken met hun oorspronkelijke uitzichtloze toestand op het land. Ook daar gaat het individu ten onder, zij het op een andere manier. Juan Armando Epple meent een correlatie te zien tussen de roman *Será por eso que la quiero tanto* en de Bijbel. Hij wijst op de overeenkomst tussen de reis naar het Beloofde Land en de verhuizing naar de *Tuinen van Allah* (een woonkazerne in Buenos Aires); de onschuld van de hoofdpersoon Abel en de moord op zijn neef Inca (Caïn?). Zijn dat geïsoleerde toevalligheden of is het een opzettelijke constructie om de overeenkomsten en tegenstellingen tussen twee werelden beter te laten uitkomen?



Eduardo Gudiño Kieffer.

Gudiño Kieffer antwoordt daarop:

Será por eso que la quiero tanto begon ik te schrijven, zoals gewoonlijk, omdat ik iets te zeggen had maar niet precies wist hoe en wat. De aanleiding was een lang gesprek dat ik voerde met een man van de pampa. Ik was met mijn kinderen naar het park gegaan, waar ze wilden spelen en ik zat op een bankje te lezen. Er kwam een man naast me zitten die duidelijk zin had in een praatje. Hij vertelde me dat hij naar de stad vertrokken was precies op de dag dat er weer water in de rivier de Atuel begon te stromen. Die rivier had vijfentwintig jaar droog gestaan en na een paar dagen was het water ook weer weg.

Ik wist niet hoe die man heette maar ik noemde hem Ledesma. Al na een paar bladzijden begon hij met zijn gezin gestalte te krijgen. Ik noemde de zoon Abel,

omdat ik dat een mooie naam vind. En om de een of andere reden, volkomen onbewust, noemde ik de stoere neef El Inca. Pas later merkte ik ineens dat Inca een anagram is van Caïn.

In die tijd woonde Antonio Skármeta in Buenos Aires. Ik vertelde het hem en we schrokken ons allebei rot. Het leek me afschuwelijk om gezien te worden als een bijbelse symboloog. Maar blijkbaar werkte het toch. Het is trouwens maar goed dat mijn personages vrij zijn in hun doen en laten want anders zou El Inca natuurlijk Abel vermoord hebben in plaats van andersom. Kennelijk was de bijbelse achtergrond toch latent aanwezig, zodat ook in Buenos Aires de geschiedenis herhaald wordt. In Maria die zich omkeert zou je ook de vrouw van Lot kunnen zien. Alleen verandert Maria niet in een zoutpilaar maar ze wordt overreden door het aanstormende verkeer op de Avenida 9 juli. De bloedschande zou die van de dochters van Lot kunnen zijn, al is hier sprake van maar één dochter. Mijn wil om iets te construeren was duidelijk aanwezig, maar ik herhaal dat ik niet van een vastomlijnd plan ben uitgegaan. Alles kwam al schrijvende te voorschijn.'

Gudiño Kieffer voelt zich sterk verwant met jongere schrijvers als Gustavo Sáinz en Antonio Skármeta. Alle drie zijn ze van mening dat gebruik maken van de magie en ongebonden mogelijkheden van de taal niet wil zeggen dat ze zich afkeren van de werkelijkheid of verwarring stichten tussen werkelijkheid en fictie. Taal stoort zich niet aan die kunstmatige tweedeling. Werkelijkheid en fictie zijn twee zijden van dezelfde medaille. 'Als ik droom dat ik vlieg, vlieg ik ook. Dat wil niet zeggen dat ik de volgende dag wakker word en uit het raam stap. Dan neem ik gewoon de lift of de trap.'

Het is waarschijnlijk een morganatisch huwelijk tussen Descartes en Bergson. Gebruik maken van een middel dat zowel werkelijk is als magisch. Taal werkelijk als code om te kunnen communiceren. Magisch als oeroude macht om de mens in verrukking te brengen en onbewust mee te slepen. Het verschil tussen ons en andere stromingen in de Spaans-Amerikaanse literatuur van onwerkelijke en fantastische aard is dat dat wij geen realisme bedrijven maar ook geen 'onwerkelijkheid'. Wat wij doen is schrijven, niets meer en niets minder.

En met schrijven is Gudiño Kieffer sinds 1968 stug doorgegaan. In september 1983 verscheen zijn dertiende boek, dat bestaat uit dertien verhalen, geschreven in de loop van dertien jaar.

Voor de Nederlandse lezers is hij vrijwel onbekend. In Nederlandse vertaling verschenen alleen twee verhalen uit *Guia de Pecadores*. In Argentinië behoort hij intussen tot de bekendste en geliefdste auteurs. Wat critici in binnen- en buitenland van hem denken, kan hem niet zoveel schelen. Zelf zegt hij: 'Een schrijver moet gewoon doorgaan met schrijven en niet gaan zitten wachten op succes. Bekendheid hangt soms af van een kleinigheid. Aan de Universiteit van Boulder (Colorado) ben ik net zo bekend als Borges omdat daar iemand toevallig mijn werk heeft gelezen'.

Wie weet zal dat ook nog eens het geval zijn in Nederland.

Bronnen:

HISPAMERICA.18.1977. Interview van Juan Armando Epple met Ed. Gudiño Kieffer;

Tiempo Argentino, juni 1983, Daniel Guebel over Gudiño Kieffer;

Fransisco Rico, *The Spanish picaresque novel and the point of view*; Cambridge University Press, 1984;

Persoonlijke correspondentie Giny Klatser - Eduardo Gudiño Kieffer.

Overzicht van het werk van Eduardo Gudiño Kieffer.

Para comerte mejor, Losada, Buenos Aires, 1968;
Fabulario, 1969;
Carta abierta a Buenos Aires violenlo, Emecè, Buenos Aires, 1970;
Guia de Pecadores, Losada, Buenos Aires, 1972;
La Hora de Maria y el Pájaro de Oro, Losada, 1975;
Será *por eso que la quiero tanto*, Emecé, 1975;
Medias negras, Peluca rubia, Emecé, 1979;
Te ta tias y otros juegos, 1980, Emecé;
Somos, film em roman, 1981;
Jaque a Pa y Ma, 1982;
Kokah de Lujo, 1982;
Y qué quéres que te diga, 1983;
No son tan Buenos tus Aires, 1983.

In Nederlandse vertaling verschenen:

- Het verhaal 'Geen roos...' uit Guia de Pecadores in *De Verbeelding van Spaans-Amerika*, samengesteld door Maarten Steenmeijer, uitgave Meulenhoff, 1983;
- Het verhaal 'Rara Avis in Terris' uit Guia de Pecadores in *Wij twee jongens*, samengesteld door David Galloway en Christian Sabisch, uitgave Manteau, 1984.
  Beide vertalingen: Giny Klatser.

Eindnoten:

1. Buenos Aires=Goede luchten; No son tan buenos tus aires=Zo goed zijn je luchten niet; Del Buen Aire=Van de goede lucht.

Lizzy Sara May
2 gedichten

Kaunas (1981)

Wijd plein met in het midden
een bruidstaart vijfeenveertig meter hoog
omringd door kelderrestaurants waar
Polen, Duitsers vette buiken haalden

Aan de rivier een fusilladeplaats
vol gras en onkruid bloemenoffers
brengen de schepen een saluut?

Een winkelstraat plantsoen fonteinen
kinderen gezelligheid
eens werden hier in een garage
duizenden joden levend verbrand

Beelden musea kerken
een synagoge afgebladderd
tot het bot
herstel nieuwbouw cultureel genot

Werd in dit land de overlevende
geketend aan zijn zwarte droom
ook meegerestaureerd?

Nice (1980/'81/'83)

Langs de kust een racebaan
koolmonoxyde, palmencamouflage
lawaaicantate
hotels met uitzicht op de zee
gesloten ramen

Wandelwinkelstraat
restaurants voor de toeristen
nachtclubs pornobioscoop
dames van tachtig in Dior
hondje gigolo

Bloteborstenstrand in rijtjes
kijkdoos voor de boulevard
stilte blauw geruis van golfslag
douche na bad in giftig water

Oudestadmarkt
alles wat de maag begeert
bloemen vruchten hof van Eden
lanenschaduw parken parkjes
kinderspel en echte ouden

Boven op de hoogste heuvel
Nietzscheplein en halverwege
graven van de rijke joden

urnen aan de ingang:
Auschwitz' as en zeep

Fred Portegies Zwart
Gedichten

Het interview

I

Ik wou de dood een interview afnemen
en ben naar 'n slagveld toegegaan.
Waar zoveel sterven werd gedaan
daar kwam ik vast de dood wel tegen.

Tientallen akkers oogstrijp graan
dekten van duizenden de sponde.
Geen kermen klonk er van gewonden.
Geen hart of lever, halfvergaan,
reikten de zware halmen aan.
De dood heb ik er niet gevonden.

Ik wou de dood een interview afnemen
en ben naar een kerkhof toegegaan.
Daar trof ik vast de dood; voldaan
de groeven tastend van de stenen.

Ik zag de lanen met de graven
waarin ze rusten - onze doden.
Veel mensen, die hen bloemen gaven.
De dood heb ik er niet gevonden.
De dood voelt zich niet meer verbonden
met wat al rot onder de zoden.

Ik wou de dood een interview afnemen
en ben naar een station gegaan
waar menig kind zich had verdaan -
nabij een inrichting gelegen.

Wie scheidt de zieken van gezonden
en oordeelt over doodsgevaar?
In woorden, oogopslag, gebaar
schuilt dood als in de diepste wonden.
De trein verlost van zo'n kwetsuur.
Een torenflat is snel gevonden.

Ik wou de dood een interview afnemen
en ben naar het stadhuis gegaan.
Vroeg iemand mij te woord te staan
om mijn geboorte-uur te vernemen.

Op dat moment zag ik hem staan.
tussen de kasten en systemen
waaruit hij juist een kaart zou nemen.
In stofjas, met pantoffels aan.
Ik plooide mijn gelaat innemend
en zette de recorder aan.

II

Ik zou de dood een interview afnemen
en vroeg, de band al aan, bescheid.
Ik kreeg - het scheen hij had de tijd -
verlof, en ving te vragen aan.
‘Wat is de zin van uw bestaan, -
en hebt u ooit een fout begaan?’

‘'k Heb Hector niet de lans bespaard
die door Achilles werd gedrild.
Ik greep niet in toen door het zwaard
Herodes’ bloeddorst werd gestild.
In Golgotha was ik er bij;
die spijkers boorden ook door mij.

Ook heb ik wel mijn plicht verzaakt
door goede doodslag te beletten.
Hitler heb ik voor veel bewaard.
Mij tegen mijn natuur verzettend
hield ik tirannen in het leven.
Ik werd door neringzucht gedreven.

Maar 'k deed en doe ook goed. Kom staan
waar mensen folt'ringen begaan.
Ik stil de pijn van open wonden;
de beul wordt door mij heengezonden.
'k Leg zacht mijn hand om menig hart
voordat het breekt van angst of smart.

Waar men in hospitalen lijdt
door bloeding, spuwing of gezwellen
daar kom ik zonder aan te bellen.
   De dood duurt nooit een eeuwigheid.
Of 't gaat om zielenood of pijn:
ik breng voor alles medicijn.

Het is de zin van mijn bestaan, -
al ben ik slechts een onderdaan.
In feite sta ik aan de kant
en geef de dood uit tweede hand.
Wie leven wekt, weet immers al
dat 't leven ook weer eindigen zal.’

Hij stak een kaart terug in 't archief
en keek wat vaag over mij heen -

‘Je bent me om je aandacht lief
maar heel veel werk moet nog gedaan.
Nu kun je dus maar beter gaan.
Ik zie je straks. Of zometeen.’

I

Niet omdat hij mij minder lief zou zijn
sinds ik jou ken, laat ik hem 's nachts alleen.
Ik koester hem zo zorgzaam als voorheen
totdat hij inslaapt en ik weer verdwijn.

Ik kan niet altijd met hem bezig zijn!
Wanneer hij wakker blijft liggen wij alletwee
starend te wachten, maar van lieverlee
vallen zijn ogen dicht; dan kom ik overeind.

Ik sla hem even gade - in mijn hand
houd ik de deurknop al, de deur is open
die toegang zal verlenen tot het land

waar 'k tot de morgen met jou rond zal lopen -
en denk als ik het woelend kind beloer:
ben ik mijn eigen zoontje - of mijn broer?

II

Altijd als ik hem ingeslapen achterliet
had ik bij de deur staand de gedachte
dat hij mij gadesloeg en zachtjes lachte
omdat ik voor jouw ogen hem verried.

Niet dat hij het niet uit zichzelf begreep
dat ik, om mij 's nachts aan jou te wijden,
hem met zachte voetstap zou misleiden.
Maar ik voelde, als 'k de deur uitsloop

hoe hij maar net deed alsof hij sliep
nadat ik hem urenlang verteld had
van de kobolden, de mensen en de goudschat

en hoe hij zich doof hield als ik riep.
Ondertussen door zijn wimpers turend
steeds van mij naar de schaal appels glurend.

III

Teruggekomen in de kleine kamer
waar het kind slapende achterbleef
- dromend van een beer, een echte hamer
of een huisdier dat eens leven bleef -

keek sik naar hem, en ik was verwonderd
zo ernstig als hij leek, of hij zopas
in sluimer een groot mens geworden was

en dat meer waard dan speelgoed had bevonden.

Zijn mond was halfgeopend en toch had
hij daags een mond die 't kussen nog moest leren;
stug, te beschroomd zelfs om het te proberen.

Toen ik opmerkzaam toekeek zag ik meer en
hoe hij het kussen innig hield omvat
alsof hij toch als ik dezelfde dromen had.

Ron Elshout
Vermeer, gedichten

I
Gezicht op Delft
Voor Heike

Het is nog vroeg. Na de regen lekt
een diffuus licht uit de wolken,
de daken glanzen dofrood op.

In die oude huizen, leven
zoals toen. Hoe zou dat zijn
of zijn geweest? Hier lijkt het

zo duurzaam als de twee
vrouwen in hun rustige
gesprek of de schepen die

voorgoed zijn aangelegd. Het
water laat de hemel los,
houdt alleen nog vast aan

de grijze schaduwen van
huizen en torens, waarin deze
verloren tijd weer verzandt.

II
Jonge vrouw lezend aan het raam

We staan tussen de coulissen en
kijken naar de vrouw bij het venster.
Ze heeft net een brief ontvangen, die
brief waar ze nu in leest. De tijding

is plotseling gekomen, de tafel moet
ze nog ordenen, het kleed, de vruchten.
Als ze door het raam opkijkt van
het bericht, zien we de spiegeling

van haar gezicht in het glas. Maar
ze leest. Over hoe het zou en was;

dat gaat ons niet aan. Het is beter
het raadsel te laten bestaan. Voor-

zichtig verdwijnen we achter de voorhang.

III
Jonge vrouw voor de spiegel

Langzaam lossen haar vermoeide
gebaren op in de beslagen spiegel
en keert haar lach naar binnen.

Ze wacht tot de nevel vervlogen
is, dan laat ze het haar in de
spiegel stromen en drinkt stil

van haar beeld, proevend, vol
wantrouwen. Ik kijk naar de matte
glans van haar schouders. Ze wenkt

me pas, wanneer ze op de bodem
van het glas licht vindt, de kast,
het bezinksel van het late uur.

(Naar Rilke - Dame vor dem Spiegel)

IV
De parelweegster

Alles opnieuw in de waagschaal gesteld:
stille wereld in helder levenslicht.
Het oordeel zal nooit worden geveld,
want er heerst een volkomen evenwicht.

Graa Boomsma
Scaffolded freedom/Vrijheid in de steigers
A Travelogue/een reisverhaal

Je zit op een van de houten bankjes in Brooklyn Heights, New York City, aan de oever van de East River. Augustus 1984, een jaar waarin je emotioneel al bijna alle hoeken van de kamer hebt gezien. Daarom ben je hier? Don't look back in anger? Onder andere. Op drift, los van alles, zonder vaste woonplaats maar driftig bezig jezelf een betekenis te verschaffen. Nieuwe ruimten, nieuwe verhalen. Je spreekt jezelf toe alsof je een ander bent. Liever de atopie dan de utopie fluistert iemand in je oor. Dat hoor je niet.

Je ziet de overbekende skyline van Manhattan. Overbekend? Nooit ben je hier eerder geweest, maar je hebt veel ansichten ontvangen en tv-beelden, films en krantefoto's gezien. Je oogwit is al een beetje rood. De media hebben de aarde zo klein gemaakt dat er geen ruimte meer lijkt te zijn voor eerste indrukken. Geen ruimte, geen verhaal. Met reprodukties dichtgeplakte ogen, steeds dezelfde reclamegeluiden in je oren. Dit is Amerika, daar ligt Manhattan: de tot werkelijkheid opgeklopte droom die rechtop staat. Je daarin staande houden. Ben je er nog? Gods eigen land, toe maar. Maar het uitzicht blijft fictie, alsof je in een omgekeerde wereld bent terechtgekomen. In je hotelkamer, East 47th Street, is de tv na het bed het belangrijkste meubelstuk. Good Morning America! De vroege nieuwsshow dendert in hoog tempo over het scherm, ritmisch onderbroken door oproepen iets te kopen (bij reclameboodschappen wordt het geluid opgevoerd). Het nieuws is een show, de reclamespots lijken direct en ‘realistisch’. Wat is echt, wat is onecht? (Gehoord in een Burger King-restaurant: ‘Hé, die croissan'wiches zijn hier kleiner dan op de reclame!’) Kun je daar doorheen breken? Wat moet ik daar tegenover stellen? Ik (jij, hij) kan amper uit mijn ogen kijken.

Zondagochtend. Een religieuze uitzending met de Canadese godsdienstfanaat Jimmy Swaggert. Ik hoor slechts flarden, omdat ik afgeleid wordt door een scheldpartij ergens op de gang van mijn verdieping (de negende). ‘We can't help ourselves’, ‘Jesus was facing death because he had chosen it. Trust the Father’, ‘God will do the Miracle, not we’. De mens bestaat amper in zijn hemelse visie. Hij is gereduceerd, geamputeerd, gekleineerd. Swaggert legt uit, zwetend en ratelend voor een ademloos luisterend publiek dat tot tranen toe geroerd is en veel leed uitstraalt, dat er een duivels verbond bestaat tussen homoseksualiteit, communisme, liberalisme, drugs, drank, incest en zelfmoord. One nation of religious fanatics under God? Freedom? Hij bespeelt zijn publiek professioneel en vraagt *en passant* geld te storten. De vrijheid kent geen bescheiden grenzen. (Een paar weken later in Bolinas, Californië: de eerst als een cowboy verklede dominee (?) Gene Scott uit L.A. praat vierentwintig uur per dag een opgekocht tv-kanaal vol. Op het eerste gezicht lijken zijn verhalen een verademing. Gee moralisme of geboden. ‘Wat er tussen u en God is, blijft een privézaak. Kan me niks schelen. Steelt u wel eens wat? Niks aan te doen. Heb ik ook gedaan.’ Gene Scott, even later optredend als een soort vader Abraham, is een handelaar in godsdienst en wordt pratende rijk. *En passant* noemt hij zijn rekeningnummer. ‘Kan me niet schelen wat u uitvreet, als u maar stort.’ En hij grijnst. De mensen betalen. Hij weet dat.) Ik verlang af en toe naar de truttigheid van de EO, hoewel ik niet in Kampen geboren ben. Laat ik maar naar een ander kanaal overschakelen. Billie Holiday zingt ‘Money, you've got lots of friends.’ En zo monteer je je eigen tv-programma. (...)

De Bowery is breed, op Broadway na de oudste straat van New York. Als je de straat afloopt, anderhalve kilometer van Catham Square in Chinatown (dat van Little Italy een Tiny Italy heeft gemaakt) tot Cooper Square, zie je een grote concentratie alcoholistische *bums: winos*. De zwarten zijn in de meerderheid. Ik heb een afspraak met Walter Abish, de schrijver van *How German Is It*, die in een verbouwde fabriekshal in East 3rd Street woont, vlak tegenover het gebouw van de Sociale Dienst (Social Services). Voor dat gebouw hangen enkele tientallen zwarten rond. Vaag kan ik onderscheiden wat er op de zijmuur van het gebouw staat: *YMCA. Men Welcome. Lodging, Meals, Employment*. Het lettertype associeer ik met de jaren dertig. Unemployment dus. Honger. Niet welkom. De straat stinkt naar pis. Te vroeg ben ik voor mijn afspraak met Abish. Ik loop naar een café op de hoek dat ik zojuist ben voorbijgelopen - Phebé's - en passeer onderweg een gebouw van het Leger des Heils, dat naast een Fall Out Shelter staat. Een weinig vrolijke buurt. In het ruime, zwart geschilderde, café bestel ik Corona-bier en betaal zonder met mijn ogen te knipperen drie dollar. Aan de muur tegenover de bar hangen affiches waarop de opvoering van toneelstukken van Samuel Beckett worden aangekondigd: *Endgame, Catastrophe* en *All Strange Away. Catastrophe* heeft Beckett speciaal voor de Tsjech Havel geschreven. Thema is de met voeten getreden vrijheid. Iemand staat op een sokkel (een schavot?) als was hij een standbeeld, een ter dood veroordeelde. Een regisseur (?) loopt om het object heen en adviseert veranderingen in de houding van het lijdend voorwerp. ‘Een prop in zijn mond? Nee, dat is te opgelegd.’

Ik verwerp het idee aan de hand van de zojuist opgedane indrukken en gegevens een verhaal te schrijven dat in de Bowery speelt en rond ‘isolement en apocalyps’ cirkelt. Is al gedaan. Prop in je mond. Dit is het verhaal. Tien minuten te vroeg stap ik de lift in die me naar de bovenste verdieping van het pakhuis waarin Abish woont brengt. Een Mexicaan bedient de lift. Een vriendelijke man, een smerige lift. De lift geeft meteen toegang tot de grote woning van Abish. Het eerste gespreksonderwerp is de holocaust. Hoe Duits was dat? De volgende dag loop ik 's avonds naar West 42nd Street waar het Samuel Beckett Theatre is. *Endgame* wordt opgevoerd. Ik doe alsof ik geschiedenisloos ben, dus is dit mijn eerste eindspel. We bevinden ons aan de rand van de totale verstomming en gekte. De woorden functioneren niet meer als kunstgrepen maar als noodgrepen. Ze verstoren het zwijgen in een vacuüm. *Endgame* vormt een negatief van een zinvol (ingerichte) werkelijkheid. Het zwart-wit van een grijze toekomst.

Hamm:
En de horizon? Niets aan de horizon?

Clov:

(laat de verrekijker zakken en wendt zich ongeduldig tot Hamm)

Wat zou er nou aan de horizon moeten zijn?

Hamm:
De golven, hoe zijn de golven?

Clov:
De golven?

(richt zijn verrekijker op de golven)

Van lood.

Hamm:

En de zon?

Clov:

(kijkt)

Niets.

Hamm:
Hij moet nu toch aan het ondergaan zijn. Kijk nog eens goed.

Clov:

(kijkt weer)

Geen zon te zien.

Hamm:
Het is dus al nacht.

Clov:

(kijkt)

Nee.

Hamm:
Wat dan?

Clov:
Het is grijs,

(laat verrekijker zakken en wendt zich tot Hamm, luider)

Grijs!

(wacht even, dan nog luider)

Grrrijs!!!

Twee weken later zit ik in San Francisco. De zon schijnt. Diepblauwe hemel. Op de campus van de Universiteit van Californië, Berkeley, zwerf ik tijdens de drukke feestelijke eerste week van het nieuwe collegejaar wat rond. Veel Afrikaanse muziek in de open lucht. Er heerst een heerlijke hittegolf, boven de 100 graden Fahrenheit. Een eigenaardig ‘soort’ zwervers kom ik tegen. Eentje staat de hele dag ergens bij de ingang van de campus als aan de grond genageld te luisteren naar de popmuziek die uit zijn transistorradio komt, die hij vlak bij zijn oor houdt. Een lichtblonde langharige jongen jongleert

met een paars gewaad. Olé? Een boom doet dienst als stier of krijgt externe monologen te verduren. Hij breekt een tak af en loopt naar me toe (ik krabbel wat in mijn aantekenboekje). ‘Leeft dit?’ vraagt hij met een afwezige blik in zijn ogen. ‘Niet meer,’ reageer ik.

De restaurants op de campus worden bestookt door zwervers die op sigaretten uitzijn. Als je die niet geeft (‘I don't smoke’) wensen ze je een ‘enkele reis naar de hel’ toe. Afgezien van de eindeloze uiterlijke monologen waarnaar nog steeds niemand luistert, is er één zwerver die de hele dag aria's zingt. Niet eens zo slecht. Een sopraan zo te horen. Hoe meer mensen in de buurt, des te harder en hoger hij zingt. ‘Dit Amerika moet een wanhopig land zijn,’ verzin ik. Een breed denkgebaar in een land dat zich opmaakt om ter stembus te gaan. ‘Have you already been registered?’ ‘No, I am not allowed to vote, I'm not from here.’ ‘Pity.’ ‘Is it?’

Wat anders te zeggen. Wat anders te doen?

Een tandeloze ouwe man zit bij een bushalte aan Haight Street, San Francisco, en mompelt onverstaanbare obsceniteiten voor zich uit. Af en toe gooit hij afval naar voorbijgangers. Zijn vriend, een veel jongere man die even verder op een bank zit met een opgerolde slaapzak naast zich, legt me uit hoe ik de volgende nacht het beste een slaapplek in het park kan bemachtigen. Oly heet hij. ‘Gewoon naar de parkvijver aan het eind van deze straat lopen, goed uitkijken en als je op niemand stapt weet je dat er een plekje vrij is. Wel voorzichtig zijn hoor, dat je niet het vaste slaapstekkie van een ander inpikt. Dan worden ze woest.’ Ik wil niemand kwaad maken, maar wel een paar mensen ontmoeten die elke nacht in Golden Gate Park slapen, het park in de Haight-Ashbury-buurt dat in 1967 nog het terrein van de massale love-ins was. De tijden veranderen. Amerika toont een ander gezicht. 's Morgens vroeg, als de meeste mensen nog slapen en er nog geen beweging in de stad is gekomen, verlaten de zwervers in grote drommen de bosjes, takjes in het haar en soms een slaapzak onder de arm. De joggers, hondenuitlaters (die de drollen van hun huisdier keurig opscheppen) en winkeliers in Haight Street doen net of deze parkslapers onzichtbaar zijn. Overdag is het park het domein van de eerzame burgerij met een overzichtelijke en voorspelbare dagindeling. Dan bedelen de zwervers en freaks en proberen ze de politie te ontlopen. 's Avonds laat keren ze weer terug naar hun slaapkamer in de open lucht. Oly zegt, dat hij tussen negen en tien die avond naar het park teruggaat. Daar zullen we elkaar dan weer ontmoeten. Maar geen Oly als ik, zoals altijd iets te vroeg, op de afgesproken plek arriveer. ‘Slaapplaats hebben?’ roept iemand, die meteen op me toeloopt. Hij klemt een opgerold stuk schuimrubber onder zijn arm. In zijn rechterhand houdt hij een fles goedkope rode port (Gallo). Zijn vriend (?) loopt achter hem aan. ‘Kom maar met ons mee. We weten een prima plek waar de politie nooit komt.’ Kelly en Texas Tom heten ze. We gaan op een bankje voor Page & Stanyan zitten. Mijn twee nieuwe kennissen beginnen aan de Gallo. Het is niet hun eerste fles die dag. Tom, duidelijk aangeschoten, begint -ongevraagd - over zijn verleden te praten. Hij is niet te stuiten. In 1967 kwam hij naar ‘Frisco’, als zeventienjarige en aan Beckett (*Malone Dies*) verslingerde lezer weggelopen uit Wichita Fails, Texas (ligt dat vlak bij Paris, Texas, probeer ik, maar hij hoort me niet). Wat hij toen in de stad deed en hoe lang hij is gebleven, weet hij niet meer. ‘A total blank.’ Hawaii was het volgende zwerversdoel. Vier jaar geleden kwam hij terug. Het laatste jaar komt hij elke avond naar Golden Gate Park. ‘Helemaal geen slecht leven. Soms doet de politie een beetje kloterig. Dan zeggen ze: “Hé Texas Tom, kun je nog wel op je benen staan?” Ach, zo lang ik op de been kan blijven, laten ze me met rust.’ Kelly en Tom hebben allebei een rood opgezwollen gezicht. Dat komt door het dagelijks drinken van liters goedkope rode wijn en port. Kelly komt uit Vancouver, B.C., en begon toen hij hier twee jaar

geleden aankwam in Polk Street voorbijgangers lastig te vallen om geld. ‘Klotewerk,’ zegt hij, ‘want je wilt het niet echt. Godverdomme, je kunt beter gewoon iemand neerslaan en hem dan zijn geld afpikken.’ ‘Dat heb ik gedaan,’ reageert Tom. Maar nu is Kelly aan zijn externe monoloog bezig: ‘Ach, I've done the whole nine yards. In Vancouver was ik havenarbeider en hoer. Maar daar ben ik mee gestopt. Nu ben ik gewoon een *tramp*. Heel gek, maar ik heb nu meer geld dan toen. Waar het vandaan komt weet ik niet. Het is er op een gegeven ogenblik gewoon. I don't do nothing. Zo lui als de pest. Makkelijk leventje in Frisco. Beetje bedelen.’ Tom beweert, dat dat vroeger anders was. ‘Zeventien was ik toen ik hier kwam en ik had geen nagel om me kont mee te krabben. Stierf zowat van de honger. Maar nu ligt het eten voor het opscheppen. Je hoeft niet eens Haight-Asbury uit. The Soup Kitchen, The One Mind Temple, Gilde, St. Vincent de Paul's - overal is eten voor niks te krijgen.’ Ik probeer er tussen te komen met een ideologisch tussenwerpsel: ‘Dus Amerika is ook voor jou nog steeds het land van de onbegrensde mogelijkheden?’ (wat een tuttige opmerking) Kelly: ‘Túúrlijk, je bent vrij om te werken en vrij om zwerver te zijn. Werken maakt me depressief. Nou ja, het leven soms ook. Dat gedonder met die politie. Om de week gooien ze me de gevangenis in. Vier uur, dan ben ik weer een beetje nuchter. Maar de politie wordt er doodziek van. Al die papieren die ze telkens weer moeten invullen.’

Tom krijgt hallucinaties (DT's) in de cel omdat hij daar niks te drinken krijgt. San Francisco is geen dorado, eerder een gekkenhuis, stellen de twee vrolijk (door de drank?) vast. Ze fantaseren. ‘We gaan een film maken: De Echte Straten van San Francisco. Moet je een keer naar Market Street gaan. Knettergek - al die lunatics en mafkezen die maar in de ruimte lopen te schreeuwen en te brullen.’ ‘Tegen wie,’ probeer ik. ‘Tegen zichzelf natuurlijk. Obvious. Genoeg geluld. We gaan maffen. Kom mee.’ Tom is zo dronken dat hij nauwelijks nog kan lopen. We moeten hem ondersteunen. Eindelijk komen we bij een driehoekig houten geval aan in de buurt van de Conservatory (een grote serre met bloemen). ‘We zijn er,’ zegt Texas Tom en hij valt *letterlijk* in slaap. ‘Zo, die is voorlopig uitgeteld,’ zegt Kelly laconiek. Hij neemt me mee naar een ‘maffe ouwe hippie’ die hij gisteren, of was het eergisteren?, heeft ontmoet. Hij zit ergens tussen de Conservatory en de Fuchsia Gardens, bij een zelf gestookt vuurtje: een langharige baardaap die regelrecht uit 1967 schijnt te komen. Rodney Levi heet hij, net uit Australië gekomen. Daar zwierf hij rond met een wandelstok als enig gezelschap. Wéér een verhaal over een op drift geraakt individu. Je kunt in deze samenleving naar boven en naar beneden. Maar wat is boven, wat is beneden? Als alles op z'n kop staat, is het uitzicht anders. Golden Gate Park 1967: We love you. All you need is love. Scott McKenzie, Flower Pot Men, Eric Burdon (‘I wasn't born there, perhaps I'll die there’: San Franciscan Nights). Maar Frank Zappa zong het jaar daarop al: ‘We're only in it for the money.’ Golden Gate Park 1984: afwijkende slaap ins. Drop outs. Down and out. Je slikt een moralistische slotopmerking in. Jij bent de neutrale Europeaan. Zijn zij de zelfgekozen zelfkant? Je ziet jezelf naar het hotel teruglopen. Hij loopt terug naar zijn hotel. Een comfortabel gevoel want hij heeft een doel. Zo formuleer je zinnen in je hoofd, om de leegte te bestrijden. Gevuld hoofd, gevulde zinnen. Later verdeel je je over drie personages: hij, jij en ik. En ik? Ik ga slapen en vertrek een paar dagen later met een PanAm-Boeing 747 naar L.A. Daar omhels ik mijn vrienden op LAX-airport. We rijden naar hun huis aan het strand van Redondo Beach en drinken champagne op ons weerzien.

De volgende dag besnuffel ik als een hond de omgeving. Joggers op straat, surfers op de hoge golven van de Pacific (je ziet zelfs een standbeeld dat een surfer voorstelt). In de bosjes bij Harbor Cove ligt een zwerver te slapen. Of is hij dood? Hij heeft een akelig paars gezicht. Naast hem staat een halfleeg flesje bier. Een uur later kom ik weer langs zijn slaapplek. Het flesje bier staat er nog (leeg), de zwerver is weg. Hij leeft nog. Los Angeles. Autopia. Ik heb geen rijbewijs. Bestaat L.A. wel?

Is de stad niet volledig in handen van de massamedia? Niet toevallig is de *L.A. Times* een van de dikste kranten van de Verenigde Staten dank zij de gigantische hoeveelheid advertenties. Ik wil naar Watts, het zwarte wooncentrum midden in een witte droom. De drie Watts Towers in de armoedige wijk zijn symbolisch, want uit afval opgetrokken. Het ontwerp (Tatlinachtige torens die enigszins spiraalsgewijs in een spitse punt uitlopen) is door de Italiaanse immigrant Simon Rodia gemaakt. In een in New York opgedoken essay van Thomas Pynchon over Watts lees ik, dat Rodia zijn hele leven in dienst van die vreemde constructies heeft gesteld, 'zijn droom over hoe alles zou moeten zijn, een verbeelding van fonteinen, boten, grote opengewerkte spitsen met daaroverheen een fantastische laag puin uit Watts.' Het dagelijkse leven in Watts kan in twee woorden samengevat worden: armoede, leegte. De

rassenrellen van 1965 kwamen niet uit de lucht vallen. Men staat op de hoeken van de straten en wacht op een wonder, dat nooit komt. Er gebeurt niets. Pynchon eindigt zijn essay over Watts met een apocalyptische noot als hij een kunstwerk beschrijft, dat hij ergens aantreft: ‘het is een kapot tv-toestel en waar eens de beeldbuis zat bevindt zich nu een menselijke schedel. Het heet “The Late Late Late Show”.’ Zulke beschrijvingen snoeren je de mond. Je kunt alleen nog je eigen kop in een kapotte tv stoppen en vanuit dat perspectief de wereld inkijken. Als alles op z'n kop staat, is het uitzicht anders. Al is het maar voor even.

Het Vrijheidsbeeld op Liberty Island, New York.

De skyline van Manhattan, gezien vanaf Brooklyn Heights. Foto: Boomsma.

Ik ga niet naar Watts, maar lees een verhalenbundel van Ann Nietzke (*Windowlight*). Ze schrijft over zwervers in Venice, L.A. 'Het Venetië van Amerika. Waar het puin in zee terechtkomt. Er zit een kern van waarheid in dat grapje. Zoveel verloren en beschadigde zielen.'

En ik? Ik zwerf door boeken. Van Nietzke naar een Engelse editie van *Also Sprach Zarathustra*. De mens is een koord boven de afgrond, een koord tussen dier en Uebermensch. Die Nietzsche. Later ook met stomheid geslagen. En ik?

Een andere zwerftocht. Onder schrijvers. Wat doe ik met die 'ik'? Stendhal is in *Het leven van Henry Brulard* bang dat al die *ik's* en *mij's* de welwillende lezer uit zijn humeur brengen of erger. Chateaubriand noemt hij de koning der egotisten. '*Ik en* nog eens *ik* - je komt er niet vanaf... (...) Men zou natuurlijk bij het schrijven de derde persoon kunnen gebruiken: hij deed dit, hij zei dat. Ja, maar hoe dan de innerlijke zieleroerselen weer te geven?' De (literaire) techniek stond toen nog in de kinderschoenen. *Hij* als hypocriete omweg om je eigen ego te beschermen? Een omweg om jezelf te maskeren, weg te werken. Schaamte en die verhullen, vermommen. Ik kan me voorstellen dat iemand hier en nu een boek zou schrijven waarin staat dat je onder het schrijven van alles bedenkt en dat het zonde zou zijn die ter plekke geboren bedenksels eruit te laten. Net gepubliceerd die zinnen, in Nederland? Jammer. Schaamte? Weg ermee. Het 'ik' van een paar zinnen geleden is dat van nu niet meer. Je bent een vorm van fictie, laten we het daar maar op houden. De realiteit komt later wel. (...)

Amsterdam, 31 januari 1984. We zitten in een Italiaans nachtrestaurant bij het Leidseplein: Richard Brautigan, Ben Posset van One World Poetry, Remco Campert, ik, vriendinnen. Brautigan en Campert hebben die avond in De Balie uit eigen werk voorgelezen, een One World Poetry-dichtersserie. De sfeer tijdens het eten is klote. Oorzaak: Brautigan. Hij was tijdens het optreden van Campert na de pauze in het Balie-café blijven hangen, had veel cognac gedronken en was een jonge Amerikaanse vrouw tegengekomen. 'I wanna get laid,' had hij eerder op de avond al tegen me gezegd. Ze moest hem niet. Met de staart tussen de benen, beschonken en met de bokkepruik op blies Brautigan de aftocht. Aan tafel, later, worden we vergast op een Brautigan-'filosofietje'. De Europeanen hebben het verleden, maar wij (de Amerikanen) hebben de toekomst. Bovendien is er iets fout met de genen van de Europeanen (wat precies wordt niet duidelijk). Brautigans theorietje komt erop neer dat wij (de Europeanen aan tafel) in feite zijn afgeschreven. Als Brautigan even naar de WC verdwijnt, merkt Campert op: 'Hij moet een eenzaam man zijn.' Niemand reageert daarop, want wie zwijgt stemt toe.

De volgende morgen belt Brautigan op, zoals gewoonlijk, en biedt zijn excuses aan. 'I was in a nasty mood. Ik hoop niet dat Campert nu denkt dat ik het prototype ben van de Amerikaanse schrijver in het buitenland, het onbenullige, arrogante type.' Ik zeg dat dat wel zal loslopen. Een week later vertrekt hij naar Tokio. In mei is hij weer in Californië. Een maand later chrijft hij me vanuit Bolinas, waar hij een huis heeft.

San Francisco/Bolinas, 4 september 1984. We lopen op een kronkelige weg omhoog, in de richting van de Pacific. Brautigan waarschuwt me voor 'poisened ivy', doornachtige struiken (klimop?) die als je je hand eraan openhaalt een hardnekkig sdprt uitslag kunnen veroorzaken. Hij scheldt op de omgeving, de Tolkiensfeer, de overjarige hippies met hun alternatieve kruidentuinen en hun Hobbithuisjes die ze van de ene op de andere dag in de steek laten. Het is een komen en gaan van de meest wazige figuren. We praten over vrouwen ('Weer een keertje neuken met de vrouw die je in de steek heeft gelaten, dat is het einde.'), over politiek ('De Amerikanen moeten zich uit Europa terugtrekken. Regelen jullie het daar zelf maar.'), over literatuur ('Een schrijver moet a-politiek en a-moreel zijn.').

Gisteren was het Labor Day, een vrije dag voor de Amerikanen, en Brautigan vertelde me toen dat hij zijn huis ('Het spookt in dit Elisabethan Gothic House, niet gemerkt?') voor $ 150.000 wilde verkopen. Een advocaat uit San Francisco bood de helft. Het feest ging niet door. Die advocaat gaat letterlijk over lijken, vertrouwt hij me toe. Noem geen namen, zegt hij. Ik noem geen namen. 'Ik ben in een proces verwikkeld, net als Alice Walker. Vraag haar er ook maar over. Een of andere mafkees wil een boek van mij verboden zien. Een eenling kan dat hier voor elkaar krijgen, dankzij de cultuurloosheid en het moralisme in de States. Zo wordt een Moral Mino-

rity vaak een Moral Majority. Af en toe heb ik zin de hele zooi op te blazen, kapot te schieten.' Hij laat me zijn revolver zien: een zwaar zilveren geval met langwerpige koperen kogels. 'Iedereen in Amerika zou een revolver moeten hebben.' Ik moet even naar de WC. Als ik terugkom, houdt Brautigan de loop van de revolver tegen zijn voorhoofd. Hij haalt de trekker over. Alleen een klik, verder niets. Ik ben verlamd van schrik. 'Weet je hoe Hemingway aan zijn eind kwam?' Ik weet het. Ik knik. Mijn knieën knikken mee. Hij begint te giechelen. 'I think this is hysterically funny.' Ik tril over mijn hele lichaam en weet geen woord uit te brengen. Tien minuten later komen de woorden 'fucking asshole' over mijn lippen. Mosterd na de maaltijd. Een paar dagen later besluit ik een hotelkamer in Berkeley te betrekken.

Brautigan belt elke dag. Hij voelt zich ziek en is van plan naar de tandarts en naar de dokter te gaan. Ondertussen overspoelt hij me met kleine doodsverhalen. De details brengen hem naar de grote lijnen in het leven. Zijn boeken zijn er stuk voor stuk voorbeelden van. Een van zijn doodsverhalen ging over een school ansjovis die zichzelf in een baai bij Bolinas had vastgezwommen en langzaam stikte omdat er niet genoeg zuurstof was voor zo'n grote concentratie vis. Van heinde en verre (Brautigan was de hele dag ter plaatse) kwamen de meeuwen en pelikanen aanvliegen om zich vol te proppen met de zoute lekkernij. Ze vraten tot ze erbij neervielen. Wegvliegen was er niet meer bij. 'Als zombies keken ze de baai over, volkomen mafgevreten en nog was hun bord niet leeg. En een stank, een stank. De dood drong je neus binnen.' Over zulke kleine rampen raakte hij niet uitgesproken. Brautigan bezoekt op 9 september de dokter in San Francisco. Die geeft hem medicijnen waarvan hij twee dagen merkbaar uit zijn evenwicht raakt. Op de laatste dag van mijn verblijf in de Bay Area belt Brautigan me 's ochtends vroeg op (in Amsterdam koesterde hij die gewoonte al). 'Zeg, we hebben het interview nog steeds niet gedaan. Ik probeer liftend naar San Francisco te komen. Twaalf uur in het Japanse restaurant Cho-Cho, hoek Columbus-Kearny Street, Okay?' Op de valreep. Ik vind het goed. Om één uur stapt Brautigan zijn stamrestaurant binnen. Eigenaar Jim Sakata begroet hem uitbundig. Brautigan heeft onderweg een hot dog gekocht, maar kan er niet over uit dat dat ding *koud* was. 'What's wrong with a cold hot dog?' had de worstverkoper gezegd. 'Moet je dan verdomme een *hot* hot dog bestellen? Het gaat bergafwaarts hier.' Brautigan kan zich over dergelijke details zeer druk maken. Zijn literatuur drijft erop.

We doen het interview. Brautigan is in een zeer serieuze stemming. Ik stel concrete vragen, vooral over zijn laatste boek *So The Wind Won't Blow It All Away*. Na het vraaggesprek drinken we nog wat saké. Dan brengt Brautigan mij weg naar de airporter die voor het Hilton aan Kearny Street wacht en me naar het vliegveld zal brengen. Hij buigt op Japanse wijze voor me als ik instap. 'Morgen ga ik op jacht,' zegt hij. 'Ik bel je vanavond als je bij je vrienden in L.A. bent aangekomen.' Hij belt niet. Hij belt nooit meer.

Zes weken later, op 28 oktober, staat in de *L.A. Times* het weggedrukte berichtje dat Richard Brautigan, 'the hippie generation author' zelfmoord heeft gepleegd. Hij was al zo'n zes weken dood voordat de 'private investigator' David Fechheimer, de man die zijn huis voor $75.000 wilde kopen..., hem vond.

'Hij moet een eenzaam man zijn.'

'Weet je hoe Hemingway aan zijn eind kwam?'

Hoe literair is Los Angeles? Niet lachen. Dit is een serieuze vraag. Ik moet uitersten bij elkaar brengen. Dat is Amerika toch? Socialistische schrijvers die in huizen speculeerden (Upton Sinclair). Miljonairs (Wilshire) die de socialistische Godfather uithingen. Onbegrensde tegenstellingen. Wat moet ik in L.A.? Wat moet ik in de

prachtige bibliotheek in Downtown? Men leest niet, men kijkt tv. Bewegende beelden zijn te prefereren boven starre woorden zwart op wit. Sinclair, een literaire populist. Eerst vreselijk links (maar o zo oppervlakkig), na de Tweede Wereldoorlog haalde hij menigeen rechts in. Hallo Joseph Raymond McCarthy, gedraag ik me on-Amerikaans?

In 1902 ziet Upton Sinclair in New York het socialistische weekblad van H.G. Gaylord Wilshire: *Wilshire's Magazine*. Hij is verrukt van het utopische, Edward Bellamy-achtige sociale populisme (naverteld aan het slot van *The Jungle*) van de miljonair, die in de Siërra's enkele goudmijnen bezat. Sinclair vertrekt naar Californië, ontmoet Wilshire, sticht de EPIC-beweging (End Poverty in California), maar wordt ook huizenbezitter (Sunset Boulevard, L.A.). Wilshire heeft het ver geschopt. Hij laat over zich lopen want een van de langste ‘straten’ van L.A. (op zijn minst derig kilometer) is in 1895 naar hem vernoemd: Wilshire Boulevard. Die boulevard verbindt Downtown met de Pacific en moest als modecentrum het antwoord van Los Angeles zijn op de Champs Elysée en Fifth Avenue. Als Sinclair tegen 1920 *The Brass Check* schrijft, over de corrupte krantewereld, steunt hij op ervaringen die Wilshire had. De journalistieke schurk generaal Harvis Gray Otis aasde op Wilshire's periodiek *The Nationalist*, een blad dat Bellamy's ideeën uitdroeg. Otis wilde, dat het blad op de persen van zijn krant, de invloedrijke *Los Angeles Times*, werd gedrukt. Wilshire vond dat nogal vreemd, omdat *Times* bijna elke dag tegen het ‘socialisme’ van Bellamy c.s. fulmineerde. Wilshire verwoordde die bevreemding ook tegenover Otis. Wat gebeurde? De *Times* start meteen een serie waarin stroop rond de mond van de aanhangers van Bellamy wordt gesmeerd. Wilshire trapt er echter niet in. Hij laat zich niet opslokken door de krantenmagnaat Citizen Otis. Gevolg? De vuilspuiterij van de *Times* begint weer. Want politiek is ook koopwaar. Alles draait om geld. Aan het eind van zwendelachtige handelingen ligt de winst te wachten. De identiteit van een verraderlijke kameleon is de beste garantie munt uit anderen (die iets te bieden hebben, meningen bij voorbeeld) te slaan. Letterlijk of figuurlijk. Klem een anti-kapitalistische ideologie tussen twee stapeltjes groene dollarbiljetten en je hebt de angel eruit gehaald. The Greening of America. Wie geld heeft, bezit meteen een identiteit. De identiteit van de macht. De machtelozen lopen zonder gezicht rond.

In Redondo Beach, waar ik logeer bij vrienden die een flat aan het strand hebben, kan ik bij helder weer vanaf het balkon het eiland Catalina zien. Omdat het eiland bijna steil uit de oceaan oprijst, lijkt het verraderlijk dichtbij. Maar de steenworp komt neer op een uur rijden, naar de haven, en minstens twee uur op de boot. Dan varen we pas het haventje van Avalon binnen. In een kleine gehuurde jeep rijden we over het in de jaren twintig door kauwgomkoning Wrigley gekochte eiland. Even denk ik dat de riante Wrigley-woning op Catalina helemaal uit kauwgom is opgetrokken. Maar de werkelijkheid is van steen. Hoe literair is Catalina? We rijden langs het Zane Grey Hotel dat aan Chimes Tower Road ligt. Een bord: ‘Original Home of Zane Grey - novelist. Visitors welcome.’ Grey? Nooit van gehoord. ‘Valt me van je tegen,’ zegt Frans grijnzend. Hij stuurt de jeep (de hele week had hij zich er al op verheugd in zo'n ding te mogen rijden) naar een Mexicaans restaurant. We eten kam (scallops) en drinken grote bellen margarita's. De zon gaat langzaam onder. Als pleister op mijn ‘wonde’ der onwetendheid vertel ik een anekdote over Upton Sinclair. Op de achtergrond word ik, via de jukebox, begeleid door de energieke uitvoering van *America* door *The Nice* (1968, reageer ik als een Pavlov-hondje). ‘Kerensky vroeg zich na het uitbreken van de Russische revolutie begin 1917 af wat hij met de gevangengenomen tsaar en zijn familie moest aanvangen. Sinclair deed Kerensky, die later na zijn verstoting door Lenin en de bolsjewisten uiteindelijk in Berkeley terechtkwam, per brief een suggestie aan de hand. De tsaar en zijn gezinsleden moesten maar naar Catalina worden gestuurd, “een eiland dat door schapen wordt

bewoond, de juiste onderdanen voor een alleenheerser.” Sinclair wilde van het eiland een toevluchtsoord voor verjaagde en onttroonde heersers maken.’

De zon is onder. De kam zijn verorberd, de margarita's kordaat soldaat gemaakt. We lopen nog wat door Avalon, proberen kleine zwerfkatjes te aaien (maar hun aaibaarheidsfactor is zeer laag). Op de boot terug lijkt de oceaan een zwart gat. Aan de hemel staan ontelbare sterren. We voelen ons onmetelijk klein. Geen schaap te bekennen.

New York. Een juichende tv-commentatrice. De misdaadcijfers zijn voor het eerst sinds twintig jaar gedaald. Politici proberen de cijfers voor hun karretje te spannen. Dat ken ik. Ik schakel over naar een ander kanaal. Ik zie achtereenvolgens,

afgewisseld door reclameboodschappen, een programma over *child abuse* (kindermishandeling), een nieuwsverslag over de moord op vier schoolkinderen door een *gang* in Queens en een gedramatiseerde documentaire over verkrachting. Wanneer komt die soap opera nu? Of de nieuwe tv-serie met de populaire zwarte acteur Bill Cosby? Het (seksuele) geweld op de tv is een vorm van amusement. Wie weet nog wat echt of onecht is? Tussen schijn en wezen zit geen leeuwtje dat maffe dingen doet. Het went niet.

Later op de avond ga ik een luchtje scheppen. Airconditioners loeien, de wolkenkrabbers staan nog overeind. ‘Je kunt hier gewoon veilig over straat lopen’ praat ik in gedachten het lachende suikerspinhoofd op de tv na. Even loop ik hard. Dat valt niet op. Joggers all over the place at any time. Maar er zijn beelden die je niet van je af kunt schudden. Ik bijt op mijn duim, ik zuig er zelfs op. Ik verplaats me: Oakland, bevolking in meerderheid zwart, politiekorps grotendeels wit. Een kwestie van macht. Dodelijke botsingen. Verzin er een, lieg de waarheid, schep een hij-personage en een ik-verteller, noem het geheel *Geen krokodilletranen*.

Stencil Profane heette hij. Een kleine zwarte man van 35 die een opvallende bierbuik had. Wat er op die 30ste juli 1984 precies is gebeurd, zal wel altijd een raadsel blijven. De weinige getuigen van het gebeuren voor het Capri Motel aan de spookachtige West MacArthur Boulevard in Noord-Oakland zijn niet meer te vinden of zwijgen als het graf. Het politierapport is niet openbaar. Het verslag van de lijkschouwing is geheim. Toch zijn er feiten. Op de avond van de 30ste juli, omstreeks elf uur, werd Stencil - een ex-psychiatrische patiënt - dood aangetroffen bij het ARCO-benzinestation aan de boulevard. Oorzaak: zes .38-Magnumkogels in zijn borst. Wie vuurde die af? Agent Mare Andaya van de Oakland Police Department. De plaats waar Stencil stierf, het aantal kogels in zijn lichaam, zijn huidskleur, de omschrijving ‘ex-psychiatrisch patiënt’ door een politiewoordvoerder, de blanke agent: de eeuwige terugkeer van hetzelfde?

Stencil kwam op 15 februari 1973 voor het eerst met de politie in aanraking. 's Middags was hij naar de dierentuin geweest en had urenlang naar de kooi met krokodillen staan staren. Tegen een oppasser had hij gezegd, dat hij net was ontslagen bij de stadsreinigingsdienst omdat hij het plan geopperd had kaaimannen los te laten in de riolen om zo de rattenplaag te bestrijden. Het was blijkbaar de druppel geweest die de emmer voorgoed deed overlopen. (Ja, is dat zo?) 's Avonds speelde Stencil de babysit voor zijn twee kinderen. Duane was tien maanden en Yolanda twee jaar. Hij dronk minstens een halve krat pils op. En toen moet er iets in zijn hoofd geknakt zijn, want plotseling valt hij zijn twee kinderen op een beestachtige manier aan. Hij slaat ze op hun hoofdjes. Het wit van hun ogen is al snel bloeddoorlopen. Hij bijt zijn zoontje zo hard in zijn testikels dat het kind voor zijn leven verminkt blijft (het moet een bal missen). Als de moeder thuiskomt, treft ze haar kinderen liggend in een plas bloed aan. Ze belt de politie die Stencil een uur later ontdekt. Hij is, een paar straten verderop, in een vuistgevecht met een telefoonpaal gewikkeld en ‘huilt als een wolf’ (opgetekend uit de mond van een politiewoordvoerder). Stencil wordt afgevoerd naar het Napa State Hospital waar zijn geestelijke ‘aberratie’ (alweer die woordvoerder) met zware drugs onder controle worden gehouden. Tien jaar lang wordt hij aan psychotherapie onderworpen en probeert men hem ervan te doordringen wat voor verschrikkelijks hij zijn kinderen heeft aangedaan. Stencil zegt in de eerste jaren niet veel meer dan ‘bier’, ‘crocodile’ of ‘crocodile walk’. Hij verzamelt boeken over krokodillen en ratten. Later wordt hij spraakzamer. Zijn woordenschat ‘normaliseert’ (de woordvoerder) zich. Zijn verzameling boeken laat hij ten slotte links liggen. Die komen in het bibliotheekje van het Napa State Hospital terecht.

Soms mocht Stencil Porfane tijdens die tien jaar naar huis voor een weekend. Andere keren vergat hij zijn Thorasine in te nemen. Tijdens een van die vergeetachtige momenten stak Stencil een huis in brand. Waarom deed je dat, vroeg een psychiater hem later. Ik zocht naar de botten van baby's die ergens onder dat huis liggen begraven. Daar is een geheime begraafplaats, bewaakt door krokodillen die zich via de riolen verplaatsen. Stencils broer Thomas trof hem een keer in de keuken van het huis aan terwijl hij opdrukoefeningen deed. Naast hem stond een krat pils met lege flesjes erin. Op het vuur stond een pan water met twee eieren, een potje Thorasine en een fles rode wijn te koken. Alles in de normale wereld heeft een oorzaak, dus Thomas vroeg aan zijn broer waarom hij dat deed. Ik probeer rust te vinden en ratten houden niet van rode wijn. Snel wordt Stencil weer naar Napa gebracht. Zijn vaste psychiater komt met een sluitende Freudiaanse verklaring voor de scrotuminhoud van zijn zoontje, de Thorasinepillen betekenden ‘niets aan de hand’, maar de fles rode wijn (een fallus-symbool) kon alleen maar een ernstige verstoring (bloed, dronkenschap) inhouden. Schizofrenie dus. De psychiater schreef een dubbele dosis Thorasine voor, om de wijn eronder te houden. Stencil werd snel heel rustig.

Op 26 juli 1983 mag Stencil voorgoed naar huis. Huis? Hij gaat bijzijn moeder inwonen en probeert de draad van zijn verbrokkelde leven weer op te pakken. Hij vindt werk als kok. Het lijkt goed te gaan. Maar na een half jaar wordt hij ontslagen omdat hij naast de schildpadsoep *met alle geweld* krokodillesoep - met rattegif - wil klaarmaken voor de hotelgasten.

In de weken voor zijn dood woont Stencil in het Capri Motel aan West MacArthur Boulevard. In die buurt struikel je bijna over de hoeren, pooiers en drugdealers. Vlak voor de dertigste juli 1984 wordt hij uit het Capri gezet omdat hij $ 200 achter is met de huur. Op die fatale maandagavond keert hij naar het motel terug. Waarom? Dat is nog steeds niet duidelijk. De hoteleigenaar belt de politie. Overlast van een ex-gast die een enorme bierkegel heeft, meldt hij. MarcAndraya, ruim een jaar bij de Oakland-politie, wordt erop af gestuurd. Hij zet zijn dienstauto op een parkeerplaats nast het Capri Motel. Via de mobilofoon vraagt hij meteen om versterking. Waarom wordt niet duidelijk. Mare Andraya treft Stencil Profane op een achterbalkon ergens op de tweede verdieping aan. Hij is daar een toespraak aan het houden voor niemand in het bijzonder, over babykrokodillen (de moteleigenaar had zoiets al over de telefoon gezegd). De agent weet hem naar buiten te krijgen. Daar laat de ‘ex-psychiatrische patiënt’ zich fouilleren. Geen revolver, geen steekwapen, Stencil wordt weggestuurd met de waarschuwing niet meer in de buurt van het Capri Motel te komen. Agent Andaya vult in zijn dienstauto enkele formulieren in. Maar terwijl hij daarmee bezig is, ziet hij vanuit zijn ooghoeken Stencil weer op het motel toelopen, waggelend van het vele bier. De politiewoordvoerder zei later, dat de verdachte tegenover de dienstdoende agent een boksershouding had aangenomen en gezegd dat hij voor de FBI op krokodillejacht was. ‘Hij huilde als een wolf tegen de maan.’ Wat gebeurt er vervolgens? Een mogelijke reconstructie. Agent Marc Andaya trekt zijn 24 inch wapenstok. Stencil weet die blijkbaar af te pakken en slaat de agent neer. In de worsteling die daarop volgt bijt Stencil zijn tegenstander in de onderarm. De in het nauw gedreven vertegenwoordiger van het bevoegde gezag slaat met zijn hoofd tegen de betonnen trottoirrand. Omdat hij bang is het bewustzijn te verliezen, met alle gevolgen van dien, trekt hij zijn .38 Magnum en vuurt zes kogels op Stencils borst af. Stencil valt, maar weet weer op te krabbelen. Hij brult als een dier. De twee draaien om elkaar heen en komen op de kruising van MacArthur Boulevard en West Street terecht. Stencil leek net op Frankenstein, beweerden enkele toegestroomde nieuwsgierigen later (nu zwijgen ze). Marc Andaya weet zijn .38 weer te laden en schiet nog vijf keer op Stencil. Of het steeds raak is, is nu nog niet duidelijk. Inmiddels zijn ze bij het ARCO-benzinestation

terechtgekomen. Stencil valt ergens in de bosjes bij een pomp neer, aan de kant van West Street. Een minuut later arriveert politieversterking.

Bijna anderhalve maand later sta ik voor het Capri Motel. Waar zoek ik naar? Racisme, sporen van bloed, ooggetuigen. Op het politiebureau in Oakland mocht ik het opleidingshandboek inkijken. Onder het hoofdstuk *Het herkennen en benaderen van geestelijk gestoorden* las ik: ‘Bedreig nooit iemand die geestelijk ernstig gestoord is. Het maakt uw werk alleen maar moeilijker, gevaarlijker en tijdrovender. Probeer vriendelijk te zijn en een ontspannen gesprek op gang te brengen. Een vertrouwenwekkende houding houdt de agressie vak buiten de deur. Beter twintig minuten praten dan twee minuten lichamelijk geweld.’

Ik vind geen bloedsporen. Allicht niet, zelfs geen spoor van hondedrollen. In een opwelling bel ik aan bij een huis dat

grenst aan de plek waar Stencil werd neergeschoten. Een oud en breekbaar vrouwtje doet de deur open. Het kettingslot blijft erop. ‘Yes?’ Ik vraag haar of ze zich de schietpartij nog herinnert. ‘Ik sliep,’ zegt ze heel terughoudend. ‘Ik dacht dat die schoten vanuit een auto werden gelost. Ze zeiden dat-ie knettergek was. De politie zal 't een rotzorg wezen wie ze in deze buurt neerknallen.’ Deur dicht. Daar kan ik het mee doen. Ik ga weer naar San Francisco. Mijn huurauto trekt opvallend langzaam op. Hij lijkt wel over de weg te waggelen. Ik stop en stap uit. De achterbanden zijn kapotgesneden. Dan maar de metro. Geen krokodilletranen.

Fifth Avenue en 42nd Street, New York City.

Stencil Profane was de eerste zwarte man die in 1984 door de Oaklandse politie werd doodgeschoten. Wat is de uitdrukking? Zelfverdediging? Manslag? Doodslag? Moord? Ongelukje? De afgelopen vier jaar kwamen twintig zwarten om het leven omdat de Oaklandse politie raak schoot (enkelen stierven overigens de wurgdood). Het jaar 1979 was een topjaar: acht slachtoffers, onder wie Melvin Black. Wat is er van zijn zaak bekend? Op 14 maart 1979 werd deze scholier van een technische school vlak na middernacht door twee agenten in burger aangesproken. Ze vonden dat Melvin zich verdacht ophield bij een auto in een doodlopende straat, vlak bij het huis van zijn moeder. De agenten waren op zoek naar twee mannen die eerder op de avond auto's op de Grove Street Freeway beschoten zouden hebben. Toen de twee agenten op Melvin toeliepen leek die zijn BB-revolver te trekken. Of wilde hij zijn wapen alleen maar op de auto neerleggen (later werd de revolver op het autodak teruggevonden)? Onmiddellijk openen de twee agenten - Duane Kosters en Frederick Barthelme - het vuur. Vanaf acht meter schieten ze elf maal. Zeven schoten zijn raak, waarvan twee in de rug. Melvin Black is aan flarden geschoten. De stad Oakland krijgt een proces aan haar broek. De zaak is nog steeds niet voorgeweest. Het recht zal zijn loop wel krijgen. De loop van een revolver? Ik zit in de metro naar San Francisco en neem afstand. Iedereen vertelt zijn eigen verhaal. Hier staan er een paar, zwart op wit. Ik loop weg maar huil niet. Palos Verdes, Californië 1984. We passen een weekend op het riante huis van David (longarts) en Elaine (sociaal

werkster). De hond Max, een tweejarige Rottweiler, kwijt zich van zijn instinctieve taak op ons te passen. Af en toe neemt deze krachtpatser ons uit wandelen. Max heeft één zwak punt: hij is bang voor water. Als we in het champignonvormige zwembad liggen, kijkt hij enigszins verongelijkt. Hij is pas weer gerust als we ons te drogen leggen in comfortabele stoelen, een flesje *Corona*-bier naast ons. Ik heb een boek uit de bibliotheek van David en Elaine gepakt en lees: 'The world's no fun anymore, only machinegunfire and arson. Starvation lice bedbugs cholera typhus.' Het is *1919*. De oude Dos Passos en zijn onvermoeibare camera-oog. USA, The 42nd Parallel, The Big Money, Newsreel. Amerika op het kruispunt van sociale anarchie. Verhalen over plezierzoekers, privégewin, zwervende zeelui, dwalende stadsmensen en morele waarden die wegvallen. De rijken en de armen. Ik kijk om me heen en zie de zon in het zwembad schijnen. Ik voel me niet schuldig. Reflecties die geen enkele rimpeling veroorzaken. Dit is toeval. Jack Reed wil zich het liefste in een badkuip terugtrekken om zich aan het schrijven van gedichten te kunnen wijden, maar hij blijft de zwervers zien, de arbeiders, de ruwe bolsters, de ongelukkigen. Zolang er nog ongelukkigen zijn, kan hij geen pen op papier zetten. De last van de wereld. 'He learned the hope of a new society where nobody would be out of luck. Why not revolution?' Ik kijk naar Max. Hij houdt zijn hoofd scheef. Gaan we spelen? Het boek zet ik weer terug in de kast. Waarom zou ik zwijgen?

Tweedehands boekhandel aan Broadway. Foto: Boomsma.

Die boekenkast. Alsof je terugkijkt naar de jaren zestig. Amerika toen (Marcuse, Cleaver, Davis) en Amerika nu (yippies, champignonvormige zwembaden, een upbeat mood, een olympisch nationalisme). *The Capital* staat maagdelijk in de kast, naast een medische hometrainer. Slechts de eerste bladzijden van Lenins *State and Revolution* zijn onderstreept. Men is niet ver gekomen. *The End of the Road* van John Barth staat ernaast (dat kun je niet verzinnen!). Veel Kierkegaard, Gore Vidal (*Lincoln* nog niet), Erich Fromm, *When they Come in the Morning*. Revolutie toen (dachten sommigen), restauratie nu (weten velen). Van 'rellen' naar Reagan; het perspectief heeft invloed op de woordkeus.

Onder politici. Angela Davis. Ik heb haar gezien in Berkely. Ze zint nog steeds op vrijheid. Als ze staat te wachten op haar dansklasje bij Finn Hall, West Berkeley (de campus van de Universiteit van Californië), ziet ze eruit als een cafébezoekster die

beweert in de jaren zestig een radicale student te zijn geweest. Zij mag dat zeker beweren. Nu ze veertig is, springen de grijze haartjes in haar bekende Afro-kapsel in het oog (waarom beschrijf je dergelijke trivialiteiten?). In haar linkeroor heeft ze een ring die de vorm van een vredessymbool heeft (dat is al beter.) Angela Davis behoort niet tot het nostalgische ‘weet-je-nog’-type. Ze is, namens de CPUSA, kandidaat voor

het vice-presidentschap van haar land. Maar wie weet dat, nu alle ogen op die andere kandidate voor die post zijn gericht? De media kiezen immers de nieuwe ‘ticket’. Haar progressieve betrokkenheid heeft ze van haar moeder geërfd, zegt ze. Die wijdde haar hele leven aan de strijd voor burgerrechten. Uiteraard staat in haar campagne de rol van de staat centraal. Veel industrietakken dienen genationaliseerd te worden (winsten afromen is daar een typisch Nederlandse pendant van), er moet een soort deltaplan (alweer dat Hollandse) komen voor milieubescherming (de industrie betaalt), een zesurige werkdag met behoud van loon, een sterk uitgebreide sociale gezondheidszorg. ‘Maar we hebben niet het patent op die ideeën hoor,’ zegt ze, terwijl ze puffend een pijpje rookt. ‘Het is okay als de massabeweging onze visie overneemt.’ Natuurlijk. Geen hond die op haar zal stemmen, Max ook niet. ‘In de jaren dertig pleitten de communisten voor behoorlijke sociale voorzieningen. Vreselijk radicaal toen, nu gemeengoed.’ O ja? Ik slik tegenwerpingen als ‘Wie gaat dat betalen?’ of ‘Wat deed Roosevelt dan?’ in. Geen politieke debatten meer. Marxistenleninisten, ze gaan altijd van een positieve grondhouding uit, ze hebben steevast een opbeurend, optimistisch toontje voor je in petto, de wereld weten ze in overzichtelijke analytische plakjes te verdelen. Kunstmatig strijdbare dialektiek, of dialektische kunstmatigheid. Het socialisme is natuurlijk het einddoel, zegt Angela Davis. Uiteraard. Maar nu moet eerst Reagan worden verslagen. Maar de Grand Old Party laat zich niet zomaar opzij zetten. Dialektiek of niet. En Mondale dan? Die wilde Nicaragua toch in quarantaine houden? Er is geen essentieel verschil tussen Reagan en Mondale. Heb je toch nog een dogmaatje. Eldridge Cleaver is een politieke zwerver die van links naar rechts is gezwalkt. Hij is niet eens een renegaat meer. Ik kom hem tegen in The Berkeley Review, in Alice Walkers verhalenbundel *You Can't Keep a Good Woman Down* en in Fairfax Avenue, een joodse straat in Los Angeles die de Santa Monica Freeway met Hollywood Boulevard verbindt. Misschien is hij wel het prototype van het veranderde politieke gezicht van de Verenigde Staten. Of hebben we eigenlijk altijd met hetzelfde gezicht te maken gehad, trok men slechts gekke bekken, bond men maskers voor en produceerde men opportunistische grimassen maar bleef men het gezicht in de plooi van orde en regelmaat houden?

Op de foto staat hij op het dak van zijn huis aan Ashby Avenue, Bay Area. Hij zwaait braaf naar de lezer. Rechts van hem wappert een gigantische Stars and Stripes. ‘Cleaver for City Council’ staat er aan de andere kant op een groot vel papier dat onhandig tegen de houten wand van de eerste verdieping is geplakt. De verf van het houten huis bladdert af. Do you remember Cleaver? Rond 1965 werd hij een van de leidende figuren van de Black Civil Rights Movement, variant Malcolm X. Hij klom op tot minister van informatie bij de Black Panthers. Zijn leerschool stond in San Quentin. Cleaver was atheïst, marxist, communistisch revolutionair. De Amerikaanse maatschappij moest met geweld omvergeworpen worden. Dan pas kon er gerechtigheid voor de zwarten komen. Zijn motto kwam uit Mao's Rode Boekje: ‘...alleen via oorlog kan de oorlog afgeschaft worden, en het weren van geweren kan alleen als men de wapens opneemt.’ De hogeschool der dialektiek. En de indianen? Die telden al lang niet meer mee. En de (zwarte) vrouwen? Cleaver schreef, dat hij een verkrachter/revolutionair was; eerst diende *men* (black men) op zwarte meisjes te oefenen voordat men een blanke vrouw een beurt kon geven. Dit verzin je niet. LeRoi Jones (nu heet hij Imamu Baraka) adviseerde jonge mannelijke opstandelingen: ‘Verkracht de blanke meisjes, dan verkracht je meteen hun vaders.’ Black Power? Black *Male* Power. ‘Wie weet wat een zwarte vrouw over verkrachting denkt? Wie heeft haar daarover iets gevraagd? Wie kan het schelen? Wie erkent

dat *zij* en niet de blanke vrouw in dit verhaal het meest voor de hand liggende slachtoffer van verkrachting is?' (Alice Walker)

Cleaver had en heeft daar geen boodschap aan. Op 6 april 1968 nam hij - leve Mao - het geweer op. Samen met dertien andere Panthers lieten ze de Oaklandse politie, in het kader van hun gewelddadige strategie, in een hinderlaag lopen. Er volgde een schietpartij waarbij een Panther werd gedood en drie politiemannen gewond raakten. In november 1968, een paar dagen voordat Cleaver zijn zoveelste gevangenisstraf zou moeten uitzitten, ontvluchtte hij met zijn vrouw de Verenigde Staten en bracht acht jaar in ballingschap door: Oost-Europa en het Midden-Oosten vooral.

Het is nu 1984. Het gevechtspak heeft Cleaver ingeruild voor een pantalon van onbestemde kleur, een wit overhemd en een rode das. Toen waren de vijanden de politie, de zakenlui en de politici. De heersende klasse dus, de kapitalisten en hun buiksprekers. En nu?

Ik loop op Fairfax Avenue, op weg naar West Hollywood. Hier is de joodse gemeenschap geconcentreerd. Op de winkelruit van een koshere slager is een pamflet vastgeplakt. Eldridge Cleaver zal spreken. Onderwerp: presidentsverkiezingen. Voor wie? Ronald Reagan. Waarom The American Governement is the best one on earth. Als je van mening verandert, doe je het meteen goed. Tegen wie? Dominee Jesse Jackson, want die is antisemiet, verdedigt de Palestijnen en bezoedelt Israël. Tegen wie? De Arabieren, want na jarenlang in het Midden-Oosten te hebben gewoond weet ik dat de Arabieren het meest racistische volk ter wereld zijn. Waarom dan wel? Ze hebben zwarte huisbedienden. Ik lees het. Het staat er, zwart op wit.

Eldridge Cleaver is weer thuis. Ik schrik niet eens meer van deze politieke onzin en zet mijn voettocht naar Hollywood voort. Is dat die 'upbeat mood', dat veel Amerikanen weer tevreden zijn met zichzelf en hun land, dat ze zich niet meer schamen voor wat de VS doen in binnen- en buitenland? Is er weer een wij-gevoel? Slaat het Olympische zelfvertrouwen door naar eng nationalisme? Of is het vertederend en naïef chauvinisme? Dankzij deze vraagtekens behoed ik mezelf voor al te dolle generaliseringen. Amerika heeft vele gezichten, remember? Ik ben er geweest, maar ik ben er eigenlijk amper geweest. America the Beautiful, America the Ugly. This land is your land. *Bom in the USA* zingt Bruce Springsteen. Ik niet. *I love L.A.* zingt Randy Newman. Ik zing mee.

De huidige tijdgeest - Amerika heeft de geest weer, blaakt van zelfvertrouwen, heeft er weer zin in, gaat er energiek tegenaan, enz. - lijkt andermaal een geestesprodukt van de media. De macht van een mythe. Een kunstmatige stemming, ontstaan uit metafysisch geklets en wereldvreemdheid? De yuppies, de vroegere yippies die zo politiek bewust waren in de jaren zestig, voelen zich relatief lekker. Die dertigers zitten midden in hun carrière, hebben een hypotheek op hun huis genomen en een gezin gesticht. Belast en beladen, doch Yankee Doodle pro-Amerikaans. Alles hangt van het perspectief af. De yuppies beheersen de media. Zij blijven praten. Veel zwarten zwijgen. Aan hen, aan de armen gaat het zonnige gezever voorbij. Optimisme en inkomenshoogte gaan gelijk op. De lift omhoog en de lift omlaag. In Denver (of heet die stad tegenwoordig *Dynasty*?) staan elke dag vijfhonderd mensen in de rij voor gratis brood. Upbeat mood? Niet bij brood alleen zegt Jimmy Swaggert zwetend. Hij is niet weg te branden. Je laat je toch geen oor aannaaien. Een bordkartonnen mythe. Scheer je weg.

Op een van mijn wandeltochten door Redondo Beach word ik in het winkelcentrum annex haven plotseling aangesproken door een druk gebarende man die zich voorstelt als *movie director* Recktall Brown. Ik ben ongemerkt op de set terechtgekomen. Of ik niet een scènetje mee kan spelen ('We can use some slim Americans.') 'What's it all about and how much?', is mijn opmerkelijk zakelijke reactie.

Ik ben al maanden in de VS. 'O, dat kan ik je nu niet gaan uitleggen. Some sort of love affair. Fifty bucks? Je hoeft alleen op de achtergrond de opvallende jongen uit te hangen.' Opvallende jongen? Je spreekt jezelf toe alsof je een ander bent. Ik zeg hem (waarom deed je dat?), dat ik mij niet wens te reduceren tot bordkarton van vlees en bloed. 'I want the leading part.' Hij barst in lachen uit. 'Dat had je twee maanden geleden moeten zeggen. You're funny.' Hij loopt meteen bij me vandaan. Ik verlaat de set. Weer een carrière misgelopen. 'Sukkel, stommerd, arrogante vlerk,' reageren mijn vrienden als ik hen het voorval vertel.

Twee weken later vlieg ik met PanAm naar New York. Heb ik mijn ogen met reprodukties laten dichtplakken? Vanuit de lucht ziet Los Angeles er weer overzichtelijk uit. Vanuit de lucht zijn alle mensen even groot. Wanneer kom je weer terug? In welke lift kom je dan terecht?

Rob Molin
Bloesem

Langzaam bewoog zich een vliegtuig voort. Ik zag de letters in spiegelschrift op het lint dat het meevoerde, waardoor de machine op een vreemde vis leek in een transparante zee. Zou het Droste cacao of Persil waspoeder aanprijzen, zoals dat ook gebeurde door middel van aanplakbiljetten op speciaal daarvoor gereserveerde borden langs de straat? Nadat het in een langgerekte, eivormige boog had gevlogen, kon ik de tekst lezen. Er zou vandaag, op de Griend, een tentoonstelling van automobielen zijn.

Op het terras achter de veranda was het onmogelijk enig gebeuren in de tuin waar te nemen door de zeer nabije en dichte taxushaag. Slechts de treurwilg waarin wel eens een vogel neerstreek, torende daarboven uit. Op het ijzeren terrastafeltje baadde een koffiekop in donkerbruin vocht dat tijdens het transport uit de keuken op het schoteltje was gespat. Ik rook, heel even, de bloesem van de appelboom. 's Zondags sneed mijn moeder daarvan een tak af en stak deze in een vaas.

Het vliegtuig loste op in het zwerk. De wolkenformaties omzoomden de blauwe lucht, voorlopig zouden ze niet voor de zon schuiven.

‘Heb je voor morgen geen werk te doen?’ vroeg mijn vader. Nog steeds hield ik mijn hoofd in mijn nek.

‘Rekenen en aardrijkskunde,’ somde ik op. Hij legde het boek terzijde dat de titel *De smarten van Satan* droeg, dat al jaren in huis was en ooit had toebehoord aan een missionaris uit wiens nalatenschap het stamde. De foto's erin leken op momenten in een speelfilm en vormden een illustratie bij het verhaal waarvan ik mij voorstelde dat het over geld en de duivel handelde. De schrijfster, Marie Corelli, afgebeeld tegenover de titelpagina, was mooier dan mijn moeder, mooier dan enige vrouw in de straat. Haar witte jurk reikte zo ver dat de scheiding tussen haar borsten, mede door de soft focus opname, uiterst vaag zichtbaar was. Slechts Claire zou Marie Corelli, later, in schoonheid overtreffen als zij op haar huwelijksdag met mij de kerk verliet, terwijl een koor ‘Land of hope and glory’ zong. Mijn vader trok uit een pakje Dushkind een sigaret die hij in een mondhoek plaatste.

‘Je onderwijzer maakt zich zorgen om je rekenen,’ zei hij. Het was een voldongen feit: met de beste wil van de wereld zou ik er niet in slagen de sommen op te lossen die meester Van de Wilgen had opgegeven, al offerde ik deze middag daaraan op. ‘Veel oefenen,’ vervolgde mijn vader. Hij stak een lucifer aan en hield het vlammetje bij de sigaret. Ik dacht aan gisteravond want bij mijn thuiskomst had ik tegen het raam van de voorkamer het Gazelle rijwiel ontdekt. Dat rijwiel hoorde bij de school, de schoolstraat en bij de Griend waar bij helder weer door de klas een balspel werd beoefend. Dan stond ‘de ouwe’ onder een boom bij die fiets en hij floot af en toe op een scheidsrechtersfluit. Veranderden de weersomstandigheden niet, dan zouden we morgenmiddag gymnastiekles krijgen op het terrein waar men nu verscheidene merken auto's kon bezichtigen. Zou oom Albert daar nu zijn?

O, die zaterdagen dat ik met hem in zijn Morris Minor brood bezorgde in de dorpen bij de stad, de sensatie die zich van mij meester maakte toen ik de wijzer van de snelheidsmeter voor het eerst van de nulstand zag verschuiven. De klanten reikte ik de bestelling in een korf aan. Soms mocht ik op stoffige landwegen de auto besturen. Wanneer ik het toerental te hoog opdreef of uit de versnellingsbak een krakend geluid liet ontsnappen, tikte oom Albert met een vinger zachtjes achter mijn oor. In elk dorp was er wel een boerderij waar hij zelf het brood afleverde en waar hij zó lang binnenbleef dat ik uit verveling het schakelen in de versnellingen oefende. Aan die tochten met oom Albert was een einde gekomen sinds ik elke zaterdag,

maanden vóór deze Hemelvaartsdag, deelnam aan de repetitie voor een toneelstuk. In juli, kort voor de grote vakantie, zou voor ouders en genodigden in de feestzaal van Wijck de eenakter, zoals meester Van de Wilgen het noemde, ter gelegenheid van het vijftigjarig bestaan van de school worden opgevoerd. Sint Petrus, geflankeerd door twee engelen, oordeelde over de toelating van twee ongedoopte negerkinderen. Het programma bestond verder uit een sabeldans, het declameren van gedichten van Jacques Schreurs en een toespraak van het hoofd der school.

'Het laatste jaar staat voor de deur,' zei mijn vader. 'Als je het cijfer voor rekenen niet ophaalt, kun je straks hoogstens naar de ambachtsschool, of het vak leren bij tante Aleida.' De redaktiesommen vond ik niet meer onaangenaam, ik zou de staartdelingen en vermenigvuldigingen maken, noodzakelijk voor het verkrijgen van de juiste uitkomst. In de bakkerij verdroeg ik de hitte niet, de geur van deeg en slagroom. Ik hield niet van tante Aleida bij wie mijn vader als patroon in dienst was, van de knechten die me stiekem uitlachten als ik mijn vader in de werkplaats even gedag zei, op weg van school naar huis, en die de jongste bediende in de kelder opsloten. De ambachtsschool die mijn broer doorlopen had, werd bevolkt door jongens die vochten en naar meisjes floten.

Op de keukentafel lagen een mes en een ivoren staafje naast een blok marsepein. Uit die witte kleiachtige massa zou mijn vader rozen vervaardigen deze middag. Ik miste het marmeren tablet waarop hij de marsepein zou leggen en het flesje rode kleurstof.

'Straks krijg je limonade,' zei mijn moeder. Ik schrok, omdat ik dacht alleen te zijn. Ze wees in de richting van de trap en knikte me bemoedigend toe.

'Komt oom Albert?' vroeg ik.

'Dat is mogelijk,' antwoordde ze, enigszins ongeduldig. Ze nam de ontbrekende benodigdheden uit de kast onder de gootsteen en schoof deze aan de rand van de tafel. Het witte marmer waardoor grijze aders liepen, vertoonde groeven, voortgebracht door het mes. Het glansde nauwelijks meer. Aan het eind van de middag zouden er roze rozen op liggen die niet van echt te onderscheiden waren. Mijn vader zou er de taarten mee versieren. De beste klanten van tante Aleida kochten ze en sneden ze in stukken.

Boven hoorde ik de stemmen van mijn ouders, geluiden zonder woorden. Ik opende het rekenboek en zocht de opgaven waarin een handelsreiziger en een kruidenier de hoofdrol speelden. Wat de handelsreiziger meemaakte kon niet echt gebeurd zijn. Hij vertrok op station A. om 9.00 uur en arriveerde 57 minuten later in B. De trein reed met een snelheid van 72 km gedurende een kwartier vóór aankomst en daarvóór 59 km. De passagiers ondervonden een vertraging, doordat iemand de trein tot stilstand bracht door middel van de noodrem. Alle voorkomende getallen noteerde ik op een Hemablok.

Door het raam drong zachtjes het geruis van de bomen. Zouden er nu vliegers worden opgelaten bij de dijk? Vast niet, want er stak nauwelijks wind op. Sinds ik met Claire correspondeerde, had ik mijn belangstelling voor dat spel verloren; op tientallen briefjes die ik langs het vliegertouw naar boven liet glijden, stond haar naam. De vader van Claire bewoonde een herenhuis aan de Maas, was eigenaar van de ernaast gelegen bierbrouwerij. Alleen de vakanties bracht zij er door want zij was op kostschool in België. In de afgelopen Kersttijd dat ik de jongste bediende van tante Aleida hielp, was Claire aan de voordeur verschenen. In een zijkamer wachtte ik met ingehouden spanning op het betalen van de rekening. Zou zij in dit hoge vertrek terugkomen en het geld overhandigen? Zou het haar zijn opgevallen dat ik de schaarse zondagen dat zij de mis bijwoonde in de Martinuskerk, slechts aandacht voor haar opbracht?

'Ik ken bijna niemand meer in de stad,' zei zij. Haar Nederlands vertoonde een Frans accent. De dag na Kerstmis liep ik met haar langs de Maas, streelde af en toe met mijn duim over het

kleine litteken aan mijn linker wijsvinger, ontstaan doordat het touw in mijn hand sneed bij het onverwachte naar beneden duiken van de vlieger.

De cijfers op de Hema-blok waren als deeltjes van een legpuzzel met diverse kleuren. Ik smeet mijn pen neer, besloot de namen van Javaanse steden van buiten te leren. In de atlas spraken de bergen tot mijn verbeelding, de flanken ervan, stelde ik mij voor, waren begroeid met dezelfde planten als op de lichtbeelden die pater Tijsens had vertoond tijdens de les. Hij was missionaris geweest in de Kongo, een zware malaria-aanval had hem naar het moederland teruggedreven en, daarvan hersteld, had hij voorgoed zijn krachten verloren die in de tropen onmisbaar waren. Op die lichtbeelden zag j'e ook arbeidende negers te midden van rubberbomen en negerinnen met ontbloot bovenlichaam die zich ophielden bij een rivier. In de klas had hij op het bord met verschillende kleurkrijtjes een trap getekend, bestaande uit drie delen. Op de hoogste trede stond de mens, op de tweede het dier en onderaan bevond zich de plant. Zó rangschikte God zijn schepselen. Alleen de mens was uitverkoren in het hiernamaals het eeuwige licht te aanschouwen wanneer hij Hem diende. Katholieken moesten de onwetenden in Afrika bekeren. Die les van pater Tijsens stelde hij een vraag uit de catechismus: ‘Waartoe zijn wij op aarde?’ Toen iedereen het antwoord schuldig bleef, zei hij zacht en met een stem die uit de hemel leek te komen dat we leefden om God te dienen en daardoor hier en hiernamaals gelukkig te zijn. IJverig verzamelden we zilverpapier en gebruikte postzegels in dozen in een hoek van het klaslokaal. Toen ze tot de rand gevuld waren, schatte meester Van de Wilgen de waarde van de inhoud en hij noemde doelstellingen waarvoor de opbrengst voor de missie kon worden aangewend. Pater Tijsens was toen al niet meer in staat zich naar de school te begeven of de busjes op te halen in de winkels van de Martinusparochie, de busjes met het opschrift: ‘Doe voor het zwarte broertje of zusje een cent in het busje.’ Pater Tijsens overleed afgelopen Kerstmis kort nadat Claire had beloofd met mij te wandelen. Ik bezocht hem in de sacristie waar hij lag opgebaard. Een onafzienbare rij parochianen passeerde de in een paarse lijkwade gehulde dode, zijn grijze baard met zwarte slierten, rustte op zijn handen waartussen men een reusachtige rozenkrans geschoven had. Zijn vredige glimlach verried dat hij nu het eeuwige licht aanschouwde. Mijn moeder zou niet meer gedurende winteravonden broeken en hemden vervaardigen uit de stof van meelzakken, daarmee één van de daden van barmhartigheid beoefenend: ‘Gij zult de naakten kleden.’ De bezittingen van pater Tijsens werden op een openbare veiling verkocht. Voor exotische voorwerpen als totempalen, maskers en kajaks werden hoge prijzen bedongen, zijn boeken echter gingen voor nog geen gulden van de hand.

‘Als er een hemel bestaat, weet ik zeker dat hij daar nu is,’ had oom Albert gezegd, nadat hij eigenaar was geworden van speren, die een plaats verwierven boven de schoorsteen in de salon achter zijn winkel. Ook kocht hij een tiental delen van *De aarde en hare volken*, maar nooit zag ik hem daarin lezen.

Uit de verte kwam het geluid van een motor steeds nader. Via de overloop verschafte ik mij toegang tot het dak van de keuken dat bezaaid was met kiezelstenen. Om het grind niet te laten knarsen liep ik als over eieren naar de veranda waarvan het dak doorweven was met dun ijzerdraad. In huis vermoedde ik een stilte, mijn vader gaf de blaadjes van de rozen vorm. Oom Albert opende het hekje bij de treurwilg en duwde de Harley Davidson op het grasveldje. Hij wiste het zweet van zijn voorhoofd wat erop duidde dat hij met uiterst hoge snelheid over de wegen had geraced. Hij slaakte een zucht die van het terras leek te komen. Vervolgens drukte hij ritmisch de hakken van zijn laarzen op de grond. Mijn moeder voegde zich bij hem en zei:

‘Het is een drukte van jewelste in de zaak.’

‘Zit hij weer in de keuken? Wist je dat Aleida zich doodlacht, dacht je werkelijk dat jullie er een cent meer om krijgen?’

‘Dat weet ik, maar het hoort er nu eenmaal bij,’ zei mijn moeder, enigszins wrevelig.

‘Jullie moesten voor jezelf beginnen,’ vervolgde oom Albert.

‘En waar moeten we het geld vandaan halen? In de crisistijd hebben we alles verloren in de winkel waarvan jij zo zeker was dat we hem moesten beginnen.’

Hadden mijn ouders ooit een eigen winkel gehad? Wanneer was de crisistijd? Ik wilde niet naar het terras, maar in de warmte hier kon ik mij niet aan ledigheid overgeven. De Harley Davidson glansde in de zon. Hoe graag zou ik daarop, achter oom Albert, willen plaatsnemen, met hem rijden door het heuvellandschap.

Weer nam ik mijn pen op. De gemiddelde snelheid waarmee de trein van de handelsreiziger zich voortbewoog, stelde ik vast, ik verkreeg een getal dat juist zou kunnen zijn. De som over de kruidenier betrof een oefening met maten en gewichten. Hij verkocht in één jaar onder meer honderd kilo griesmeel aan 165 klanten. Hoeveel gram had ieder ontvangen? Vier bladzijden van het Hema-blok schreef ik vol en ik noteerde in schoonschrift de redeneringen en de uitkomsten in een ruitjescahier. Ik schoof het boek en het schrift in elkaar, zodat ik morgen de sommen en de uitwerkingen dadelijk terug zou vinden. Het rekenboek was zo beduimeld dat ik mij niet kon voorstellen dat de school dat het volgend jaar wederom in bruikleen zou geven. Er restte nog één hoofdstuk: de herhaling van de stof van de vijfde klas.

De treurwilg stak even uit boven de dakgoten van de helderrode huizen die enige jaren geleden, waren gebouwd. Ik herinnerde mij de weilanden die zich uitstrekten tot aan de horizon en de landjes van bloemist Van Mil waarop deze zijn chrysanten kweekte. De schoorsteen van de Ceramique stootte een brede grauwe sliert rook uit die hoog daarboven opging in de lucht. Als je een scheepssignaal hoorde, dan was dat afkomstig van een boot op de Maas. Achter de Ceramique was nog een haventje waar nooit schepen meerden en dat bereikbaar was via een pad dat ontsprong aan de weg naar Heugem waarover veel auto's reden. Daar was ik al lang niet meer geweest. Aan beide zijden van dat pad stortte men chamotte en gebroken en scheefgebakken aardewerk. Als je die witgele hopen passeerde, was je dicht bij de dijk.

Op de overloop stroomde het zonlicht binnen. De stemmen van mijn ouders en oom Albert drongen tot mij door. Ik voelde een lichte pijn in mijn hoofd, verlangde naar het terras, maar het gebeuren daar wilde ik niet storen. Straks zou mijn moeder roepen, het teken dat ik me bij hen voegen kon. Misschien zou oom Albert mij uitnodigen een rit met de motor te maken.

De slaapkamer van mijn ouders grensde aan de mijne. De toilettafel die mijn moeder zelden gebruikte, torste een drieluikachtige spiegel. De buitenste delen draaide ik ietwat naar binnen, zodat ik mijn profiel kon zien zoals anderen dat waarnamen. Een wonder eigenlijk dat dit mogelijk was. Ik probeerde mijn nekharen omhoog te duwen, maar ze waren zo kort dat ze nauwelijks een verandering teweeg brachten. Teleurgesteld duwde ik de zijspiegels naar achteren, ik zette een stap terug. En face was ik niet ontevreden met mijn uiterlijk. Zou daarvoor Claire slechts oog hebben? Ik trok de bovenste la van de toilettafel open waarin mijn ouders hun trouwboekje en onze schoolrapporten bewaarden. In sierlijke letters was in dat boekje opgetekend welke kinderen en wanneer geboren waren. Ik stond als derde en laatste met vier voornamen vermeld. Zou mijn moeder mij hier, in dit bed, ter wereld hebben gebracht? Over zulke aangelegenheden hulde zij zich in stilzwijgen. Onder dat boekje waren de rapporten geschoven. Vol bewondering bekeek ik de cijfers van mijn zus. Op het rapport van mijn broer las ik het advies van het schoolhoofd, broeder Maternus, van wie ook ik het komend jaar les zou ontvangen: Lagere Technische School. Ik zou alles in het werk stellen te slagen voor het toelatingsexamen van de H.B.S. die mijn zus doorlopen had. Langzaam sloot ik de

lade, nadat ik mij ervan overtuigd had dat er in de rangschikking geen verandering was opgetreden.

In de keuken verwijderde ik onder de kraan de inktvlekken die de toppen van mijn vingers bedekten. Een twintigtal rozen op het marmeren tablet vormde een stilleven met het ivoren staafje en het mes die, als in haast, waren neergelegd. Oom Albert lachte schor, wat betekende dat hij een grap had verteld die mijn vader niet waarderen kon. In zijn lederen pak leunde hij tegen de vensterbank, hij stond op het punt te vertrekken. Haastig dronk ik mijn limonade. En wat ik niet durfde hopen, maar wel begeerde, vroeg hij: ‘Zin in een ritje?’ Ik ervoer de afkeuring van mijn ouders die niet durfden te protesteren. Ze vonden het al erg genoeg dat oom Albert zònder mij op Hemelvaartsdag op die motor reed en met zijn leven speelde.

Het brede, leren middel van mijn oom omklemde ik. Het leek geen lichaamsdeel waaraan armen zaten. De begroeiing langs de wegen zag ik uit mijn ooghoeken en vormde struikgewas dat de speelbal was van een orkaan. Het was onduidelijk of de motor reed of dat, wat daarbuiten bestond, bewoog. Ik durfde mijn hoofd niet te draaien, omdat ik bang was mijn evenwicht te verliezen.

Bij het inslaan van een weg herkende ik Margraten, één van de dorpen waar broodklanten woonden. Oom Albert riep iets, ik schreeuwde dat ik hem niet verstond. Hoe verbazingwekkend dat we in enkele minuten de afstand aflegden waar de Morris, rekende je het oponthoud niet mee, minstens een kwartier overdeed.

Hij bracht de motor tot stilstand op een erf waar we begroet werden door een kettinghond. Oom Albert streelde hem over zijn kop, het dier kwispelde met zijn staart. Opgelucht haalde ik adem alsof ik zoëven aan de dood was ontsnapt. De snelheidsmeter wees een maximum van 150 km aan. Ik durfde niet te vragen of hij werkelijk zó hard gereden had.

‘Je zult jezelf een half uurtje moeten amuseren,’ zei oom Albert. ‘Loop maar wat in de boomgaard. Het mag. Die hoort bij de boerderij.’ Op dit erf was ik vaker geweest, ik had er gewacht, langer dan ik verdragen kon.

‘U hoeft toch geen brood te bezorgen,’ zei ik.

‘Als je eens wist hoeveel geld ik onder de mensen heb,’ zei hij. De hond verhief zich uit de liggende positie die hij onlangs ingenomen had en volgde op een afstand oom Albert die bij elke stap zijn laarzen op de grond plantte alsof hij een prooi besloop. Achter een raam bewoog een gordijn. Als in een flits zag ik een vrouw. Even nog wendde oom Albert zich naar mij om.

In de boomgaard werd ik verblind door de witheid van de bloesem als ik naar boven keek. Sommige takken raakte ik aan, één trok ik naar beneden, maar ik liet deze snel weer los als bedwelmd door de geur. Tussen de boomstammen stond de zon laag achter de velden, een roodoranje bol. Ik vermoedde dat Claire deze dag met haar klas in de natuur was geweest, dat zij nu aan mij denken zou. Hoe graag wilde ik naar de horizon die zich aftekende aan de Belgische grens. O, ik zou een brief schrijven over de bloesem. In de grote vakantie zou ik hier met Claire terugkeren, de jonge vruchten plukken en praten over de bloesem die de bomen ieder jaar sierden. Boven mij vormden de takken een dak van sneeuw, af en toe dwarrelde een wit blaadje naar beneden. Ik raapte het op, in mijn handpalm droeg ik het mee. Ten slotte blies ik het weg, zodat het in een flauwe boog in het gras belandde. Plotseling stuitte ik op een afrastering van prikkeldraad. De boomgaard was niet zo uitgebreid als oom Albert het had doen voorkomen. Door de bloesem was er veel licht, hoewel de zon een zwak schijnsel voortbracht. ‘Avondrood, water in de sloot,’ dacht ik. Geen balspel op de Griend dus, maar in de gymnastiekzaal turnen of touwklimmen, één van de aanlokkelijkste oefeningen. Vanuit de hoogte zag je dan neer op de kale schedel van meester Van de Wilgen. Dan was hij zó nietig dat je hem niet vreesde.

Op het erf gaf de Harley Davidson warmte af. Ik zakte er op de grond en rustte met mijn rug tegen het achterwiel. Achter de ramen bewoog niets alsof de boerderij verlaten was. De hond sliep niet want zijn lichtgeopende ogen hield hij op mij gericht. Ik schatte het bereik waarbinnen hij bewegingsvrijheid had. Sinds ik gebeten was door een Duitse herder, meed ik honden. In een boog verplaatste ik mij naar de zijkant van de boerderij waarlangs een brede weg naar een loods met landbouwwerktuigen en een tractor leidde. Daar binnengaan zou oom Albert zeker afkeuren. Ik bereikte de achterkant van de bebouwing waar het dak bijna was aan te raken. Mijn gezicht drukte ik tegen het kleine raam. De naakte rug van een man, een vrouw trok haar jurk uit. Snel draaide ik mij om. Ik rende terug naar de motor,

de hond blafte en met snel kloppend hart zeeg ik neer bij het achterwiel. Er verstreken minuten waarin ik verwachtte dat mijn oom naar buiten zou stormen. ‘Geld onder de mensen.’ Dat betekende toch dat rekeningen nog niet betaald waren. Waarom zat oom Albert op de rand van een bed, terwijl een vrouw zich uitkleedde?

De schemering had zo ver haar intrede gedaan dat de hond nog slechts herkenbaar was als een schim. Er draaide een auto het erf op, de jongeman achter het stuur merkte mij niet op. Twee gestalten verschenen aan de deuropening, mijn oom legde zijn hand op de schouder van de jongeman.

Even huiverde ik.

‘Zo, kleine vriend,’ zei hij. Hij wierp zijn linkerbeen over de motor, ik omklemde zijn lichaam, ervoer angst toen hij startte.

In de salon van oom Albert waren mijn nichten in de weer met het rangschikken van wafels op een schotel. Hij wierp een blik in de winkel, constateerde dat er alles in orde was.

‘Het is wel genoeg voor vandaag,’ zei hij. Hij schroefde de dop van een fles whisky en schonk een glas zo ver vol dat de bodem ruimschoots bedekt was. Hij dronk en bewoog zijn kaken. Mijn nicht Vera trok zijn laarzen uit.

‘Mag ik die boeken over verre landen eens zien?’ vroeg ik. Op het dressoir stonden de lichtbruine delen van *De aarde en hare volken* van missionaris Tijsens tegen elkaar, de hele wereld buiten Europa bevatten ze. Mijn oom gebaarde lusteloos waaruit ik begreep dat ik mijn gang mocht gaan. Terwijl mijn nichten achter de salon bij de televisie zaten, bladerde ik in de boeken over Oceanië, het Amazonegebied, Tibet. Aan de binnenkant van elke omslag was de handtekening van de missionaris en een stempel van de orde waartoe hij ooit behoord had, de Congregatie van de Paters van het Heilige Hart van Jezus. Ik keek naar de speren boven de schoorsteen en van daaruit naar oom Albert. Zijn ogen waren dicht, alsof hij uitrustte na een werkdag.

‘Albert wordt alleen moe als hij vrij heeft gehad,’ zei mijn vader weleens. Door de glas-in-lood deuren tussen de salon en de achterkamer flakkerde het televisiebeeld. Daarna werd het rustig.

‘Dit is de KRO,’ zei een omroepster. Ik dacht aan de wapperende vlag die op het scherm verscheen wanneer deze omroep uitzond. Mijn nichten giechelden, het hoofd van mijn oom was opzij geschoven. Voorzichtig zette ik de boeken terug. De Karl May serie waarvan ik wist dat mijn oom ze verslonden had, verzonken erbij in het niet. Er waren verder boeken over de werking van motoren en een album met foto's. Nadat ik mij ervan had overtuigd dat hij sliep, nam ik het op mijn schoot. Zijn huwelijk, in weinige opnamen vastgelegd, toonde tante Jeanne die ik niet gekend had. Fier en zo recht als een kaars poseerde mijn oom met haar in een studio met een arcadisch landschap. Zij was lief en onderdanig.

Oom Albert bracht een geluid voort dat achter uit zijn keel leek te komen. Hij schonk zich nogmaals whisky in; daarna borg hij de fles in het dressoir op. In één teug dronk hij zijn glas leeg, hij nam het fotoalbum van mijn schoot en zei:

‘Dat is voorgoed voorbij. Op dit huis rust geen zegen. Nadat we de oorlog goed waren doorgekomen en je grootvader al zo'n vijftien jaar dood was, kwam magere Hein met de zeis. Eerst de man van tante Aleida, daarna mijn eigen Jeanne. Mijn God, waaraan had ze dat verdiend? Mijn leven had ik me anders voorgesteld. Je grootvader hield me vanaf mijn elfde, zo oud als jij nu, uit school. De broodhandel is een handel van niks. De garage die ik wilde oprichten, daar heeft je grootvader nooit wat in gezien. Hij verdomde het er geld in te steken. Door weer en wind bezorgde ik het brood met paard en wagen. Er was altijd ruzie over de aanschaf van een bestelauto. Dat wilde hij niet, omdat hij bang was er klanten door te verliezen. Want wie zich een auto permitteerde was rijk en de mensen zouden overlopen naar

een noodlijdende bakker.’ Oom Albert werd driftig wat mij enigszins beangstigde, maar ik durfde nu niet naar huis te gaan.

‘In dit huis heersen nu andere wetten,’ vervolgde hij. ‘Een mens werkt om te leven. Dat heeft je grootvader niet begrepen. Van 's morgens vroeg tot 's avonds laat vond je hem achter de oven. Met het geld uit de winkella en dat wat ik gebeurd had, verdween hij aan het eind van de dag naar de slaapkamer. Voor zijn bed bad hij een reeks onzevaders. In 1931 is hij gestorven, op een zondag, tijdens een wandeling na de hoogmis naar het kerkhof waar je grootmoeder begraven is. Hij klaagde al geruime tijd over pijn in zijn borst en hij vleide zich weleens neer op de broeierige meelzolder om verlichting te vinden.’ Oom Albert keek mij bedroefd aan.

‘Soms sta ik achter de winkeldeur en dan zie ik de twintiger jaren herleven. Veearts Houben die met zijn koffertje de richting van Berg en Terblijt of Bemelen uitgaat in zijn Ford. In de stallen was hij niet te vertrouwen met de meiden die hem

moesten assisteren. De gebroeders Theunissen woonden hier schuin tegenover en bleven vrijgezel om het geld in de familie te houden. Het oude brood dat ze voor de beesten vroegen, aten ze zelf op, ze waren nog erger dan je grootvader. Uit planken moest ik met een nijptang roestige spijkers wrikken en gescheurd hout opstoken in de oven. Toen je grootvader dood was, ben ik maar geen garage meer begonnen vanwege de concurrentie.’ Ik zei dat ik de boeken over die verre landen zo mooi vond, maar hij hoorde het niet. Uit het dressoir haalde hij een platte doos en hij lichtte het deksel daarvan op. Enkele foto's liet hij door zijn vingers glijden.

‘Hier zijn we nog allemaal bij elkaar,’ zei hij. ‘In de tuin bij dit huis, het moet enkele jaren voor de oorlog zijn geweest. Het is één van de gelukkigste dagen uit mijn leven. Toen was het ook volop lente, we verwachtten zo veel van de toekomst.’ Hij toonde mij een foto uit de tijd dat mijn grootvader nog leefde, waarop deze in de bakkerij omgeven werd door zijn zonen. Iedereen glimlachte, slechts mijn grootvader was ernstig, een gedrongen man met handen als kolenschoppen.

‘En dit is je vader,’ zei oom Albert. Door zijn jeugdige gezicht vond ik hem best aardig.

‘Denk nou niet,’ vervolgde oom Albert, ‘dat we er altijd zo bij stonden, na een werkdag hadden we ons mooi gemaakt voor de foto. Je grootvader vond het allemaal onzin.’ Hij zweeg, begon plotseling te lachen alsof hij een grappig verhaal had verteld en streek mij door mijn haren.

‘Morgen weer naar school?’ vroeg hij. Ik knikte.

‘Ik wil naar de H.B.S.,’ zei ik.

‘Kijk eens aan,’ zei hij.

Thuisgekomen, was ik de woorden van oom Albert snel vergeten. Voor het slapengaan werd ik gelukkig toen ik dacht aan de boomgaard. Daar zou ik Claire willen omhelzen zoals ook mijn oom die vrouw omhelsd had. De eerste zin van de brief aan Claire kreeg ik eindelijk op papier. Ik schreef over de witheid van de bloesem. Ik kon niet meer verder op het moment dat het beeld van de naakte rug en de zich ontkledende vrouw zich aan mij opdrong. Dàt kon ik niet vermelden. In de grote vakantie zou ik dat geheim met haar delen. O, hoe graag zou ik nu bij haar zijn. Ik verscheurde de brief.

Achter de donkere tuin waren gaten van licht in de huizen.

‘Goedenacht,’ zei mijn vader achter de deur. Hij ging de trap af. Ik vermoedde dat hij een taartendoos vol rozen gereed had gezet om ze naar de werkplaats te vervoeren, dat hij ‘zondag zou vieren’ waarvan ik zelden getuige was geweest.

In het eerste stadium van mijn slaap keerde het reclamevliegtuig terug. Daarna schoof ik uit de wereld in de verte die overdag onbereikbaar was.

Door het gefluit van een merel werd ik wakker. De treurwilg bewoog nauwelijks tegen een lichtelijk bewolkte lucht. Ik twijfelde aan de uitkomsten van de redaktiesommen en vreesde een beurt te krijgen. In de keuken geeuwde mijn moeder herhaaldelijk alsof ze te vroeg was opgestaan. In mijn tas stopte ze brood voor tussen de middag.

De lucht werd steeds grijzer. We zouden nu zeker niet op de Griend gymnastiek krijgen. Terwijl ik de school naderde, voelde ik mijn benen zwaar worden. Ik hoopte erop dat meester Van de Wilgen beginnen zou met aardrijkskunde en dat hij mij de Javaanse steden op de landkaart liet aanwijzen. Roerloos stond hij bij de ingang van de school. Op de speelplaats ontmoette ik Bastiaan met wie ik steeds medelijden had, omdat hij door de klas werd gepest. Zijn vader dreef een viswinkel en hield Bastiaan vaak uit school wegens astma. In de struiken achter de dijk bouwden we

's zomers een hut waar we vergaderingen belegden van de club waarvan we zelf de enige leden waren. Ik dacht aan de korte rukjes die hij met zijn hoofd maakte tijdens een aanval van ademnood in de hut, de paniek die mij bevangen had. Niemand in de klas wist hoe ziek Bastiaan was, maar tegen het pesten durfde ik mij niet openlijk te verzetten, omdat men dan mij zou uitschelden voor 'vogelnek'. We stroomden de klas binnen. Er heerste een zekere onwilligheid door de verstoring van de regelmaat in deze week, Hemelvaartsdag wilde geen maandag op zich laten volgen. Ik rook de geur van zweet en zwoelte die Bastiaan bij zich droeg. De rekenboeken werden geopend. Meester Van de Wilgen zat achter zijn lessenaar en omklemde een aanwijsstok waarmee hij straks de getallen op het bord zou aanraken. Hij riep Frans van Wel, de dokterszoon, naar voren en gebood hem de opgave over de handelsreiziger te lezen. Er volgde een berekening die ik niet begreep en die juist bleek. Er klopte niets van mijn uitgangspunt. Mijn hart voelde ik zo snel slaan, dat ik overwoog te vragen het lokaal te verlaten. Eén voor één verschenen jongens voor het bord. Ik probeerde mijn gedachten te richten op de motorrit, een motor rijdt met een constante snelheid, met uitzondering van het begin en het einde van de af te leggen afstand. Zo'n voertuig heeft geen noodrem. In mijn schrift waren vochtige plekken ontstaan. Naast me zat Bastiaan, zijn ademhaling was niet hoorbaar. Toen hij uit de bank moest voor de som over de kruidenier werd hij plotseling rood.

'Visboer,' fluisterde iemand. Bastiaans mond viel open en angstig keek hij naar mij. Zonder schrift verscheen hij naast de lessenaar.

'Haal je schrift,' zei meester Van de Wilgen. De klas was een dier dat zich op Bastiaan zou storten. Deze talmde.

'Je schrift,' herhaalde hij. Ik wachtte op tekenen die duidden op een naderende amechtigheid, maar ze bleven uit. Meester Van de Wilgen duwde Bastiaan met de aanwijsstok tegen het bord, zó hard dat het pijn moest doen.

'Overdenk nu maar eens je luiheid.' Met zijn rug naar de klas stond hij te kijk. En daarna gebeurde het. Met trillende handen droeg ik mijn boek en schrift. Is een pond een halve kilo, dacht ik. Plotseling ervoer ik de treiterige uitdrukkingen op de gezichten van de jongens in de voorste banken. Onzeker las ik de tekst van de som, slechts enkele zinnen ervan begreep ik. De helft van de uitwerking schreef ik op het bord, ieder moment verwachtte ik dat de aanwijsstok op mijn lichaam zou neerdalen. Meester Van de Wilgen bracht een verbetering aan en gaf daarbij een uitleg.

'Je gaat vooruit,' zei hij. De verbaasdheid in de klas sloeg dadelijk om in onverschilligheid.

Op mijn gemak kon ik naar buiten kijken en de lucht die meer en meer betrok, waarnemen. Tijdens de aardrijkskundeles viel er motregen.

In het overblijflokaal at Bastiaan een bokking uit vetpapier, zodat iedereen uit zijn buurt bleef. Ik dacht aan de eed die ik gezworen had, hem in goede en slechte tijden bij te staan. Onze club was nog steeds niet ontbonden.

'De ouwe kan doodvallen,' zei hij. Ik begon over de viering van het vijftigjarig bestaan van de school.

'Heb je het gedicht al van buiten geleerd?' vroeg ik.

'Nee. Hij kan doodvallen zei ik toch.' Hij veegde zijn vingers af aan zijn rode trui. Nu rook hij meer naar die plaatsen aan de Maas waar afval aanspoelde.

'Je moet je vader zeggen dat hij je met die stok pijn heeft gedaan.' Bastiaans vader was een forse man. Ik zag voor me dat meester Van de Wilgen tegen de grond werd geslagen.

Ondanks de regen kregen we gymnastiek op de Griend. De attributen voor het kastie, het spel waarbij ik zelden erin slaagde het keiharde balletje met de knuppel van de rechtopstaande rubberen slang te slaan, haalde meester Van de Wilgen uit de zijtassen van zijn fiets. Er werden twee partijen gekozen. Bastiaan bleef over en

hij verwees hem naar de sterkste partij, wetend dat deze aanvulling een verzwakking betekende. Er ontstond echter meer evenwicht. Men slaakte kreten van afgrijzen.

De schepen voeren traag over de Maas. Een schipper zag vanaf het dek toe alsof hij dacht aan zijn jeugd. Daarna liep hij tegen de vaarrichting in met de gang van iemand die een steile heuvel beklimt. Meester Van der Wilgen leunde tegen zijn fiets, alleen wanneer een wisseling van de partijen moest plaatsvinden, mengde hij zich in het gebeuren. Het hield op met motregenen, maar de zon ging ver schuil achter de wolken. Wonderwel slaagde ik erin het balletje het veld in te krijgen. Als Claire nu langs de kant stond, zou ze zeker trots op mij zijn.

Bastiaan was niet meer kwaad want na afloop zei hij:

‘Als het niet zo koud was, zou ik willen zwemmen. Hij wees naar de stuw in de verte waar we 's zomers op een afgelegen plek te water gingen. Jaloers luisterde hij naar mijn relaas over de rit met oom Albert, ik verzweeg het geheim dat ik alleen met Claire zou delen.

‘Wist je dat de hut verdwenen is,’ zei Bastiaan. ‘Gisteren heb ik ernaar gezocht. De plaats waar hij gestaan heeft, kan ik niet

meer vinden. Wanneer bouwen we een nieuwe hut?'

'Het is nog lang geen zomer,' zei ik. Hoe moest ik hem duidelijk maken dat het noodzakelijk was de club te ontbinden.

Achter de klanten in de viswinkel baanden we ons een weg, zijn ouders merkten ons niet op. De geur van vis hing in het hele huis, maar als je er enige minuten vertoefde, bemerkte je er niets meer van. Op de zolder begon hij over het toneelstuk. 'Draag je vleugels als je voor engel speelt?' vroeg hij. Ik antwoordde bevestigend. 'Ik moet ze zelf maken, van ijzerdraad en gips.' Bastiaan haalde een gedichtenbundel te voorschijn, geschreven door J. Schreurs.

Ik zal 'Piëta' eens voordragen,' zei Bastiaan aarzelend. In zijn linkerhand hield hij het boek, met de rechter bracht hij golvende bewegingen voort. Nauwelijks kon ik voorkomen dat ik hem uitlachte. Hij declameerde een gedicht over een kind dat klein en bloot door een vrouw gebaard was en dat later 'schoon en dood' in haar schoot lag. Ik wist dat Bastiaan de regels van de club, die we in een kasboek van zijn vader hadden opgetekend, niet vergeten was. Toch zou ik deze zomer het eeuwige verbond moeten opheffen.

'De ouwe laat mij dat gedicht van buiten leren om mij voor schut te zetten,' zei hij. Driftig stampte hij op de houten vloer, zo heftig dat ik vreesde dat zijn vader naar boven zou komen. Plotseling begon Bastiaan naar adem te snakken. Ik daalde de trappen af en trof zijn moeder aan in de kamer achter de winkel.

'Bastiaan heeft het weer,' zei ik. Minder bezorgd dan ik verwacht had, schoof zij langs mij.

Op straat wierp ik blikken op de snelheidsmeters van geparkeerde auto's en ik bepaalde het aantal kilometers dat ze per uur maximaal konden behalen. De rolluiken voor de ramen van het huis waar Claires vader woonde, waren neergelaten. Ik schonk er verder geen aandacht aan en boog mij over de ijzeren afrastering aan de Maas waarvan ik vermoedde dat Claire zich daarachter vaak had opgehouden, kijkend naar de andere kant van de stad. Het water bewoog zich als een snelle eb en vloed tussen de keien in de diepte. Ik probeerde zó ver te spuwen dat mijn speeksel de golvingen bereikte, maar het lukte niet.

Ook al scheen de zon niet, ik was nog gelukkiger dan gisteren. Op het grasveldje meende ik nog de afdrukken te zien van oom Alberts motor. Aan een tak van de treurwilg zwaaide ik heen en weer. Meester Van de Wilgen was tevreden over het rekenen, volgend jaar zou ik toelatingsexamen doen voor de H.B.S. In het schuurtje achter in de tuin boog ik kippegaas in een zodanige vorm dat de vleugels die ik dragen zou, zich er in aftekenden, voorzichtig om mijzelf geen wonden toe te brengen. Ik sloeg ermee in de lucht alsof ik wilde vliegen. Achter de stoel van Sint Petrus zou ik in een wit gewaad, de vleugels aan mijn schouder, de zaal vol mensen zien. Oom Albert zou niet bij de voorstelling aanwezig zijn.

'Die zwartrokkenschool,' had hij gezegd, 'ze hebben toegelaten dat ik op mijn elfde ervan af werd gehaald. Voor mij is er niets te vieren.' In de lichte duisternis, al was de avond nog lang niet gevallen, leidden de seringebomen en de appelboom een eigen bestaan. Ik rook weer die heerlijke bloesem, plukte een bloem van een tak en droeg die voorzichtig naar mijn moeder.

'Gekke jongen,' zei ze. 'Ging het goed op school?' Ik knikte. Ik wilde haar omhelzen, maar bedwong me, zei:

Ik begrijp nog niet alles van de sommen, nog niet àlles.' Mijn vader was nog bij tante Aleida. Op de schoorsteenmantel vond ik een brief met een Belgische postzegel. Dadelijk herkende ik het handschrift van Claire. Ik scheurde hem snel open. Zij had geschreven, terwijl het mijn beurt was. Ik voelde mij schuldig dat ik zo lang gewacht had.

Ik dacht aan de bloesem toen ik begon te lezen, maar deze verdorde; er stonden woorden waarvan het bestaan ongeloofwaardig was. Claire zou verhuizen naar Frankrijk. Aan het einde van dit schooljaar zou zij uit België vertrekken naar Marseille. Haar nieuwe moeder was lief, maar zij hield niet van het koude noorden.

Boven de treurwilg was de lucht dondergrijs. Niets bewoog, ook streken er geen vogels in neer.

[Vervolg In gesprek met Renata Adler]

vervolg van pagina 54

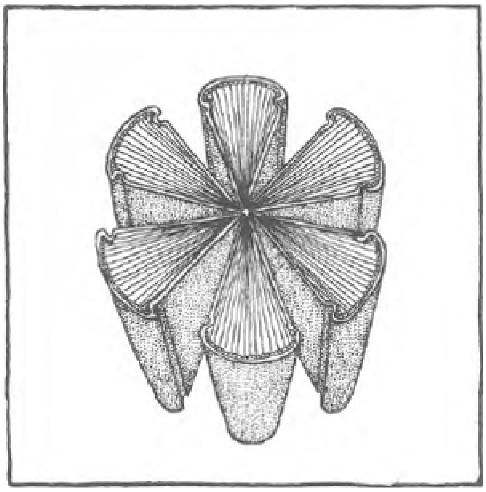
De waarheid bedrogen, de waarheid belogen.

Precies. Heel even dan. Voor de paperback-versie overweeg ik een verandering aan te brengen. Om het grote publiek niet op het verkeerde been te zetten. (Ze lacht.) Ik weet het nog niet. Misschien wordt het redaktie-team wel weer boos. Ik heb namelijk de gewoonte om tot het allerlaatste dingen te herschrijven, voortdurend te reviseren.

Overigens, de relatie tussen niet-commerciële schrijvers en redakteuren van uitgeverijen wordt steeds vijandiger in de Verenigde Staten. Ze willen voorschrijven wat de schrijver schrijft. Een alarmerende ontwikkeling in dit land, dat al zo'n herschrijf-traditie heeft. Ik zie dan een gigantische rups die alle pagina's van een typoscript aanvreet en een spoor van vernielingen achterlaat. Met mij is dat nog niet gebeurd. Ach, ik ben niet zo belangrijk voor ze. Maar ik ben er wel, natuurlijk.

Zinnetjes als 'Here I am'. komen herhaaldelijk voor in je boeken. Ik moest denken aan een boektitel van Gertrude Stein waarin 'Here I am' ook voorkomt. Stein komt trouwens in Pitch Dark *ter sprake.*

O, die herhaling van dat zinnetje is me nooit zo erg opgevallen. Geen opzet dus. Het verrast me, dat je dat ziet. Ik vind het niet erg. Ze zijn in de tegenwoordige tijd geschreven, die zinnetjes. Een kunstgreep om weer op het verhaalspoor te komen na de zoveelste uitweiding of afdwaling. In *Pitch Dark* komen meer van dat soort herhalingen voor. Oorspronkelijk zaten er nog meer in. Ze dragen hopelijk bij aan het ritme van het boek. Aan het slot heb ik een ander zinnetje dat vaak herhaald wordt laten staan. Het versterkt het ondubbelzinnige happy end. 'Do you sometimes wish it was me?'



Tekeningen Peter Yvon de Vries

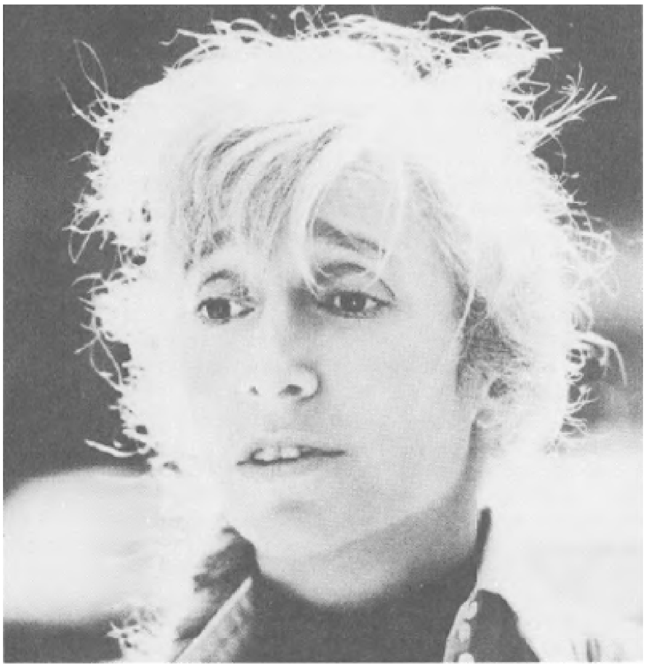
Graa Boomsma
‘Een traditioneel schrijfster wil ik zijn, maar dat lukt me nog niet zo’
In gesprek met Renata Adler

‘Ik weet eigenlijk niet waarom ik gereageerd heb op je brief. Meestal beantwoord ik mijn post niet.’ Renata Adler - begin veertig, grijze vlecht, donkerbruine ogen, afgedragen kleren - zit tegenover me in de eetzaal van het Newyorkse Waldorf-Astoria hotel (hoek Lexington Avenue-Fiftieth Street). Het is 27 augustus 1984. Op haar verzoek, en na wat heen-en-weer getelefoneer, ontbijten we gezamenlijk. Wil ze de kat(er) uit de boom kijken? In mijn brief aan haar schreef ik, dat ik voor een linkse krant werkte. ‘Europees links is in Amerika héél links. Ik ben nogal rechts’, zegt ze. Nou, Ezra Pound was dat ook, Louis Ferdinand Céline idem dito. ‘Fascisten,’ reageert ze. Ja, maar uitstekende schrijvers. Je kunt literatuur niet reduceren tot een bepaalde morele of politieke stellingname. Literatuur is een specifieke vorm van taalbehandeling. Ze knikt. Is het ijs gebroken? ‘Fragments are the only forms I trust, schreef Donald Barthelme eens,’ probeer ik. ‘Dat kan ook op jouw werk slaan, vooral op *Speedboat* en *Pitch Dark*’. ‘Ja, Donald heeft me min of meer naar de New Yorker gehaald. Bij dat ouderwetsige culturele weekblad krijg je een vast salaris voor de stukken die je nog moet schrijven. En die stukken zijn altijd, noodgedwongen, fragmentarisch. Zo schreef Truman Capote ook, zo schrijft Barthelme. Wat een luxe trouwens, met die New Yorker. Het is een rijk blad met redaktielokalen waaraan in jaren niets gedaan is. Ik zal je straks rondleiden. Het is op de negentiende verdieping van een neutraal gebouw in Fortyfourth Street. Het is er een beetje saai. Tja, fragmenten, fragmenten. Eigenlijk wil ik het allerliefste een boek met een plot en met uitgewerkte karakters schrijven. Maar dat is tot op heden niet gelukt. Misschien komt dat verlangen voort uit het feit dat ik detectives en thrillers verslind.’

We lopen naar de New Yorker-redaktie. Onderweg praten we over Duitse literatuur (Renata Adler is de dochter van een Duits echtpaar dat vóór 1939 naar de Verenigde Staten vluchtte). Ze vertelt, dat ze eens een vertaling van *Kat en muis* naar Günter Grass had opgestuurd, die fijntjes teruggeschreven had dat hij al een Amerikaanse vertaalster had. *De bot* heeft ze nog niet gelezen. Waar gaat het over? vraagt ze. Ik beloof haar mijn recensie over *De bot* op te sturen. Het Nederlands moet voor iemand die Duits gestudeerd heeft toch enigszins te begrijpen zijn? ‘We lopen hier literair hopeloos achter,’ zegt ze. ‘Ik bedoel, veel van wat in Europa geschreven wordt, ontgaat ons. Bovendien moet het eerst vertaald worden. We zijn niet zo veeltalig. Laten we het erop houden dat ik nog gewoon door de oude Joyce beïnvloed ben. De táál. Laatst stond ik ergens in Brooklyn op de metro te wachten toen iemand iets omriep: “dit station *zal* van donderdag tot dinsdag gesloten zijn.” Het was die dag woensdag, dus ik dacht, dat tref ik net. Maar geen metro te bekennen. Ze kwamen de hekken al sluiten. Een verkeerd gebruik van de toekomende tijd. *Zal* betekende *is*. Er wordt hier zeer slordig met de taal omgesprongen.’

Op de burelen van de New Yorker is niets te beleven. De lampen die er hangen dateren uit de jaren vijftig en ademen dezelfde sfeer als de saaie, vaak zoetelijke omslagen van het degelijke blad (oplage: een half miljoen). De kleur van de redaktielokalen is van een onbestemd geel. We lopen wat heen en weer, praten plotseling over de Nouveau Roman (Adler heeft een essay over Nathalie Sarraute geschreven), die ze als genre over het algemeen ‘saai’ vindt. Vooral Michel Butor. We maken een definitieve afspraak voor het interview. In mijn hotel. Ze komt dan

met de trein uit Newtown, Connecticut, waar ze woont (in New York heeft ze in East Fortyninth Street een kamer; mijn hotel staat in East Fortyseventh Street). Ik herlees *Speedboat* (1977) en *Pitch Dark* (1983). Ze vond het 'heel goed', dat haar vroegere werk - *A Year in the Dark* en *Towards a Radical Middle* - niet meer in de boekhandels verkrijgbaar was. *Speedboat* en *Pitch Dark* trouwens ook niet. De terreur van de New York Times-top tien.



Renata Adler.

De eenvoudige dingen des levens zijn al zo moeilijk uit te voeren, laat staan dat je daar een logisch, samenhangend verhaal over kunt vertellen. *Speedboat* behandelt in zeven hoofdstukken het verbrokkelde leven van de journaliste Jenny Fain, die ook in het onderwijs heeft gezeten en enigszins bij de politiek betrokken is geweest. Het is een springerige, a-chronologische, fragmentarische roman. Het thema *verandering* is in de vorm terug te vinden. Adler schrijft vaak korte, anekdotisch aandoende prozasplinters over ontmoetingen met mensen in verschillende plaatsen en tijden. *Speedboat* doet denken aan het werk van Donald Barthelme, vooral zijn verhalenbundels *City Life* en *Sadness*. Het stadsleven - in New York bijvoorbeeld - lijkt de structuur van het proza van Adler te bepalen. 'De stad kan het natuurlijk allemaal verpesten. Zoveel slapeloosheid. Zoveel ritmes die met elkaar botsen.' Jeugd, werk, reizen, schoolopleiding, vlieglessen, toevallige ontmoetingen; het staat kriskras door elkaar: 'we zijn allemaal met allerlei andere levens verbonden.' Toch is er een rode draad in het Adler-proza: de weigering om stil te blijven staan en vast te roesten. Haar proza is voortdurend in beweging, omdat de identiteit van haar (journalistieke) hoofdpersonage door de wisselende tijden, plaatsen en minnaars (Will, Aldo, Jim) steeds aan verandering onderhevig is. Het leven gaat snel, als een speedboat. 'Net als iedereen heb ik verschillende levens geleid en ik leid nog steeds een paar levens.' Door het hele boek komen ironiserende zinnetjes voor als 'We have all, of

course, had our childhoods', 'My new life has its contrasts', 'I am twenty. I am liberal.', 'I have a job of course. I have had several jobs.' en 'I got a job reporting. Then we left each other.' Ze geven aan, dat het leven voor het hoofdpersonage, maar niet alleen voor haar, 'gevaarlijk' is, in die zin dat ze haar identiteit vaak verliest en op zoek moet naar een nieuwe, 'versplinterd zoals we dat allemaal zijn.' Als er in *Speedboat* over vroeger wordt gesproken, kan de lezer opmerkingen tegenkomen als 'toen we anders waren en andere relaties hadden'. Het snelle, vaak oppervlakkige leven in de stad en het jachtige gereis doet naar rust verlangen. 'Het vliegtuig, de telefoon, de boot, de trein, de televisie. Ontwrichtingen.' Vandaar de hang van Adlers hoofdpersonage in *Speedboat*, maar ook in *Pitch Dark*, ergens op een eiland tot rust te komen (bijvoorbeeld na een verbroken relatie, zoals in *Pitch Dark*), en vast te stellen: 'Here I am.'

Ook in *Pitch Dark* duiken herhaaldelijk identiteit-bevestigende zinnetjes als 'Yes here I am, alone at last...' op. Het leven van de journaliste Kate Ennis wordt gedomineerd door haar verwijdering van haar minnaar Jake. 'So here we are. Or rather, there you are and here I am.' Andermaal is de verbrokkeling, (plotselinge) verandering en desintegratie van de identiteit hoofdthema. Het boek bestaat uit drie hoofdstukken - 'Orcas Island', 'Pitch Dark' en 'Home' - en heeft, ondanks het fragmentarische, een narratiever karakter dan *Speedboat*. Ik denk dat dat ook komt door de nadrukkelijke, ritmische herhaling van zinnen die aan het hoofdthema refereren. Zo kan er, voor de lezer, een (schijn van) samenhang ontstaan.

Alle begin is moeilijk, luidt het cliché-gezegde. In het eerste hoofdstuk van Pitch Dark vraagt de vertelster zich af waar ze moet beginnen met vertellen (over haar afgebroken relatie met Jake). Waar begint het verhaal, waar eindigt het? Ze blijft moedwillig in vragen steken die ze telkens herhaalt: 'Is that when it begins?' 'Do I need to stylize it, or can I tell it as it was?' 'Did I throw the most important thing, by accident, away?'

De onzekerheid van het hoofdpersonage dat gedesintegreerd naar een eiland vertrekt, wordt weerspiegeld in de vorm. Hoe de verwarring de logica van een verhaal te geven, hoe te stileren wat nog geen vaste vorm aangenomen heeft in het hoofd van de vertelster? Elke minuut, elke maand kun je geconfronteerd worden met nieuwe aanvallen van wanhoop en liefde. 'Orcas Island' krijgt in Adlers proza de betekenis van een liefdesverhaal, een gemoedstoestand, een zelfgekozen isolement. 'In het hele netwerk heeft de maîtresse iets weg van een eiland;...'

Het eerste hoofdstuk beschrijft het einde van een liefdesrelatie maar stelt tegelijkertijd de eenheid en de samenhang in het vertellen van verhalen ter discussie. De vertelster (en Adler) kiest een willekeurig begin, maar het boek had net zo goed met iets anders kunnen beginnen. Wat overblijft zijn parodieën, vragen, valse starts, onzekere reflecties over het vertellen, fragmenten, splinters, uitweidingen, afdwalingen. Dát is het verhaal, namelijk de *verstoring* ervan (na de verstoring van een relatie). Aan het begin van het middenhoofdstuk 'Pitch Dark' staat niet toevallig: 'Deze eeuw is de eeuw van de misdaad, maar uiteindelijk net zo goed de eeuw van de ontwrichting.' De lezer blijft met de brokken zitten, de palimpsesten, de aarzelende aanzetten.

Het proces (het schrijven als activiteit, de *écriture*) blijkt belangrijker dan het produkt (het afgeronde verhaal). Alles is een kwestie van keuze, ook in het (beginnen te) schrijven. De vertelster Kate Ennis staat enkele malen in het eerste hoofdstuk stil bij beginzinnen van Wittgenstein (*The world is all that is the case/Die Welt ist alles was der Fall ist*, uit de *Tractatus Logico-Philosophicus*) en Nabokov (*And, in the*

second place, because...). De Wittgenstein-zin vindt ze ondubbelzinnig en te veel zonder twijfel. En voor haar doet Nabokov net alsof zijn beginzin geen echte beginzin is, door het woordje 'and' (een opsomming die al vóór de beginzin inzette) en het woordje 'second' (voordat het boek begon was er dus al een 'first'). Vooral de Nabokov-zin toont de willekeur van elk (schrijf)begin aan.

Pitch Dark legt ook een relatie tussen schrijven en liefde. 'De relatie tussen het vertellen van verhalen en erotiek is altijd een nauwe relatie.' Dat zegt Kate Ennis. Om met Roland Barthes te spreken: de tekstuele relaties zijn ook seksuele relaties. Het (schrijf)papier wordt de huid van de geliefde die beschreven (aangeraakt) wordt. Het verliefde schrijven is dan belangrijker dan het uiteindelijke liefdesverhaal, in *Pitch Dark* vooral het eerste hoofdstuk. Leven, liefhebben en schrijven is een voortdurende stijl- en vormkeuze, ronddobberen in een roeiboot zonder riemen, eenzaam rondtasten in het pikkedonker ergens op een eiland. 'Schrijven is altijd, voor een deel, het indeuken van iemands oor. Net als lezen. Een kwestie van komma's. Een kwestie van vraagtekens. Een kwestie van grammaticale tijden.' De Oostenrijkse journalist/schrijver Karl Kraus, ondergangsprofeet van het fin-de-siècle, had het gezegd kunnen hebben. Taalgebruik en identiteit zijn bij Adler onlosmakelijk met elkaar verbonden. 'Writing is dangerous.' Net als het leven.

Het titelhoofdstuk speelt zich af op weer een ander eiland, Ierland, waar de journaliste rust zoekt (zie *Speedboat*, waarin een hoofdstuk 'Quiet' heet) maar een auto-ongelukje krijgt dat in het begin niet veel lijkt voor te stellen. Echter, het gebeuren blijft haar hinderlijk achtervolgen en Kate Ennis voelt zich gedwongen het land te verlaten. Ze overweegt met een valse naam (Alder, Haddock of Hadley) de douane op het vliegveld te trotseren. Later raakt ze zelfs haar stem even kwijt. Ook in Ierland krijgt de identiteit deuken. Geen wonder dat zowel in *Speedboat* als in *Pitch Dark* over het identiteitsbewijs dat paspoort heet wordt nagedacht. *Speedboat*: 'Al mijn familieleden hebben nieuwe of pas verlengde paspoorten sinds mijn ouders op een dag voor de oorlog Europa verlieten.' In *Pitch Dark* constateert de journaliste/vertelster, dat de (Amerikaanse) paspoorten steeds kleiner worden.

'Home', het derde en laatste hoofdstuk van *Pitch Dark*, is een vergaarbak van onderwerpen en ontmoetingen: politiek, diefstal, misdaad, burenbezoek, de krant (het invoeren van de 'byline', namen onder bijna alle artikelen: 'I am the press'), hulpeloosheid, verwarrende telefoongesprekken (met ex-minnaar Jake), alleen zijn. Maar wie is er aan het woord? 'Nee, hier ben ik, niet zonder vrienden, en geheel volgens mijn eigen keuze. Waarom het dan ter sprake gebracht? Waarom erop gezinspeeld? Omdat het wellicht een deel is van wat ik weet, van wat ik te vertellen heb, dat ik iets begrijp, niet alles, maar iets, van wat het is om alleen te zijn.'

Het leven bestaat uit een netwerk van betrekkingen die afgebroken en aangegaan worden. Het is de vorm waarin Renata Adler haar boeken giet. 'Mijn wereld is uiteindelijk, in zekere zin, die van de krant geweest, en al die mensen; en "thuis", wat dat ook moge betekenen, bestaat uit sheriffs, buren, advocaten, dokters, ambassadeurs, redakteuren, senatoren.'

Advocaten, staat in *Pitch Dark*, vertellen andere verhalen dan schrijvers, afgeronde verhalen over oorzaak en gevolg. Aan de verhalen van de schrijver komt geen einde, omdat ze een eigen leven gaan leiden dat voortdurend verandert, opnieuw begint, afgebroken wordt. De regelmatig terugkerende inleiding op een anekdote in 'Home' - 'Here's another sort of thing that happens to and around me.' - kan altijd opnieuw geformuleerd worden. Verhalen vertellen, daar bestaat het leven uit, daar hangt het leven vanaf.

Zeer verbaasd was ik maandagochtend toen je zei, dat je zo van plots, detectives en thrillers hield. Het lijkt het fragmentarische van Speedboat *en* Pitch Dark *tegen te spreken.*

Ja, maar dat is, voor zover ik dat kan overzien, onbedoeld. Ik hoopte dat er in *Pitch Dark* een plot zou zitten. Maar de plot die vorm begon te krijgen, ging ik verknippen want het werd allemaal zo voor de hand liggend. Dus er zit geen plot in, of misschien een afgebroken plot. Hoewel... sommigen lezen *Pitch Dark* alsof het boek een verhaalontwikkeling heeft, een dun rood draadje.

Er zijn drie hoofdstukken, maar wel twintig, dertig of vijftig verhalen.
Anekdotes noem ik ze. Ja, hoe gaat dat bij het schrijven? Het middengedeelte van *Pitch Dark*, de eenzame autotocht van de journaliste door Ierland, schreef ik - zonder de interrupties, afleidingen en andere inbraken - achter elkaar. Gewoonlijk blijf ik dan aan een stuk met een dergelijke lengte zo lang werken tot het fragmentarisch wordt. Dit keer niet echt. Ik dacht, laat het maar zo, met die enkele onderbrekingen, die repete-

rende woordhandelingen. Aan de andere kant wilde ik een al te duidelijk plot óók vermijden.

Maar ik ben wel dol op plots, op het lezen ervan, en ik wil ze zelf dolgraag schrijven. Hetzelfde geldt voor uitgewerkte karakters. Daar ben ik ook nog niet aan toegekomen. Maar de moeilijkheid is, dat, als ik al weet hoe de plot zich gaat ontwikkelen, het mij te bescheiden en te puriteins voorkomt die plot aan het begin te verzwijgen en niet te onthullen. In het geval van *Pitch Dark* dus het weglopen van de journaliste Kate Ennis bij de oudere getrouwde man Jake. Het houdt natuurlijk de dood van de plot in. Als ik, de schrijver, het weet, waarom zou ik dan niets verklappen?

De lezer niet opzettelijk bedriegen.

Precies. Zwijgen over een toekomstige verhaalontwikkeling om de aandacht van de lezer vast te houden? Een puriteinse aanpak vind ik dat als ik schrijf. Wel is het raar, dat ik van *Pitch Dark* wel gehoopt heb dat er sprake zou zijn van een plot: een paar dat uit elkaar gaat (een getrouwde man en zijn minnares), één hoofdstuk gescheiden verder leeft en dan - noopte ik min of meer - in het slothoofdstuk weer bij elkaar komt. Opmerkelijk is, dat niemand van de critici in de gaten heeft gehad dat ze zich weer verenigen. In de laatste zes regels is het zó duidelijk, dat ik dacht dat het te overdreven en te sentimenteel was geworden:

> Hoop. Wacht, wacht. Niet hier. Blijf nou.
> Maar ga je niet weg? Nee. Nooit? Nee.
> Wilde je soms dat ik het was?
> Altijd.
> Pauze.
> Jij bent het.

Maar ik heb het zo maar laten staan. Nooit ga ik meer bij je vandaan. Sommige lezers, heb ik gehoord, twijfelden. Ik dacht, dat het slot ondubbelzinnig in betekenis was.

Tussen Pitch Dark *en* Speedboat *bestaan sterke overeenkomsten. De hoofdpersonages in beide boeken zijn journalisten die flink reizen, vooral naar eilanden. Een van de* Speedboat*-fragmenten heet 'Islands'*, Pitch Dark *begint met een hoofdstuk 'Orcas Island'. Het eiland functioneert als een tijdelijke rustplaats om aan de fragmentatie en de kakofonie van het stadsleven te ontkomen? Om jezelf weer 'bij elkaar te rapen'?* Die eiland-overeenkomst, daar ben ik me niet van bewust geweest. Jij bent de eerste die daarop wijst. *Speedboat* is overigens meer verbrokkeld dan *Pitch Dark*. Het netwerk van relaties in dat oudere boek is zeer veelomvattend. Het boek is overladen met anekdotes kriskras door elkaar. De ene anekdote kon, merkte ik toen, niet zomaar met de volgende, of de vorige, verbonden worden. Ik vroeg me af waarom. *Speedboat*, daarin probeerde ik dingen te onderdrukken. Het heeft, voor zover ik me dat nog kan herinneren, een veel ironischer en weemoediger toon dan mijn laatste werk. De ironische distantie tegenover het universitaire milieu en de lege taalformules die in die geldverslindende instituten gebruikt worden. Bijvoorbeeld. Achteraf speelt, meen ik, vriendschap in *Speedboat* een grote rol.

Het intellectuele klimaat in New York wordt in Speedboat *nogal gehekeld. Ik citeer een fragmentje dat ook het thema van het boek aangeeft: 'De situatie is een paar*

keer drastisch veranderd sinds ik volwassen ben geworden, en zoals iedereen in New York, behalve de intellectuelen, heb ik verschillende levens geleid en leid ik er nog steeds een paar.'

Wie bedoelde ik daar nu mee? Geen aanwijsbare personen. Ik wilde wijzen op vastgeroeste toestanden, voorspelbare politieke en esthetische ontwikkelingen op het gebied van kunst en letteren. De oude ideologische debatten waren nog steeds niet uitgewoed. Men kruiste nog immer de degens met elkaar in bewoordingen die echo's van eerdere debatten waren. Nu je het erover hebt, ik ben van plan een politiek boek of essay te schrijven over Kathy Bodenian, een 'ondergrondse' radicaal uit de jaren zestig, zeventig. In Greenwich Village ging door een bomexplosie een huis de lucht in. Weet je dat? Nou ja, er was toen een groep blanke radicalen uit de middenklasse die gingen samenwerken met 'gewone', a-politieke zwarte criminelen, die banken beroofden en zo. Tijdens het wegvluchten na een beroving werden enkele zwarten vermoord. Dat blanke meisje uit de middenklasse werd door een omstander tegengehouden. Ze zei toen: Ik heb het niet gedaan, hij is erbij betrokken. En ze wees toen op een zwarte. Dat was een onthullend en vreemd moment. Voor mij kwam er toen een eind aan het intellectuele Amerikaanse radicalisme dat in de jaren dertig, of nog eerder, begon met een oppervlakkige flirt met het communisme. Dat meisje was voor mij echter een symbool van anti-revolutie en anti-solidariteit. Voor Latijns-Amerikaanse begrippen is dit natuurlijk een tuttig verhaal.

Toen ik schreef wat je zojuist voorlas, leek het mij toe dat de mensen met wie ik bevriend was en die niet tot de culturele intellectuelen behoorden, sterker veranderd waren. Of ik dat nog vind? Dat betwijfel ik ten zeerste.

Roger Shattuck 'beschuldigt' je in zijn Pitch Dark*-recensie in de New York Review of Books (15 maart 1984) ervan, dat je geen politieke referenties verschaft. Hij schrijft: 'De Spoetniks, de sit-ins, de moorden, de maanlanding, Vietnam, Watergate veroorzaken zelfs geen rimpeling. Hoe moeten we deze antiroman benaderen, die een direct vervolg lijkt op* Speedboat?' Nou, in *Speedboat* verwerk ik een politieke ervaring. Ik heb namelijk voor een Congres-commissie gewerkt. Zo gaat dat in dit vreemde land. Het was in de tijd dat president Nixon werd aangeklaagd voor zijn aandeel in de Watergate-affaire. Dat staat in *Speedboat*, inclusief telefoonnummers, *echte* telefoonnummers die ik vermeld heb en die ten tijde van het uitkomen van *Speedboat* niet meer bestonden. Waarom ook niet? In *Pitch Dark* speelt de politiek nauwelijks een rol. Dat is waar. Hoewel, er is een fragment waarin de journaliste Kate Ennis in debat gaat met een enigszins antisemitische linkse activiste, die zó betrokken is bij het lot van de Palestijnen dat ze de holocaust in de Tweede Wereldoorlog op een stuitende wijze bagatelliseert.

Is je werk niet op een indirecte manier politiek? Ik bedoel, op het niveau van de taalbehandeling en de betekenissen. Het taalgebruik van mensen weerspiegelt immers een bepaalde ideologische houding? In Speedboat *is je taalkritiek - op het gebruik van lege taalfromules als machtsmiddel - zeer manifest. Roland Barthes zou er wellicht ingenomen mee zijn geweest. In het titelhoofdstuk van* Speedboat *neem je het clichématige, slordige, op het lichaam gerichte taalgebruik van literaire critici op de korrel. Je ontrafelt hun taalcode, hun wijze van machtsuitoefening.*

Eerlijk gezegd is de prozastijl die ik in beide boeken bezig in zekere mate conservatief. Ik hou niet van leeg, modieus taalgebruik, van een toontje dat elitair jargon is. Bovendien ben ik allergisch voor grammaticale fouten. Een conservatieve keuze. Geen *onbedoelde slang*, welk dan ook, wil ik hanteren. De laatste zin van *Speedboat* refereert aan zichzelf: 'It could be that the sort of sentence one wants right here is the kind that runs, and laughs, and slides, and stops right on a dime.' Kritiek op al die obligate slotzinnen misschien. Maar de redaktie van de *New Yorker* - het blad waarin ik delen voorpubliceerde - vond zo'n zin uit den boze. Waarom?

Omdat er in de Amerikaanse journalistiek een traditie bestaat waarin gesproken wordt over het schrijven zelf. De 'newsgetter' schrijft dan over hoe moeilijk het was het verhaal te pakken te krijgen en dat hij veel obstakels moest overwinnen, enzovoort. De New Yorker doet daaraan niet mee. Of je hebt een verhaal, of niet. Geen gezeur daartussenin over je (schrijf)problemen. Ik wilde per se met die zin eindigen, omdat hij zo gewoon is. Er zit een honkbal-metafoor in verborgen: 'stops right on a dime' is slang en ook als zodanig bedoeld.

Maar ik wil nog even terugkomen op de literaire 'afgang' van plot en karakter. Het intrigeert me. Verschillende schrijvers die ik bewonder willen zich verre houden van kitsch. Een conventioneel, emotioneel, romantisch verhaal heeft altijd het gevaar van kitsch, goedkope effecten en weke sentimentaliteit in zich. De emotie kan te gemakkelijk worden opgeroepen. De aandacht van de lezer op een te goedkope manier gevangen gehouden. Wat je tijdens onze eerste ontmoeting over Donald Barthelme zei, dat hij alleen fragmenten vertrouwt, dat heeft te maken met het vermijden van goedkope kunstgrepen. De moeilijkheid is dan wel dat je zó je best doe die effecten te ontlopen, dat alle wel bedoelde effecten (agressieve, ironische,

humoristische) wegvallen. Je gooit dan met het kind het badwater weg.

Met *Pitch Dark* hoopte ik enkele van die effecten terug te krijgen. Met het middenstuk, die achtervolging in Ierland na dat auto-ongelukje, had ik de bedoeling zo conventioneel mogelijk te schrijven. Geen gemakzuchtige ironie, geen experiment. Gewoon een verhaal schrijven. Trouwens, er bestaan eigenlijk geen progressieve of conventionele literaire vormen. Het hangt allemaal van de context (maatschappelijk en literair) af hoe er gelezen wordt. Toch zitten er in het middelste hoofdstuk van *Pitch Dark* weer interrupties. Waarom? Ik was al schrijvende aan dat hoofdstuk in een andere versnelling terechtgekomen. Van veel 'horten en stoten' naar een meer geleidelijke snelheid. Die overgang vond ik op de een of andere manier te gewelddadig, te vreemd, te modernistisch. Dus moest ik af en toe wel brokken maken, ik bedoel fragmentarisch schrijven, om de relatie met wat voorafging, en wat nog zou volgen, te bewaren. Maar dat fragmentarische schijnt ook weer modern te zijn.

Je probeert hardnekkig een traditionele schrijfster te zijn. Maar het lukt blijkbaar niet zo. Het etiket dat je opgeplakt krijgt door, bijvoorbeeld, de New York Review of Books, is dat van een avantgardiste, wat dat ook moge betekenen in een tijdperk waarin men al spreekt over post-postmodernisme.

Ik wil graag conventioneel schrijven. Maar er is dat probleem van twijfel en onzekerheid tijdens het schrijven, dat vanzelf resulteert in een soort onbedoeld modernisme, 'post' of niet. Die onzekerheid wil ik in de toekomst negeren. Ik loop eromheen, of erdoorheen. Of ik sta erboven. Barthelme jongleert met die twijfel, hij heeft er een genre van gemaakt. Maar misschien wil ik wel de tijd waarin ik leef ontlopen. Moeilijk, moeilijk.

Aardig trouwens dat je mij met Donald in verband brengt (hij zit nu in Texas, waar zijn broer Frederick zit; die is ook schrijver, zijn laatste bundel verhalen heet *Moon de Luxe*). Ik bewonder hem zeer. Het is een vriend van me. Er zijn zeker overeenkomsten tussen zijn werk en het mijne, hoop ik. Maar de lezer merkt wel het verschil tussen een Barthelme-zin en een Adler-zin. Niet alleen zijn onderwerpen zijn zo uiteenlopend, ook zijn talenten. Als hij ironisch, parodiërend of satirisch schrijft, doet hij dat met verschillende stemmen. Ik doe soms andere stemmen. Maar dat is wel een zware schrijfonderneming.

Je hebt in het begin van de jaren zestig in Parijs gestudeerd: taalkunde en structuralisme. Roland Barthes lijkt in Pitch Dark *in de coulissen aanwezig:* Fragments d'un discours amoureux *(1977).*

O, dat is nieuw voor me. Ik heb heel weinig van Barthes gelezen. Vertel me alles over hem.

Barthes hield zich bezig met taalvormen en ideologie. Hij wilde graag dat er in literaire teksten schijnbeelden werden ontmaskerd. Diefstal is zijn antwoord op ideologie. Gestolen goed (teksten) zo bewerken dat het onherkenbaar wordt. Literatuur zou, als reactie op bestaande teksten en op vastgeroeste betekenissen, mythen aan stukken dienen te schrijven en nieuwe betekenissen produceren. Barthes speurde dan ook niet naar (politieke) visies en stellingnamen van schrijvers, voor hem was de tekst een lustobject. Het genieten van een tekst (het schrijven ervan, het lezen ervan) kwam bij hem voort uit een belangstelling voor het stilistische element, voor de taalvormen, voor de manier waarop al die andere teksten verwerkt waren. Uit de organisatie van de tekst wordt de schrijfhouding duidelijk, uit de wijze

waarop de maatschappelijke ervaring in de verschillende schrijfstijlen vorm krijgt. Het klinkt abstract, maar dit is Barthes in een versimpeld notedopje.

Zeer interessant. Ik moet hem toch maar eens goed gaan lezen nu ik zo door hem beïnvloed ben. (Ze lacht.)

Ik ben als recensente van films begonnen, voor de New York Times. Toen werd ik journaliste. Daarna heb ik me aan de fictie gewaagd. Het probleem van die twijfel en die onzekerheid is niet alleen beperkt tot het creatieve proces. Toen ik films recenseerde, merkte ik dat het publiek vaak vooruitliep op de gebeurtenissen en zich te bewust was van het proces. En als ik het probleem van *stijl* in een boek ter sprake breng, heeft dat met die ervaring te maken. Als een publiek zich helemaal met de regisseur identificeert, vind ik dat een enorm verlies. Met andere woorden: het publiek weet precies wat de regissuer *bedoelt*, niet zozeer wat hij *doet*. Men let op hapklare betekenissen, niet op waar die betekenissen vandaan komen, hoe ze gevormd worden. Hetzelfde geldt voor de lezer, die zoveel ervaring heeft en technieken snel kan doorzien. Het liefst wil ik, dat de lezer weer bij het schrijfproces betrokken wordt zonder dat er over stijl gefilosofeerd wordt. Eigenlijk dient de moderne lezer(es) de distantie ten opzichte van de tekst, en wat die teweegbrengt, op te geven. De lezer moet zich *in* de tekst begeven en afstand nemen van de intenties van de schrijver. Met de schrijver heeft de lezer(es) niets te maken. Helaas werpt men steeds weer de vraag op: wie is de schrijver, wat is zijn *persoonlijke* stijl? Die vragen kunnen één keer gesteld worden, tijdens het schrijven en lezen, en daarna nooit meer. Er zou een soort overeenkomst tussen lezer en schrijver moeten komen, samen vaststellen wat schrijven (en lezen) is. En dan... (stilte) Zeer verbaasd ben ik over wat ik nu allemaal zeg. Ik heb het hierover nog nooit gehad. De meeste interviewers stellen vragen als: bevalt het leven in Connecticut beter dan in Manhattan?

Goed, ik wil de bouwsteigers in mijn proza eigenlijk weghalen, als een dienst aan de lezer. In *Pitch Dark* is sprake van een *ik* en een *jij*. Die *jij* is soms de minnaar, maar ik probeer de lezer soms ook aan of toe te spreken. Die minnaar leest in het slot-hoofdstuk ‘Home’ het eerste hoofdstuk ‘Orcas Island’ en wordt erdoor geraakt. Langzamerhand ontstaat er een cirkelstructuur (ze komen ook weer bij elkaar terug immers!). Vroeger waren de romans in de epistolaire vorm geschreven. De brievenromans in de trant van Samuel Richardsons *Pamela or Virtue Rewarded*. In *Pitch Dark* is een jij-figuur, die ook een *hij*-figuur is en die een vorig hoofdstuk leest. Heel belangrijk was dat voor me, een soort ommezwaai of salto mortale in mijn schrijverij. Ik had *Pitch Dark* nooit op deze manier geschreven als die *hij* of *jij* het eerste hoofdstuk niet gelezen zou hebben. Fictie in fictie, maar weer zonder een modernistische (bij)bedoeling. Eigenlijk is het een oude, sentimentele kunstgreep. Daar gaan we weer.

Zowel in Speedboat *als in* Pitch Dark *staan verwijzingen naar je eigen naam. Als Kate Ennis na het auto-ongelukje - waarbij ze denkt in de maling genomen te worden - in verwarring Ierland verlaat, denkt ze: ‘Ik moet me de naam zoveel mogelijk eigen maken om de fout te herstellen. Alder, dacht ik.’ Komt hier niet het gevaar om de hoek kijken dat de lezer gaat denken dat* Pitch Dark *slechts een veredelde autobiografie is?*

Nee. Trouwens, mijn personage verwerpt die naam ‘Alder’ meteen weer. Ik heb daar veel over nagedacht. Maar ik ben tot de slotsom gekomen, dat het heel gek is om midden in een boek zomaar op een andere naam over te gaan. Matthew Arnold heeft eens gezegd, ik meen in zijn *Essays in Criticism*: wat fictie is, hangt af van het vermogen je ongeloof opzij te zetten. De lezer moet net doen alsof het waar is wat hij of zij leest. ‘Er was eens...’ als waarheid. Maar ik denk dat het net andersom is. Stel je voor, dat je een volkomen waar gebeurd verhaal vertelt maar het de naam

‘roman’ meegeeft. Dan vraag je de lezer in feite zijn/haar *geloof* opzij te zetten, terwijl je het over niet-verzonnen zaken hebt.

Ach, het gejongleer met mijn achternaam is een spelletje. Kate Ennis wil in *Pitch Dark* haar naam in ‘Haddock’ (schelvis) veranderen, maar dat vindt ze te ver gaan. De eerste lettergreep van die naam lijkt op de eerste lettergreep van mijn eigen naam, de naam van een vogel. Ik was daar wel tevreden mee. Maar iets anders is, dat als de lezer al zover gekomen is, dan is het verhaal óf waar óf niet waar. Of het is allemaal verzonnen en hoort dan bij een literaire conventie of traditie, of het is écht waar, of mogelijk waar. Dat de schrijfster zelf de Ierse wet heeft overtreden (door haar huurauto zomaar ergens achter te laten omdat ze gebruikt wordt door mensen die de verzekering willen oplichten) is een andere worsteling. Ik heb dat bedoeld als iets, dat de waarheid als mogelijkheid niet uitsluit. Ik heb er zelf, als schrijfster, zogezegd in geïnvesteerd. Die investering heb ik uiteraard literair bewerkt.

vervolg op pagina 50

Renata Adler
Speedboat

'Noem jij dat negentig graden?' zei hij. Het was een van zijn vele standaarduitdrukkingen waar niets op te zeggen viel. Maar ik had het niet over negentig graden gehad. Hij vroeg me in een bocht van negentig graden te vliegen. Ik maakte een bocht van vierennegentig graden. 'Pas op. Pas op. Pas op,' zei hij. Stilte. Je weet meteen, of totaal niet, waarvoor 'Pas op' een waarschuwing is. Het bleef stil. Bochten. Plotseling greep hij me bij de pols. Ik schrok. 'Jezus Christus,' schreeuwde hij. 'Ik zei toch dat je je moest ontspannen.'

Het leerlingenbestand van onze vliegschool wordt gevormd door zotten, zakenlui, Vietnam-veteranen, twee vrouwen, drie ministers, een schooljongen, een jezuïtische priester en ik. Op heldere dagen is het een drukte van jewelste boven ons vliegveld. Een paar veteranen, die uitgerekend piloot willen worden, vliegen hier in helikopters. De vliegtuigen vormen een rij in de lucht voordat ze landen en een rij op de startbaan voordat ze opstijgen. Piloten voor het oerwoud gaan richting heuvels, en de watervliegtuigen richting meer. Overal zie je voortdurend helikopters opstijgen en landen. Af en toe hoor je, vanuit een onzichtbare positie, een nerveus stemgeluid. 'Penrose,' zegt die stem over de radio, 'dit is Six Two Uniform. Kunt u mij helpen? Ik ben verdwaald.' De toren blijft kalm. 'Ziet u bekend gebied, Six Two Uniform?' Sorry. Nee. De toren vraagt om een beschrijving van eventuele snelwegen die de verdwaalde piloot beneden hem ziet en loodst hem dan geleidelijk binnen. Ik had niet verwacht dat verdwaalde piloten een hardnekkig probleem in de lucht vormden. Hoewel ik me wel afvroeg of er ooit iemand, helemaal alleen boven de landingsbaan, bang was geweest en geweigerd had te landen. 'O, soms aarzelen ze zo lang dat we overwegen ze naar beneden te schieten,' zei de instructeur. 'Maar hun brandstof raakt toch op.'

De instructeur is bijna altijd prikkelbaar. Hij heeft in de Tweede Wereldoorlog en in de Koreaanse oorlog piloten opgeleid. Hij vindt het nu bij zijn beroep horen iemand af te blaffen. Een geboren jachtvlieger kan na de eerste acht instructieuren solo vliegen; na nog eens acht uur solo vliegen is hij een volleerde piloot. Wij zouden als jachtvlieger ongetwijfeld allemaal een hopeloos figuur slaan. De jezuïet, die net als de instructeur in zijn vrije tijd Chinees leert koken, probeerde zich bij de instructeur geliefd te maken door hem een wok te geven. De instructeur was maar kort gevleid want zijn slechte humeur is over het algemeen bestand tegen omkoperij. Sinds mijn afschuwelijke schooltijd heb ik ze niet meer gehoord, die afgevuurde serie instructies om op te passen, uit te kijken, op te letten, op te schieten, te luisteren, je aandacht erbij te houden, vol te houden, niet te fanatiek te zijn en - natuurlijk - ontspannen te zijn.

Ik vlieg tegenwoordig ook solo, meestal in de Three Nine Tango. Ik stijg op, maak een bocht naar links, maak weer een bocht naar links, maak voor de derde en vierde keer een bocht naar links, land, versnel op de startbaan, stijg op, vier bochten naar links, land weer, stijg op. Dat doen we allemaal; het wordt 'op en neer' genoemd. De reden waarom ik echter nooit iets anders oefen, luidt: ik land vreemd. Niet ruw of gevaarlijk, gewoon een beetje gekanteld of scheef. Ik ben ook echt bang voor plotselinge zijwind. 'Je hoeft niet te *arriveren,'* zei de instructeur op scherpe toon toen ik me op een winderige dag volgens hem blijkbaar al te zeer concentreerde. 'Je moet gewoon landen.' In de begintijd, toen we het vastlopen en het rondtollen oefenden, gaf ik er bijna de brui aan. Het vastlopen: je klimt expres te snel totdat je de motor voelt sputteren. Het vliegtuig trilt dan een beetje. Dat is het vastlopen. Het is dan tijd om de neus naar beneden te drukken en vol gas te geven. Die handelingen

doen elk natuurlijk instinct geweld aan. Afgezien van R.D. Laing schijnt het de enige manier te zijn je balans te hervinden. Omdat het zo verkeerd lijkt de neus van een vliegtuig naar beneden te drukken en gas te geven, als de horizon al onder de vleugels is verdwenen en de kist duidelijk onder spanning staat, stuurde ik meestal iets te vroeg bij, om er vanaf te zijn. 'Je. Voelde. Het. Vastlopen. Niet,' zei de instructeur dan woest en afgemeten, alsof hij op het punt stond te vertrekken en de deur achter zich dicht te slaan. Maar dat kon hij natuurlijk niet doen tijdens een duikvlucht op vierhonderd meter hoogte. 'Het rode lampje daar was aan,' zei ik dan en wees naar lampje op het instrumentenbord dat nog steeds brandde. 'Dat betekent vastgelopen.' Het bleef lang stil. 'Niemand. Zei. Dat. Je. Naar. Een. Of. Ander. Lampje. Moest. Kijken,' zei hij.

Ik weet niet meer zo precies waarom ik op die vliegschool zit. Men erkent dat het rijden van de stad naar de groene plekjes te lang duurt. Vliegen gaat vlugger. Jim, die het als piloot beter zou doen dan ik, zegt dat hij niet genoeg vrije tijd heeft om er weer aan te beginnen. In mijn hoofd zit nog steeds dat gedicht dat de spraakleraar zeer gevoelig en met veel zeggingskracht tijdens de lessen voordrachtkunst reciteerde. 'O, ik ben aan het saaie aardse bestaan ontstegen/En heb op de wolken gedanst met mijn vrolijk-zilveren vleugels/En wel honderd dingen gedaan/Waar niemand weet van had./Zwenken en zweven en zwalken/Hoog, hoog in het oneindige ijle zinderende blauw,' enzovoort. 'Stak mijn hand uit en raakte Gods gezicht aan,' luidde de laatste regel. Goed, Wallace Stevens was het niet. Maar telkens bij 'raakte' brak de stem van de spraakleraar. Het gedicht was geschreven door een jonge Canadese piloot die in de Tweede Wereldoorlog had gevochten. Maar hij was helaas neergestort. Tino Bellardinelli, onze snelle achterspeler in het All-State team, werd koud noch warm van dat gedicht; hij bleef onverstoord op zijn tandestoker kauwen. Maar een ander gedicht raakte hem wel. 'Iets van de herfst zit in mijn bloed,/Een vage gewoonte of stemming die 't 'm doet;/En mijn hart is als een rijm,/Precies op tijd het geel en purper en karmijn,/De scharlaken esdoornblâren kunnen me net zo treffen als het geschal/Van een alphoorn in een dal. En mijn eenzame ziel raakt in vuur en vlam/Wanneer ik berijpte asters zie, als rook boven een heuvel.' En Agnes Betty Cotts, die de eerste elf jaar van haar scholing in de schemering van seksualiteit en onoplettendheid had doorgebracht, werd opgewonden, lucide en wild van deze regels: 'Als het leven u roept/En u zich bij de eindeloze karavaan voegt/Naar dat mysterieuze mrijk waar iedereen zijn plaats inneemt/In de stille gangen des doods,/Ga dan niet, als een mijnslaaf in de nacht,/Geslagen naar de kerker, maar nader, gesteund en gesust/Door een onwankelbaar vertrouwen, het graf/Als iemand die zijn laatste rustplaats/Omhelst,' enzovoort. De spraakleraar werkte zo ijverig en vol zelfvertrouwen aan zijn dertig leerlingen (die in het begin nog spottend 'Het Brein' hadden gemompeld als iemand uit hun midden duidelijk articuleerde), dat ze daarna allemaal naar de universiteit gingen, elk met een afschuwelijk lievelingsgedicht in het hoofd. We keken ook tegen een grote achterstand aan en worstelden jarenlang met het volgende probleem: Stel je voor dat iemand van de hemel droomt en bij het ontwaken een bloem in zijn hand houdt als bewijs dat hij er echt geweest is, wat dan? Wat dan?

Nou, ik weet niet wat dan. Ik neem aan, dat de scharlaken esdoornblâren nog iedere herfst de eenzame ziel van Congreslid Tino Bellardinelli treffen als het geschal/Van een alphoorn in een dal. Wanneer Agnes Betty Cotts wordt geroepen/En zich bij de eindeloze karavaan voegt/Naar dat mysterieuze rijk, dan gebeurt dat als non en hoofd van een katholieke kostschool voor meisjes. Ik werk hier bij de krant. Maar ik neem aan, dat ik, vroeger of later, voorbestemd was aan het saaie aardse bestaan te ontstijgen/Om op de wolken te dansen met de vrolijk-zilveren vleugels van mijn Six Two Uniform of Three Nine Tango.

'U kunt uw slipje aanhouden als u zich uitkleedt,' zei de verpleegster. 'De dokter komt zo bij u.' Niemand onder de vijfenveertig had al in twintig jaar meer een slipje gedragen, de verpleegsters bleven echter onveranderlijk. Maar daar zijn ze allemaal, de grote dode mannen met hun bevelen. Maak alles nieuw. Maar verbind de zaken wel.

'Stop. Stop. Stop. Stop,' zei de voorzitter van de praatshow. Ze waren een paneldiscussie aan het opnemen. De Indo-Chinese lesbische restauranthoudster, die haar kookboek met vissauzen vasthield, zweeg waardig maar beledigd. De levendige, koele, opgewekte schrijver was dronken en kraamde onzin uit tegen de woeste geleerde. De Franse filmarchivaris praatte opgewekt met de Bulgaarse filmster uit Californië, die op het punt stond overal in het land winkels te openen waar haar gezichtscrème, met een geheime samenstelling, verkrijgbaar was. 'U bijt daar een heel ander onderwerp aan,' zei de Franse filmarchivaris, terwijl hij door zijn eigen rookgordijn probeerde heen te kijken en as op zijn vest en broek morste.

'Bijt,' zei het negenjarig sterretje van tv-spots.

'Ik weet precies wat je bedoelt,' zei de critica, die zich op de een of andere manier in de discussie probeerde te mengen. '*Exactement* wat je bedoelt, Emile,' voegde ze eraan toe en gaf de Fransman klopjes op zijn arm. Maar de rockmuzikant begon op dat moment ook te praten. *'Tu parles'*, zei hij op beminnelijke toon. Het was zijn favoriete (en eigenlijk zijn enige) Franse uitdrukking. Voor Italianen had hij *'Ecco'* en *'S'immagini'*; voor Duitsers *'Sowas'* en *'Unglaublich'*. Hij was bereisd. In dit geval zei hij '*Tu parles*, monsieur Blin.'

'Stop,' zei de voorzitter weer. De negenjarige pruilde.

De criticus was nu duidelijk boven zijn theewater en mopperde. Zeven jaar geleden werd een onbekende zuidelijke schrijver met dezelfde naam als de criticus aangewezen om aan een internationaal colloquium over hedendaagse humor mee te doen, dat in Seoel, Korea werd gehouden. De pers had er niet zo veel aandacht aan besteed. Er was vast een vergissing in het spel geweest. De uitnodiging was zeker naar de verkeerde Herbert Course - de onbekende en onbedoelde - gegaan. Maar geen enkel blad had daarop gewezen. In de gedachten van de criticus had het schandaal enorme afmetingen aangenomen, als voorbeeld van de uitwassen van het moderne leven. Zijn scheiding, zijn bekering tot de politiek en de literatuur van de vervreemding was daar slechts één gevolg van geweest.

'Natuurlijk, je bent gelijk,' zei de Fransman vol onverstoorbaar onbegrip. 'Als ik achttien heb, ging ik naar Natalie.' Hij scheen het over een bezoek aan Turkse familieleden in Anatolië te hebben. 'Ik daar iets geëet. Daar krijgde ik verschrikkelijke pijn van. In mijn darmen.'

'God, ja,' zei de spelverdeler vol begrip. Hij was ook nog lekepriester. Onlangs had hij fors in organisch hondevoer geïnvesteerd. Het licht werd gedimd. De geluidsband en de camera waren al een paar minuten uitgeschakeld. 'Uitgeput?' vroeg de curator van de Sixties Art Collection aan een cameraman in de buurt. 'Mijn beste, ik ben helemaal af.'

Ik heb een tijdje toespraken voor een politicus geschreven. Jim, een advocaat uit Atlanta, leidde de campagne. Normaal werk ik als verslaggeefster en recensente bij een krant. Bij toeval geef ik de laatste paar maanden ook les. Als ik alleen ben, werk ik meestal niet zo hard. Integendeel eerder. 'Integendeel eerder' is wat de leider van de mijnwerkersvakbond zei toen hem werd gevraagd of hij de moord op een rivaal en zijn gezin had bevolen. Wat het tegendeel van een bevel tot moord precies inhoudt valt moeilijk vast te stellen. Jim denkt het bevel tot geboorte

misschien, of anders tot wederopstanding. De man werd trouwens toch veroordeeld. Ik heb nu zoveel keer ‘redelijk snel’ en ‘tamelijk grondig’ en ‘behoorlijk hard’ en ‘met toewijding, doortastendheid en eergevoel’, enzovoort, geschreven dat mijn geest er misschien wel mee besmet is. Jim knipt zijn eigen haar tamelijk grondig. Het regent behoorlijk hard; met toewijding, doortastendheid en eergevoel en doordrongen van het vertrouwen van het publiek. Onze politicus is trouwens een lieve en voorzichtige man - zijn toon is altijd een beetje verongelijkt, alsof hij zich steeds op zijn tenen getrapt voelt.

Edith uit Kiev, tweemaal gescheiden en, naar eigen zeggen, een ‘terepeut’ in New York, pakte stiekem een bonbon van een van de schalen op de Steinway-vleugel. Ze liep naar de boekenkast, haalde er een mooi oud boek uit en scheurde het viertallige klaverblad dat er samengeperst in lag in stukjes. Het feest was nog niet begonnen. ‘Die Max,’ zei Franz, haar eigen psychoanalyticus, de volgende dag tegen haar, ‘zijn eigen schuld dat je zo achteruitgaat.’

‘Kijk hier, waar Naam staat,’ zei miss Fiotti van Secundaire Arbeidsvoorwaarden, ‘daar schrijft u uw naam bij. Prima. En hier staat Datum. Ja. Klopt. En hier staat weer Naam. Precies. Nu nog een keer. En uw handtekening. Fantastisch. Dank u, professor Ellis.’

Miss Fiotti is de enige bekwame persoon op onze stedelijke universiteit. Ze is in dienst van de vakbond zelf. De bond helpt ons met het invullen van formulieren, met onze verzekeringsen pensioenaanvragen, met onze rechten en het dreigen met stakingen en natuurlijk met ons inkomen. Het feit alleen al dat de universiteit is georganiseerd, van portier tot decaan, houdt in dat we in veel opzichten het slechtste ambtenarenapparaat en de slechtste hogeschool hebben: een kolossale van papier opgetrokken ivoren toren in een gietijzeren vakbondskantoor. Eigenlijk zijn we een schandaal in de hele stad. Onze faculteit, verreweg de liberaalste in de meeste kwesties, vaart er wel bij. De politici neigen ertoe te zeggen dat de kwestie ‘niet aan de orde is’. De volledig bevoegde professoren die in dienst van onze faculteit zijn geven COA oftewel college op afspraak, dat betekent dus nooit. Jonge docenten die hier op een vaste baan azen, moeten dag en nacht lesgeven. De gedachte erachter luidt, dat zolang een docent in de collegezaal aanwezig moet zijn hij geen tijd heeft iets te schrijven of te publiceren. Geen publikaties betekent, dat hij nooit een vaste aanstelling zal krijgen. In dat systeem krijgen de docenten maar al te vaak hepatitus of raken ze gedemoraliseerd, maar dankzij de bond worden ze vorstelijk beloond. En daarom blijven ze.

Elke week wel zie ik Edith, Max, Franz en miss Fiotti. Ik heb hier twee semesters college gegeven, als mede-lectrice Fain. Ik dacht dat ik het academische wereldje, de boeken en de colleges, wel zou missen. Ik had een parttime baan aangenomen. Het drong maar langzaam tot me door. Op een avond tijdens een seminar had een student het over de verplichte colleges die ze allemaal bij de opnamehulp van professor Klein hadden gevolgd. ‘De wat?’ vroeg ik. ‘De opnamehulp van professor Klein,’ herhaalde de knapste student. Dalton Klein is al dertig jaar boekbespreker en schrijver van mislukte musicals. Ik weet niet wat een opnamehulp is. Ik weet niet dat professoren elk jaar onze achtendertigduizend opstrijken. ‘Heeft iemand ooit wel eens college bij, eh, bij de echte professor Klein gevolgd?’ vroeg ik. Natuurlijk niet, zelfs zijn opnamehulp heeft nu COA. Twee studenten konden zich echter herinneren professor Klein wel eens ontmoet te hebben; hij had hun scriptie over ervaringen met een vroeger leven goedgekeurd - een jaar lang waren ze bezig geweest met het besnuffelen van de levens van beroemdheden.

Scripties over ervaringen met een vroeger leven zijn, als vervanging van colleges, een van onze onderwijskundige anomalieën. Meestal vormen ze een vast onderdeel van een minder vernieuwend programma dat als NHG bekend staat. De decaan,

zo blijkt, wil dolgraag weten wat de geheime telefoonnummers van die beroemdheden zijn. Hij trekt docenten aan die bij kranten, het toneel, de film of de televisie werken. Later zegt hij dan dat het belangrijk is dat de studenten op mensen worden gezet die al NHG hebben, dat wil zeggen naam hebben gemaakt. Daar bedoelt hij mensen mee die vaak in de pers genoemd worden. Als iemand hem een paar telefoonnummers weet te leveren, belt hij hen thuis op. Ik had het kunnen weten, een tijd lang begreep ik er niets van.

Het was middernacht in ons papieren kantoorgebouw. Er kwam een privé-detective uit de lift. 'Iets aan de hand?' vroeg Jim. 'Ja,' zei hij. 'Op de vijfde verdieping is een meisje gemolesteerd.'

Op de tv vertolkte El Exigente zijn *'Bueno'*, de inboorlingen doken het water in en spartelden vrolijk rond, en Jim en ik, die dat merk koffie nooit zouden drinken, keken naar het nieuws.

'Zijn advocaat kijkt geïrriteerd,' zei ik. Jim pakte zijn glas. 'Je probeert altijd geïrriteerd te kijken als een cliënt van je meineed pleegt,' zei hij.

Een dame tilde het deksel van haar toilet op en trof een klein jachteigenaartje in de wc-pot aan, die op het dek van zijn bootje stond. Ze spraken over schoonmaakmiddelen. Een man met een vastgelijmd kunstgebit beet in een appel. Een dame die niet kon besluiten belde haar vriendin van een handelsfirma op en koos voor magnesiamelk. Een afschuwelijk gezin zwoer bij margarine.

Getuigenverklaring hervat. Blijkbaar staat geen enkele goede advocaat een cliënt die liegt toe een lang verhaal te vertellen - zich in details te verliezen. Hoe langer het verhaal, des te geloofwaardiger het leek. 'Welnu, jullie wisselden beleefdheden met elkaar uit, toch?' Senator Montoya stelde de vragen. Er kwam een kort antwoord. 'Welnu, wisselden jullie beleefdheden uit over de Watergatezaak?' Senator Montoya vroeg in zijn typisch eigen stijl door.

'*Mangia*,' zei de dame in de aardige spaghetti-spot. '*Mangia*, Bernstein. *Mangia*, D. Malley. *Mangia*, Garcia. *Mangia*, Jones.'

'Hallo, Jen?' vroeg de stem over de telefoon; het was twee uur in de morgen. 'Ik ben 't, Mel. Sorry dat ik je thuis bel.' Mel is het tijdelijke hoofd van onze drama-en filmafdeling. Het tijdelijke hoofd van de tijdelijke afdeling in zekere zin. Het vaste hoofd, een geagiteerde dame van puur staal wier academische achtergrond uit een midwestelijke graad in de fonetiek en een kort huwelijk met een acteur bestaat, verblijft dank zij een stedelijke beurs voor de bestudering van de geschiedenis der media in het buitenland.

'Dag, Mel,' zei ik zo hartelijk mogelijk tegen het tijdelijke hoofd. 'Jen, de afdeling kunst wil een cursus over ruimtewerking in film opzetten,' zei hij. Hij zweeg even. 'We weten dat je op de hoogte wilt blijven.' Hij zweeg weer. 'En zonder dat we je nu op de een of andere manier zouden willen beïnvloeden, wilden we je toch vragen hoe je daar tegenover staat.' Ik gaapte. 'Mel, ik ben er heel erg voor,' zei ik. Ik had al een paar maanden lesgegeven. Ik begon het door te krijgen. 'Echt waar.'

'Dat dachten we al,' zei hij. 'Len heeft net uitgelegd - we zitten hier aan de koffie - dat er maar twee filmthema's zijn: tijd en ruimte. Als we nu die ruimte aan de kunstmensen overlaten, dan zijn we de helft al kwijt...'

'Ja,' zei ik. 'En als de geschiedenisafdeling tijd inpikt...'

'Precies.'

Zomer. De speedboat was belangrijk. De jonge magnaat vond hem belangrijk, zoals hij zijn fabrieken, zijn vrouw, zijn kinderen, zijn feesten, zijn werk, zijn kunstcollectie en zijn vakantieoord belangrijk vond. Het kleine gezelschap had net geluncht, op zee, aan boord van een grote boot van de magnaat, een schoener. De speedboat, vorig jaar voor hem ontworpen, was juist die dag aangekomen. De magnaat vroeg wie er met hem meeging voor een proefvaart. De jonge Amerikaanse vrouw uit Malibu, die al vanaf de vroege morgen dolenthousiast over alles was, zei dat ze het enig vond om mee te gaan. Haar echtgenoot, die nog aan zijn koffie zat, bedankte. Het jonge Italiaanse stel, dat zelf een prachtige speedboat bezat, ging mee om te vergelijken. In het starten leek de boot op elke andere speedboat, maar in andere opzichten - de platte, harde stoeltjes, de sobere uitvoering - was hij eenvoudiger. Maar eenmaal op snelheid raakte de boot, in zijn eigen verhouding met de zee, elke keer met een doffe, harde en dreunende klap op de golven, als een platte hand op het hoofd van de tafel. Tijdens het opspringen en neersmakken zaten de Italianen steeds somberder en ongemakkelijker op hun harde stoeltjes, terwijl de Amerikaanse

dame in haar geestdrift al van tevoren bij elk golfje opsprong. De boot was in volle vaart; ze overdreef elke enthousiaste sprong. Tot ze haar rug brak.

Ze werd natuurlijk in allerijl naar de wal gebracht, en daarna per helikopter naar Rome. Daarna was ze zo snel aan de beterende hand dat ze naar New York kon terugvliegen. Ze herstelde in Malibu. Maar de heel rijken maken altijd de heftigste dingen mee, en de armen natuurlijk ook. Onder de gewone burgers komen de vreemde ongelukken voor. Martin, onze campagnemedewerker die heel lang geleden eens een trimester in Oxford heeft meegelopen en die sindsdien een Engels accent heeft, zegt vaak '*Ook* net het echte leven' als hij dronken is. Dan heeft alles invloed op hem - een grapje, een zucht, ruzie, een anekdote. Hij zegt steevast '*Ook* net het echte leven'. Toen die Amerikaanse dame dat ongeluk kreeg, zei Martin de hele middag '*Ook* net het echte leven'.

De decaan van culturele zaken riep op een keer laat in de morgen een vergadering van de vertegenwoordigers van onze twee afdelingen bijeen om het probleem wie er nu recht had op de ruimte in de filmcursus te bespreken. Zeven NHG's bezochten de vergadering, omdat zij, die twintig jaar lang niets gedacht of gepubliceerd hadden en niet op een carrière konden bogen, zoals professor Klein die zich dicht bij het vuur van het culturele leven had genesteld, niet hun hele leven in ledigheid doorbrengen. Ze maakten ruzie. De decaan, wiens psychoanalyticus Franz heet, heeft een vriendin die ook Edith ertoe aanzette het viertellige klaverblad in stukjes te scheuren. De situatie is in alle opzichten ongewoon. Franz is eens een jaar op zijn psychiatrie-instituut geschorst geweest omdat hij tot twee keer toe met een patiënt trouwde en dan van zijn eigen vrouw scheidde. Hij was dat jaar de therapeut van de leerlingen van onze begeleidingsschool.

Onze faculteit aan de universiteit is trouwens gewend aan dat getouwtrek om rechten. De drama- en filmafdeling is uit een serie discussiebijeenkomsten ontstaan die pientere stadsmeisjes die zich een studie buiten de stad niet konden veroorloven van hun accent moest afhelpen. Toen dat soort lesprogramma's uit de mode raakten, besloot de staf zich in twee faculteiten te splitsen: dramaturgie en perspectivisme in de media. Nog geen jaar later besloten de mediamensen zich bij de nieuwe afdeling van minderheden en sociale verandering aan te sluiten, want die had al een collegeserie over de geschiedenis van radio en tv (204 en 301) en een seminar, en hun cursus prostitutie - oorzaken en gevolgen werd op video opgenomen. De dramaturgiemensen dachten dat ze op eigen houtje niet genoeg studenten, en begrotingsgelden, konden krijgen. Zij namen film erbij. Onze afdeling veranderde haar naam en kreeg toen de vorm die ze nu nog heeft. Onze dramamensen proberen de cursus creatief schrijven 101 - schrijven voor toneel A - van de afdeling Engels over te nemen; de mensen van Engelstalige literatuur worden weer van een andere kant aangevallen. Ze hebben al twintig jaar lang *De gebroeders Karamazow* (vertaald en verkort). De afdeling Russische literatuur, die nu al haar lesprogramma's in vertaling afdraait, wil Dostojewski terug.

De dramamensen hebben hun zinnen op weer anderen gezet, met name Ibsen en Strindberg - wat redelijk lijkt daar al hun teksten toneelstukken zijn. Maar Ibsen en Strindberg vallen, met Swinburne, onder de afdeling Germanistiek en Filologie. Tussen 1938 en 1949 waren alle colleges in het Duits impopulair. De mensen van de Duitstalige literatuur lijfden Ibsen en Strindberg gewoon in - en door een of ander misverstand, dat te laat werd ontdekt, wisten ze ook Swinburne te bemachtigen. Toentertijd waren er nog geen dramamensen, of een ander soort mensen, die tegengas konden geven. Tsjechow daarentegen wordt, om redenen die hopelijk duidelijk zijn, in de klassieke afdeling gedoceerd (Grieks 209C). Het principe dat je kunt hanteren luidt, dat als er iets of iemand in een andere afdeling ter sprake komt dat of die ook in jouw afdeling aan de orde zou kunnen komen, je op zijn minst een

argument hebt die colleges in te pikken. Als de sector vrouwenstudies op een avond van start gaat, zit het er dik in dat er een coup komt.

Samenstel. Dennis, een rijke onintelligente man die het niet bepaald goed meende, ging helemaal op in zijn favoriete uitdrukkingen. Als hij ergens zeker van was, zei hij dat het zo vast stond als het huis van God. Als hij niet wilde dat een ander zich ergens mee bemoeide, vroeg hij hem zijn vuile katoenplukkerspoten thuis te houden. Als hij zich boven iemand verheven voelde, zei hij dat hij dat soort rauw voor zijn ontbijt lustte. Omdat Dennis zich het grootste deel van de dag zeker van zichzelf voelde, had hij volop gelegenheid zich meerdere keren per dag van al die uitdrukkingen, die hij vreselijk geestig vond, te bedienen. De secretaresse die zijn afspraken regelde en aan wie hij zijn gevoelens - over zakendoen, zijn gezinsleven, zijn dieet - toevertrouwde, had een steeds terugkerende droom waarin ze hem neerschoot.

Met Lewis, de kapper, kon je geen gesprek aanknopen. Door zijn gezicht jarenlang in een nietszeggende plooi te houden en zijn weigering zelfs op de meest directe vragen van zijn klanten te antwoorden, was het hem gelukt zijn eigen zwijgzaamheid aan hen op te leggen. Florian, die de stoel ernaast als werkterrein had, was voortdurend aan het woord en zong zelfs af en toe. Hij zwaaide met zijn handdoeken. Hij gaf raad. Hij danste rond de vlammetjes waarmee hij het haar van zijn klanten in model schroeide. Zover iedereen zich kon herinneren, heeft Lewis het onderwerp Florian slechts één keer aangesneden. 'Op een dag,' zei hij toen, 'vermoord ik hem nog eens.'

Over geld. Toen we de openbare school en de particuliere school achter de rug hadden, onze buitenlandse reizen en de opleiding voor onze eerste vaste baantjes in de stad, gaf een van onze gelukkigste paren een feest om geld bijeen te brengen. Het was voor een noodzakelijk en rechtvaardig doel. Vijf afgetobde leden van de groep waarom het ging hielden een gloedvol betoog op het terras, zongen droevige liedjes en voegden zich later bij ons in de huiskamer. Er waren bedienden. Er was een kelner. Wat het meest opviel, was, dat de glazen van plastic waren en dat de Scotch, de gin, de bourbon en zelfs het bier van een onbekend merk waren. We wisten wel, dat er bij liefdadigheidsbijeenkomsten zo weinig mogelijk onkosten gemaakt dienden te worden. Maar toen het ongelukkige moment van de inzameling daar was, tastte onze succes-volste advocaat in zijn buidel en kwam met kleingeld over de brug. Een van de vrouwen, die net naam begon te maken in modekringen dank zij haar ontwerpen, opende haar beursje, aarzelde en haalde er toen een verkreukeld ééndollarbiljet uit. Overal werden de chequeboekjes te voorschijn gehaald. Cheques voor drie dollar, twee dollar en zelfs een cheque voor vier dollar en tweeëntachtig cent werden zwierig ondertekend en doorgegeven. Het werd al gauw duidelijk: niemand onder de veertig heeft iets voor een liefdadig doel over. Martin en Iris doen dan wel aan kunstbevordering, maar Martin wil tot de kringen der ingewijden horen, samen met de vaders van de vrienden met wie hij op Harvard zat. Een heleboel mensen van onder de vijfentwintig geven iedere cent die ze hebben aan enge sekten waar ze graag bij willen horen uit. Maar niemand voelt zich nog langer verplicht, als sprak het vanzelf, zijn bijdrage te leveren.

De kunstmensen organiseerden toen een ontmoeting met onze mensen om over de kwestie van de ruimte te praten. De vergadering begon vrij rustig. 'Wat me vooral tegenstaat,' zei Mel, terwijl hij pagina vier opzocht van een negen pagina's tellend memorandum dat de kunstmensen die morgen, als antwoord op zijn eigen elf pagina's tellend memorandum van de avond daarvoor, hadden opgestuurd, 'is dat jullie het woord "onbewustbaar" gebruiken. Dat is in dit soort memoranda onjuist.' 'Memoranda' op onze universiteit is overal enkelvoud, 'memorandums' meervoud. 'Criteria' is ook enkelvoud, met als meervoudsvorm 'criteria's' en 'criteriae'. Ook heb ik wel eens 'criteriums' horen zeggen. Een dergelijk taalgebruik klinkt degenen onder ons die op de een of andere manier academisch gevormd zijn vreemd in de oren. Bij een beoordelingswijziging bij voorbeeld, na het einde van een semester, hoort een door de professor ondertekend formulier. De professor moet dan, zonder hulp van miss Fiottie van Secundaire Arbeidsvoorwaarden, de ruimte onder 'reden van beoordelingswijziging' invullen. 'Reden van beoordelingswijziging', zo stond er: 'administratieve fout'. Ondertekend door 'professor Leora J. Smith'. Leora is ons vaste hoofd

Binnen drie uren - die stormachtig verliepen en waarin onze mensen op een gegeven ogenblik meenden dat de kunstmensen hadden gesuggereerd dat onze

mensen niet geschikt waren college te geven over wat onze mensen opvingen als ‘ruimten, Goldwyn - Giotto: film en fresca’, hadden we het probleem van de ruimte in de film opgelost. Het college zal door ons gezamenlijk worden gegeven, onze mensen en hun mensen, tijdens een seminar in het volgend voorjaar. In de studiegids wordt het bij onze mensen vermeld. Als er iets fout gaat, zullen de verwende analfabeten van onze afdeling samen met de reactionaire pedanteriken van hun afdeling de schuld aan de onbeperkte toelating geven, de huidige politiek van onze universiteit waarbij men alle belangstellende middelbare scholieren na hun examen toelaat. ‘Onbeperkte toelating’ doet aan een belijdenis in de open lucht denken. Het komt neer op weer een excuus van de faculteit om minder uit te voeren en meer te verdienen. ‘Het peil is gezakt’ zullen de COA's en de afgestudeerden in film en fonetiek zeggen. ‘Dat komt door de onbeperkte toelating.’ Ik zal hier het volgend voorjaar niet meer zijn.

Het talent droop van de krantenkolommen af en kwam op de koffietafel terecht. De op het lichaam gerichte metafoor beheerste de recensies. ‘Lef’, een term die buiten het jachtseizoen amper werd gebruikt, was in het literaire proza een favoriete uitdrukking. Er werd van mensen gezegd dat ze dat wel of niet hadden, om binnen dat kader schoonheid te ontdekken en morele oordelen te vellen. ‘Barstensvol lef’ en ‘verrekte veel lef’ waren complimenten. ‘Zenuwvretend’, ‘oogverblindend’, ‘tot op het bot’ - de ontvankelijke criticus was een verpletterd, doorboord en onder stroom staand man. ‘Striemend proza’ was maar zo zo. Alles wat louter iets verrekte of een kies kostte zou slechts een klein meesterwerk zijn geweest. ‘Letterlijk’ betekende altijd figuurlijk, dat wil zeggen: niet letterlijk. Deze film grijpt je letterlijk bij de keel. Dit boek doet je letterlijk van je stoel vallen. ‘Weldra’ betekende nooit ‘spoedig’ maar ‘nu’.

Soms nam de lichamelijke trend de vorm van een ondubbelzinnig bevel aan. Ga kijken. Ga het lezen. Ga naar de winkel. Soms werd het proza in gemijmer of niet te beantwoorden vragen verpakt. Zal ik u vertellen hoeveel ik... Alleen al een poging tot beschrijving... Of is ondubbelzinnig het woord... Een geliefde kunstgreep was het woord ‘Toch?’ aan het eind van een alinea, onmiddellijk gevolgd door ‘Nee.’ Die lineaire poging de aandacht te trekken werd als een intelligent stijlmiddel gezien. Veel zinnen kregen hun eigen bevestiging mee: We kunnen volstaan met de woorden... of: Er is maar één woord voor... Of daar echt mee kon worden volstaan en of er wellicht niet nog een woord voor was, daar was in de zichzelf bewierokende en toejuichende zin geen plaats voor. Er bestond ook een handigere methode, die van de aanhalingstekens: de ‘plot’ of zijn ‘oeuvre’, en ook ‘dapper’. Een woord tussen aanhalingstekens maakte iets zonder argumenten belachelijk, zoals ‘zogenaamd’ of ‘vermoedelijk’. Men moest de vroegere polemieken er weer bijhalen om een aktueel antwoord te kunnen formuleren dat daar feitelijk een adekwate reactie op was. Het was een ondankbare taak de argumenten overzichtelijk te ordenen om ze zo serieus te kunnen weerleggen. De verwijten vlogen trouwens over de tafel. God was niet dood, maar de Muze voelde zich helemaal niet lekker.

‘Wederzijds’ betekende gezamenlijk, gemeenschappelijk, samen, beide of gewoon op de een of andere manier twee-achtig, zoals onze wederzijdse hoop, onze wederzijdse last, wederzijdse beslissing, wederzijds belang, wederzijds voordeel, misschien de wederzijdse kampeerreis. ‘Worsteling’ kon van alles betekenen - meestal hangende de aanklacht; een lichamelijke worsteling in het ziekenhuis werd gewoonlijk een ongemak genoemd. ‘Probleem’ en ‘persoonlijke tragedie’ duidden op een vergrijp. Met ‘onbewogen’ en ‘geen voeling met de werkelijkheid’ wilde een bepaalde spreker zichzelf vrijpleiten en aangeven dat de baas gek was. ‘Hij heeft al genoeg doorgemaakt’ betekende, dat als we de zaak nog verder zouden onderzoeken dan zou blijken dat onze vrienden er ook bij betrokken waren. Genoeg geleden, in het openbaar, kwam wellicht neer op gezichtsverlies of verlies van je

baan; of eerder nog op betrapt worden, of daarvoor steeds gevreesd hebben; of op het begaan van een misdaad, of het willen plegen van een misdaad. En als het echte slachtoffer een publieke figuur was die de strafwet had overtreden en het leed overduidelijk van zijn gezicht viel te lezen, dan was het wellicht zo dat de rest er te gemakkelijk van was afgekomen. Toen een nieuwe president een eind aan onze nationale nachtmerrie maakte door ons te vragen ‘onze inwendige verwondingen te verbinden’ wisten we dat we bijna veilig waren.

Terwijl men zich die algemene codes en formules eigen maakte, ging de kleuterpraat de privégesprekken beheersen - vooral stout en nukkig. Smerig verraad en smerige gewelddaden waren stout. Burgers die bezig waren iemand erbij te lappen of voor moord terechtstonden omschreven zichzelf als mensen in een nukkige stemming. Een moord werd meestal een beestachtige en zinloze slachtpartij genoemd, om ze zo

van andere moorden te onderscheiden; reeksen adjectieven werden met een zelfstandig naamwoord verbonden, wat een ondersteunende werking moest suggereren. Maar toen die grap was uitgewerkt, kwam die in de thrillers terecht. Intelligente mensen die ergens op betrapt werden, ontkenden dat. Als er bewijzen kwamen die een ontkenning als vals ontmaskerden, zei men dat men het niet gezegd had en niet gelogen had, en dat men het zich niet meer kon herinneren, maar dat als ze het gezegd hadden of gelogen hadden, ze zich eigenlijk in het belang van een zeer gewichtige zaak verkeerd hadden uitgedrukt om zo een beslissende wending aan dat gepraat en gelieg te kunnen geven. Absoluut niemand had er belang bij dat er ook maar iets tot op de bodem werd uitgezocht. Men werd niet langer 'betrapt' op een manier die de meerderheid acceptabel vond. Gevolgtrekking, opsporing, de thrillers die iedereen las waren ouderwets. De grap bleef werken. In elke stad verdienden de therapeuten hun brood door allemaal tegelijk te zeggen: 'Je vergt teveel van jezelf.'

Het tere, ernstige vierjarige ventje stond met uitgespreide armpjes onderaan de trap. Hij keek naar zijn kleine zusje, dat drie treden boven hem stond. 'Spring dan, kleintje,' zei hij, ernstig en bemoedigend. Ze verzamelde al haar moed, liet de trapleuning los en sprong. Hij ving haar op, maar omdat ze nogal mollig was, vloerde ze hem. 'Prima, kleintje,' zei hij toen hij weer op adem was gekomen. Toen ging hij naar zijn kamer, trok zijn pyjama aan en deed een dutje. Ze herhaalden dit ritueel elke dag als hij uit school kwam. Het was zijn manier om haar opvoeding aan te pakken.

Toen ze zesentwintig was, had Kate - hoewel geen losbandig type - met de meeste fatsoenlijke mannen uit het openbare leven geslapen. Toen onze eerste campagnewoordvoerder van een persconferentie terugkwam en zei: 'Vrienden, nog nooit *ben* ik zo geschoffeerd,' gaf Kate haar baan bij het museum eraan en nam het moeilijkste werk van de campagne grotendeels over. Op een zomerse maandag na een ochtendbijeenkomst liep Kate vanuit het metrostation de Tweeënveertigste Straat in. Ze zag een grote jonge geleerd uitziende man die duidelijk iets tegen haar wilde zeggen. 'Neemt u mij niet kwalijk,' zei hij uiteindelijk. Hij zei dat hij van Stanford, studierichting stedelijke vervuiling was. Kate zei niets. 'Trottoirs,' ging hij verder, terwijl hij zijn wenkbrauwen enigszins fronste. 'Trottoirvervuiling.' Hij zei dat ze bezig waren geschikte schoenen voor voetgangers te ontwikkelen. Hij vroeg of hij misschien een monster van de hare mocht nemen. Kate knikte. Ze voelde zich even ongemakkelijk toen ze tegen een muur steun zocht en haar voet optilde om een schoen uit te trekken. Hij zat al op zijn hurken op het trottoir en likte rustig aan de zool. Geen enkele voorbijganger nam er notitie van. Daarna was hij opgestaan en weggelopen.

Ons comité, dat vol goede bedoelingen zit maar nog geen naam heeft, geen statuten en geen acroniem, komt elke maand bijeen. We drinken en praten wat, maken plannen en hebben diners die beginnen met schildpadsoep waarin sherry is gegoten. Tijdens onze laatste vergadering opperde onze schilder van naam, die ook nog rijk was, voor ons volgend openbaar symposium dichters uit te nodigen die in prozavorm hun opvattingen over de huidige wereld zouden ontvouwen. De schilder sprak lang over de unieke kijk die dichters op de dingen hebben, over hun gebrek aan vergevingsgezindheid en hun asociale gedrag; kortom, over hun vermogen in heilige vervoering te geraken.

‘Kent u veel dichters, meneer Hardemeyer?’ vroeg onze historicus van naam, een dame.
‘Hopen,’ antwoordde meneer Hardemeyer.

Het was een rotdag geweest op de kleuterschool. Een van de zes Kevins in de klas was in het park achtergelaten. De kinderen waren daar een uur geweest. De kleuterjuffrouw ontwaarde iemand die zich op verdachte wijze in de bosjes bij de vijver ophield. Ze ging naar de politie. Kevin liep naar het standbeeld van Alice en ging zitten. De juf kwam terug en zette de kinderen in de schoolbus. Toen ze weer in het klaslokaal waren, merkte de juf dat er één kind ontbrak. Volkomen overstuur belde ze de politie en de moeder. De dienstdoende agent vond het beter dat de moeder op het politiebureau wachtte, terwijl een surveillant met de juf naar het park terugging om te zoeken.
Kevin was, zo bleek, van het standbeeld van Alice afgeklommen en had niemand meer aangetroffen. Een man, waarschijnlijk die verdachte persoon in de bosjes, was met hem gaan wandelen en had een ijsje voor hem gekocht. Kevin had niet echt trek in ijs gehad. Maar omdat hij zich die dag al genoeg op de hals had gehaald, voelde hij wel dat hij juist bij volwassenen in het krijt stond. Hij liep, met zijn ijsje, naar het standbeeld terug en wachtte tot ze hem zouden vinden. En inderdaad vonden de surveillant en de juf hem. Ze brachten hem naar zijn moeder, die zich vanaf het begin voorbeeldig had gedragen. Later bleek, dat de kinderen in de schoolbus stuk voor stuk hadden geweten dat een van de Kevins ontbrak. Dat hadden ze niet tegen de chauffeur, of tegen de juf, of tegen elkaar, gezegd. Ze namen aan dat Kevin om de een of andere reden, die hen later nog wel eens geduldig zou worden uitgelegd, voorgoed was achtergelaten.

Dit zijn natuurlijk de mensen die zich ergens in deze stad ophouden: al die Kevins (in de klas zaten ook vier Wendy's), de juf, de moeder, ons personeel op de krant, Myrnie, Lotharius, het hoofd, het comité, Lewis de kapper, Mel, de bonden, Bernstein, O'Malley, Garcia, Jones.

Lotharius zat in het bestuur van een museum, in een tweetal stadsvernieuwingsprojecten, in een tv-omroep, een openbaar nutsbedrijf, een faculteit, een filminstituut en een stichting die zich, na enkele teleurstellende ervaringen met projecten die ‘omstreden’ werden, toelegde op zeer kostbare, uitermate kritische studies van andere stichtingen die de problemen van de armoede wilden aanpakken. Lotharius kende veel politici, die hem om raad vroegen en die hij tot zijn beste vrienden rekende. ALs twee van die politici tegen elkaar in het strijdperk traden, wat regelmatig voorkwam, dan vroeg men Lotharius wie hij steunde. ‘Het enige wat ik kan zeggen,’ zei hij dan, ‘is, dat ze allebei tot mijn beste vrienden behoren.’ Maar als er een aanzienlijk leeftijdsverschil bestond tussen die twee vrienden die op een en dezelfde post uitwaren, liet Lotharius een van beiden weten dat hij, gezien zijn ontvankelijkheid voor nieuwe ideeën, de voorkeur aan de jongere man gaf.
Lotharius vond het wel goed - in feite stimuleerde hij het - dat zijn vrouw belangstelling toonde. Myrnie hield ervan in het zuiden te reizen. Ze bemoeide zich met bijna alle nutsprojecten van Lotharius. Heel soms moest ze zich zorgen om Lotharius' geestelijke gezondheid maken. Lotharius was vroeger principieel godsdienstig opgevoed. Nu was hij streng episcopaal maar al veertig jaar niet meer praktizerend. Het kantoorgebouw dat hij bezat baarde hem zorgen. Het stond leeg. Het stond al heel, heel lang leeg. Myrnie merkte dat Lotharius slecht sliep. Het ging niet zozeer om het geld. Het creatief oplossen van problemen was al in Lotharius' jeugd en latere leven zijn sterkste punt geweest. Natuurlijk speelde het geldprobleem ook een rol. Myrnie overdacht de zaak. Op een avond toen Lotharius naar

conditietraining was, nodigde Myrnie de kardinaal voor een borrel uit. Myrnie en de kardinaal hadden elkaar wel eens op een of andere bestuursvergadering ontmoet. Ze hadden allerlei schandalen doorstaan. Ze waren allebei opgelucht geweest toen het museum-schandaal zo snel werd verdrongen door het liefdadigheidsfonds-schandaal, het afpersingsschandaal rond de procureur van het district Queens, het schandaal van de tekortschietende sanitaire voorzieningen in beroemde restaurants, het schandaal rond de vervalste lokale wervingsverordeningen van de Amerikaanse padvinders, het schandaal van de Biaggigetuigenverklaring voor de hoogste jury, het schandaal rond de zeepkistenderby, het schandaal rond de stakingsaankondiging van de bond van brandweerlieden - eigenlijk zoveel schandalen, lokaal, persoonlijk en nationaal, dat het moeilijk was de aandacht bij de specifieke gevallen te houden.

Myrnie was er in het geval van het leegstaande gebouw niet zeker van wat ze precies van de kardinaal wilde. Met een vaag idee dat hij het gebouw misschien kon opwaarderen of de vloek die erop rustte opheffen, of gewoon zijn metafysische gezag aanwenden, wachtte ze op hem. De kardinaal kwam, was hoffelijk en belangstellend maar godzijdank niet bemoei-

zuchtig. Hij ging ontspannen zitten met zijn bourbon. Met de haar zo kenmerkende tact en openheid legde Myrnie hem het probleem voor. Na zijn tweede borrel had hij de oplossing. Een lid van het diocees had de leiding over een belangenvereniging, weliswaar met een twijfelachtige doelstelling maar financieel zonder meer stabiel, en die man had zeer waarschijnlijk behoefte aan een kantoorgebouw, hoewel hij dat niet met zoveel woorden had gezegd. Na een week werd het gebouw gekocht - als het hoofdkwartier voor zaken in jukeboxverhuur, persoonlijke afvalverzamelingen en parkeerplaatsen.

Lewis was een uitstekende kapper. Zijn klanten - onder wie Lotharius, Jim, Dennis, de decaan en de kardinaal - hadden hem hoog zitten. Er hoorde ook een achtjarig jongetje bij wiens haar Lewis de afgelopen vijf jaar om de drie weken had geknipt. Verleden week, toen Lewis zijn haar weer geknipt had, haalde hij de handdoek van de schouders van het jongetje en zei: ‘Je moet me nu wel betalen, hoor.’

Het jongetje stond daar met zijn handen in zijn zakken. ‘Dat kan ik niet,’ zei hij. ‘Papa moet eigenlijk betalen.’

‘Die heeft me al in geen zes maanden betaald,’ zei Lewis.

‘Hij betaalt niet,’ zei het jongetje. ‘Sinds hij uit huis is, zegt hij dat mama dat moet opknappen.’

‘Dan moet je moeder betalen,’ zei Lewis.

‘Zij zegt dat is afgesproken dat papa moet betalen.’

‘Kom dan alsjeblieft niet meer terug, tot iemand wel betaalt,’ zei Lewis.

Ik zat naast de voorzitter van het comité, onze vermaarde biograaf. Het diner werd, zoals zo vaak, in zijn club gehouden. Die club is voor mannen met goede manieren en allerlei connecties met de kunsten en de letteren. Tweemaal per jaar, en het hele jaar door in uitgelezen diner-gelegenheden, zet de club haar reglement opzij en laat ze begeleide dames toe. De voorzitter was al twee gangen lang bezig mij op schilderijen en andere objecten te wijzen die met de hoogtepunten in het lange bestaan van de club te maken hadden. Tijdens de kaas en de salade viel er een korte stilte. Aan mijn rechterzijde mompelde meneer Hardemeyer iets over ‘de fantastische visie die onze Afrikaanse vrienden op de natuur hebben’. Links van de voorzitter schreef onze getrouwde non, lid van de gemeenteraad, het telefoonnummer op van de zwarte psychiater aan haar linkerzijde. De conversatie was afgelopen - definitief. De voorzitter en ik wilden tegelijkertijd iets zeggen. ‘U zei?’ vroeg ik. ‘Nee, gaat uw gang,’ zei hij. Ik vroeg of er ooit vrouwengroepen waren geweest die tegen de uitsluiting van vrouwen van de club hadden geprotesteerd. ‘Eh, nee,’ zei hij. ‘Nee, nee. Onze echtgenotes en collega's hebben hun eigen club, ziet u.’ ‘O,’ zei ik. Ik had het verkeerde onderwerp aangesneden. Zoveel onderwerpen zijn er ook niet. ‘Nou, ik had niet zozeer uw echtgenotes en collega's op het oog...’ Hij keek verstoord, kreeg toen een idee. Hij bood aan me het lidmaatschap van de club van echtgenotes en collega's te bezorgen. Het ontstane misverstand was nu zo groot geworden dat het mij deed denken aan de tijd dat Jims broer mij zonder voorbericht, om me op een vrolijke dag te verrassen, naar een onverkorte uitvoering van Parcifal had meegenomen. We lieten het onderwerp rusten.

De koffietafel leek op een ruggewervel van een walvis, geplet of verpakt in perspex. De muren hingen vol slagtanden. Op de piano lag een vervelende kat op een oud grijs kleedje. Op, de sofa, naast de plek waar iemand zijn drankje had laten omgooien, lag een in een deken gewikkelde buldog te hijgen. De vrije jongens en de gescheiden vaders zaten met hun drankjes en hun vriendinnen op de grond. Het

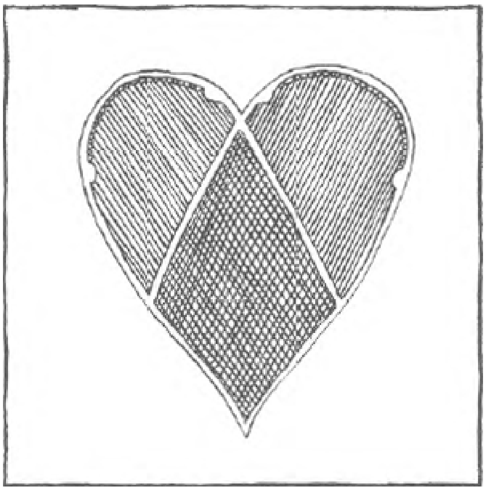
was laat. Af en toe stond er iemand op om wat frisse lucht binnen te laten. De prachtige, hijgende bloedhond van de gastheer sprong dan onmiddellijk op. 'Liggen,' zei Max dan als het beest een gast in het nauw dreef. 'Albert,' zei ik, 'liggen.' Je hoorde dan het ijs in de glazen tinkelen, hondegehijg en Max en de anderen die 'liggen' en 'foei' en 'zitten' zeiden.

Alle mannen in de kamer hadden in elke hand een drankje. Ze hadden zich aan de gesprekken proberen te onttrekken door te vragen: 'Ik neem nog maar een borrel, denk ik. Kan ik ervoor jou ook een halen?' De moeilijkheid met die methode was, dat men weer naar hetzelfde punt terugkeert, het is onmogelijk met een door een dame gevraagde gin en tonic aan te komen bij een dame die wellicht whisky drinkt. Maar de ontsnappingsprocedures waren in volle gang. Enkele mensen die in een verveelde en antipathieke stemming verkeerden, dronken zoveel dat de toenaderingspogingen niet van de lucht waren. Men wisselde telefoonnummers uit, vroeg elkaar uit eten te gaan, stelde voor een flat te delen - de extreme verbroedering had iets weg van een laatste veiling, een fanatieke volwassen versie van 'het hoogste blad', een lening bij een financieringsmaatschappij om je rekeningen te kunnen betalen, een poging iemand met een groots en zorgeloos gebaar op te kopen terwijl de schuld later wel zal worden afgelost, op dat moment een vorm van verdwijnen uit elkaars omgeving.

De drugsdeskundige, die volgens de ochtendkrant weer fout had gezeten, schold zachtjes. Edith, wier vierjarig dochtertje nagellak op heeft en een elektrisch stoeltje van zilver als bedeltje aan haar armband heeft hangen, lag op de grond te kronkelen om zich zo bij een kindje geliefd te maken. 'Warren *Bur*ger,' zei de babyvoedselfabrikant tegen een theoreticus in moordzaken. '*Dat* is geen vriend van de heersende klasse.' Een jonge professor uit Iowa, die in de stad was om een serie colleges over Wordsworth en de Lake Poets te geven, had het over de nauwe band die hij met zijn studenten onderhield - met enkelen had hij een verhouding gehad - hoewel hij, in academisch verband, niets van samenwonen moest hebben. Hij had nu zijn handen vol aan zijn intelligentste student, een meisje, met wie hij tijdens de lesuren aan fellatio - hij betreurde het dat er geen Engels woord voor was - deed. Ik zei dat ik dacht dat het een soort metafoor voor vorming was, toch? Toen dacht ik dat ik te ver was gegaan. Maar nee. Hij zei: 'Precies.' We keken allemaal naar het nieuws van elf uur, dat na twaalf uur natuurlijk gewoon doorging. Jim en ik reden naar het platteland. Het was erg laat. Onderweg stopten we om in een lunchroom die de hele nacht open was koffie te drinken. Een man klom uit een vrachtwagen, stapte naar binnen, bestelde een milkshake, legde zijn portefeuille op de toonbank en mompelde toen iets. Toen liep hij, kwaad kijkend, weg. 'Hij vroeg om een doosje condooms, zei de man achter de toonbank.' 'Nou vraag ik je, dit is een *lunchroom.*' Toen onze auto op de snelweg vlak bij de afslag naar de boerderij kapot ging, kwam er een jongen aanhollen met een bordje waarop BOSTON stond. Hij dacht dat we stopten om hem een lift te kunnen geven.

Misschien winnen we dit jaar. Misschien verliezen we alles. Het loopt niet zo goed als we gedacht hadden. Ach, je weet niet alles van tevoren. De eenvoudigste handelingen in het leven - stemmen in een hokje, belastingaangiften invullen, onthouden of je net wel een pil hebt geslikt of niet - zijn heel gecompliceerd. Jim leidt een voorbeeldig leven, en ik kan niet koken. Maar zoals uit de parkeervoorschriften duidelijk blijkt: er zijn situaties waarin je niet mag stoppen.

(Fragment uit het gelijknamige boek. De vertaling, van Graa Boomsma, is gebaseerd op de Picador-editie van 1978.)



Tekeningen Peter Yvon de Vries

[Nummer 124]

Herman Pleij
Leve de middeleeuwen?
Over de exploitatie van een passe-partout-tijdperk

Enige jaren geleden meldde de krant, dat zich in Londen lange rijen vormden voor een tentoonstelling van kostuums die bij de opnamen van een TV-serie over Hendrik VIII en zijn vrouwen gedragen waren. Het pikante van het bericht was nu, dat échte kostuums uit die tijd - ook van historische personages die in de serie voorkwamen - een paar honderd meter verderop in een museum geen enkele bijzondere aandacht trokken. Bij nader inzien is dit bericht echter nauwelijks verbazingwekkend. Ook op andere niveaus spreekt het verleden pas massaal aan, wanneer het verbeeld wordt en toegesneden op de maat van eigentijdse ambiances. Een simpele categorizering van voorwerpen of ander bronnenmateriaal, hoe authentiek ook, haalt nooit het grote publiek. Er moet een verhaal omheen, dat op zijn minst de suggestie van contact met hedendaagse vragen en wensdromen dient te bevatten. En als dat aanslaat, dan mogen zelfs die voorwerpen tot het rijk der verbeelding behoren.

De verpakking van de middeleeuwen tot historisch keuzepakket scoort sinds de jaren zestig steeds hoger. Kennelijk wordt dit tijdvak in toenemende mate bruikbaar bevonden voor de projectie van een rijke verscheidenheid aan moderne verlangens en frustraties. Of anders gezegd, men blijkt, of lijkt, er veel in kwijt te kunnen. Wanneer men met een snelle blik de huidige publikaties rond 'middeleeuwen' probeert te overzien, dan staat in ieder geval vast dat de complete ervaringswerkelijkheid en verbeeldingskracht van nu tot in de meest extreme uithoeken hun bevrediging vinden in het artikel middeleeuwen: de science fiction heeft een nieuwe planeet ontdekt.

Van paradijstuin tot griezelkabinet

De bruikbaarheid van de middeleeuwen als motivering voor het eigen gedrag begon op enige schaal in de jaren zestig om zich heen te grijpen. De verbeelding moest aan de macht, ten einde de vermolmde instituten van kerk en staat te ontmaskeren als een loos stelsel van regels dat de werkelijke ontplooiing van de creatieve mens in de weg stond. Vooral de universiteit bleek geschikt als proefstation voor hoe het anders kon en moest. In dat milieu nu lag het hanteren van 'historisch bewijs' goed in de markt.

Binnen de neerlandistiek bijvoorbeeld bleek maatschappelijk relevant onderzoek snel te organiseren rond de bestudering van de Middelnederlandse letterkunde. Om een antwoord te geven op rassenproblematiek en apartheid werd de *Moriaen* aangegrepen, een ridderroman met Brits-Keltische stof die als hoofdfiguur een zwarte ridder opvoerde. Helaas leverde dat antwoord nogal wat problemen op. Moriaen was dan wel zo zwart als roet, met de discriminatie viel het eigenlijk wel mee. Niemand deed echt onaardig tegen hem, integendeel, met de grootste bereidwilligheid werd hij opgevoed in de deugden en plichten van de blanke ridders, zodat hij aan het slot van het verhaal een even perfecte ridder is als de anderen aan koning Arturs hof. Zwarte mensen moesten dus beschaafd worden, en dan konden ze tot in de hoogste kringen meetellen.

Meer mogelijkheden bood de wensdroom, dat de middeleeuwen de bakermat zouden zijn van de geestverruimende middelen en technieken die het alternatieve leven moesten profileren. Gaven Hadewijch en Ruusbroec niet het voorbeeld van mogelijkheden tot extatische zelfexpressie, die vanzelf leidden tot het openen van onvermoede horizonnen? ‘Ruusbroec, an early tripper!’ stond op een spandoek in de hal van het Amsterdamse Instituut voor Neerlandistiek. En men kon intekenen op een werkcollege, dat zijn tochten naar het hogere in het verlengde van de eigen LSD- of marihuana-trip op de voet zou volgen. Zelfs het gebruik van concrete middelen door de middeleeuwse mystici werd niet uitgesloten. Want wat zou die latere mystica Zuster Bertken dan wel bedoelen, wanneer zij bezong hoe ze een kruidje in haar tuin ging plukken?

In algemenere zin bestond één van de geliefkoosde projecties in die jaren uit de gedachte, dat middeleeuwse mensen vrij en ongebonden waren. In ieder geval zou men toen niet gehinderd zijn door een strak corset van beschaving en omgangsvormen, dat nu als drukkend ervaren werd. Dat vrije en ongebondene zag men vervolgens graag in het perspectief van een natuurlandschap vol idyllische boeren, herderinnen, monniken en vrolijk voorbijgalopperende Robin Hoods, slechts incidenteel gehinderd door pest en oorlogen.

Deze droomvoorstelling van de vrije mens tussen onbespoten groente gaf kleur aan de trek naar de natuur en het verzet tegen de technocratisering, die de jaren zestig kenmerkten. Op het land, waar het leven goed is, moest het contact met de natuur hersteld worden dat zo jammerlijk verloren gegaan was door het industriële geweld, dat de natuur op eenzijdige basis geëxploiteerd had. Terug naar de middeleeuwen derhalve, waar de natuurmens nog onbevangen rondwentelde temidden der elementen. Daarbij gaf het een veilig gevoel dat de risico's vandien inmiddels in hoge mate ondervangen waren door die selectief verfoeide technologie, zodat de terugkeer naar de natuurstaat in ieder geval gedekt bleef door het ziekenfondspakket.

Deze nostalgie naar het complete en ongehinderde leven der voorvaderen werd nog prachtig gedemonstreerd in Jos Stellings film *Mariken van Nieumeghen* uit het midden van de jaren zeventig. Dat was vooral zo duidelijk omdat de regisseur steeds weer in interviews beklemtoonde hoezeer hij bij de verfilming van dit middeleeuwse toneelstuk naar een zo groot mogelijk realisme streefde: het moest allemaal ècht zijn, in zijn film kon men zien hoe het dagelijks leven in en om een laatmiddeleeuwse stad in de Nederlanden verliep. Wie echter goed kijkt, krijgt veeleer inzicht in de maatschappelijke obsessies van een vorige generatie die vrijheid en ongebondenheid claimde over de rug van een toneelstuk, dat overigens op zichzelf al een verbeelding was van toenmalige werkelijkheid. In die gewenste visie eten middeleeuwse mensen vies, door onveranderlijk vlees van botten af te scheuren met de mond, onder gelijktijdige toediening van wijn die altijd langs de mondhoeken druipt. Evenmin gaan ze netjes naar het toilet, terwijl ze steeds uitglijden in de blubber, dronken of niet. Het middeleeuwse leven van de film is gereduceerd tot uitersten die de geregelde maatschappij van de twintigste eeuw verdrongen zou hebben, ‘for better and for worse’.

Vandaar dat elke denkbare menselijke handeling uit de eigen tijd middeleeuws opgekleurd werd vanuit de behoefte een wereld te suggereren, die geregeerd zou worden door ongeremde en onbeteugelde emoties. De erotiek in de film bestaat dan ook uit woeste verkrachtingen in een groepssex-gebeuren, kerkgangers zijn zichzelf verminkende geselaars in processie en doodgaan wordt verzorgd door de pest, die opgezwollen lijken in massagraven doet kieperen. Binnen zulke wensdromen is voor een historische reconstructie van middeleeuws ideeëngoed geen plaats. Ook dat demonstreerde de film ongewild, door een cruciale scène uit het toneelstuk te her-medievaliseren naar eigen inzicht. Middenin het stuk geeft Mariken een staaltje weg van de kennis, die ze in ruil voor haar ziel bij de duivel

Moenen heeft opgedaan. In de herberg De Gulden Boom te Antwerpen draagt ze een refrein voor, waarin ze de modieuze trend der rederijkerij in de literatuur verdedigt tegen de bekladding daarvan door onbeschaafden. Dat was kennelijk moeilijk te vertalen in gewenst middeleeuws gedrag. En daarom springt de Mariken van de film midden op de tafel, tilt haar rokken omhoog en voert een eierdans uit, die de bedoelde geiligheid oplevert in een bad van blubberend struif als exponent van ongeremd middeleeuws leven.

Zonder te willen ontkennen dat de getoonde zaken in de film stuk voor stuk konden voorkomen in dat geboetseerde verleden, mag duidelijk zijn dat de selectie, combinatie en verbeelding daarvan voortvloeiden uit de gewenste beeldvorming die de filmmaker dreef. Op zichzelf is daar natuurlijk niets op tegen. Het gaat pas wrikken wanneer op die wijze een zelf geschapen realiteit verkocht wordt als tijdeloos werkelijkheids-document, dat de ogen zou moeten openen voor de barre dan wel aantrekkelijke leefomstandigheden die in de eigen tijd uitgewist zijn. Gezien de publiciteit en het bezoek sloot de film in ieder geval goed aan bij wat een gevarieerd publiek zich toen van de nationale middeleeuwen wou voorstellen. Ook het 'historisch bewijs' van het andere en het extreme bleek sterk aan te slaan bij een publiek, dat in de bioscoop al uitvoerig verwend was met de werkelijkheidssuggestie uit de *Mondo* Cane-reeks van de filmer Jacopetti, die vergelijkbare zaken uit andere culturen quasi-documentair toonde. Extreem gedrag leefde kennelijk nog voort in de uithoeken van de eigen wereld, maar het was allemaal uitgevonden in de middeleeuwen. En het adjectief 'middeleeuws' bleek met recht bruikbaar om even griezelige als opwindende en zelfs attractieve afwijkingen van de norm te adverteren.

Geregelde verveling

Wie naar verklaringen zoekt voor de huidige middeleeuwengolf, met haar aanloop vanuit de jaren zestig, doet er goed aan zoveel mogelijk milieus en ambiances bij die vraag in overweging te nemen. Er zijn vele drijfveren te vermoeden, die onderling sterk kunnen verschillen of die elkaar zelfs tegenspreken. Wat voor het ene milieu attractief is aan de middeleeuwen blijkt in een ander milieu nauwelijks terug te vinden, en omgekeerd.

Niettemin vertoont de opwinding over het extreme en het anders-zijn van de middeleeuwen in contrast met het heden een tamelijk algemeen karakter. Het gros van de huidige publikaties die in elke boekhandel en inloopzaak horizontaal bij de kassa liggen, gaat over omstandigheden die niet meer thuishoren in de beschaafde, Westeuropese maatschappij: ketters, heksen, de pest, martelingen, spectaculiare executies, eindeloze oorlogen, plunderende vagebonden, hongersnood en ander dagelijks ongerief. Tezamen met begeleidende moord, brand, overstroming en verkrachting levert dit een beeld op van permanent existentieel gevaar voor de gemiddelde boer of burger ten overstaan van totaal onbeheersbare krachten. Het was voorwaar een opgave om in de middeleeuwen te moeten leven: never a dull moment!

De behoefte aan zo'n eenzijdig gecomprimeerd beeld van het dagelijkse leven in de middeleeuwen - dat enige overeenkomst vertoont met de zekerheid die de gemiddelde Nederlander thans heeft over het bestaan in Amsterdam - moet veel verklappen over het publiek dat om een dergelijk inzicht vraagt. Daarbij is het echter van belang om meteen te noteren, dat de publikaties waar het om gaat over het algemeen van hoge kwaliteit zijn. De vertekening komt niet tot stand doordat zij dubieuze reconstructies zouden leveren, maar door de in korte tijd opvallende kwantiteit aan producten die gebaseerd zijn op eenzelfde soort uitgangspunt, namelijk dat van het andere en het extreme, niet alleen ten opzichte van nu maar ook ten opzichte van het 'normale' leven in de middeleeuwen zelf. Dat laatste nu trekt in die studies nauwelijks de aandacht, in tegenstelling tot het contrast met nu, waardoor het geschetste extreme algauw het karakter krijgt van 'doornsee-middeleeuwen'.

Nu zie ik ervan af om omstandig te gaan betogen dat het leven toen van een burger, boer, hoveling of monnik in onze streken over het algemeen een stuk saaier was dan nu. Maar het kan geen kwaad om vast te stellen dat men zich generaties lang kon zitten vervelen, zonder dagelijks verkracht te worden, aan de pest te bezwijken of gesmoord te worden op een brandstapel. De pest hield maar bescheiden huis in de Lage Landen, zeker in het noorden, de Inquisitie komt pas goed op gang wanneer de middeleeuwen afgelopen zijn, en dat geldt helemaal voor de heksenvervolgingen die tot de verworvenheden van de Renaissance behoren, al blijft het moderne bijgeloof hardnekkig volhouden dat de heksenjacht typisch middeleeuws zou zijn!

Er gebeurde heel vaak niets van extreme aard in de veel beslotener gemeenschappen, waarin men in de middeleeuwen leefde. Kloosters, hoven, dorpen en stadswijken bestonden in hoge mate uit eigen wereldjes, waarin men veel minder dan nu afhankelijk was van de buitenwereld voor het dagelijks onderhoud. Het contact met elders was zeer beperkt, en verliep gedurende grote delen van het jaar nog eens extra traag door de seizoeninvloeden die de wegen slecht begaanbaar maakten. Het naderen in de verte van een groepje kooplieden, entertainers of rondtrekkende bedelmonniken kondigde opwinding aan van allerlei aard. Maar bovenal betekende het nieuws, soms al maanden oud, moeilijk verifieerbaar en dikwijls al zo vaak doorverteld dat de waarheid vanzelf was zoekgeraakt. Zulke geïsoleerde werelden vormen geschikte voedingsbodems voor de cultivering van angsten, die men van elders aangepraat kreeg. En die werelden vol angsten, te zamen met het ritueel van volksfeesten en gebruiken om ze te bezweren, zijn reëler dan het herhaald en voortdurend optreden van de genoemde verschrikkingen zelf.

De wereld van verveling met het bijbehorende angstenapparaat behoort niet tot de favoriete beelden die wij thans van de middeleeuwen scheppen. Toch liggen ook op dit punt aanknopingspunten genoeg, waarbij de huidige angstcultus rond kernbewapening en chemische industrie meteen in het oog springt. Zal men echter over vijf eeuwen ons ook voortdurend verdelgd achten op grond van de naar tijd en streek geïsoleerde rampen van Hiroshima, Seveso, Harrisburg en Bhopal? In ieder geval zullen er dan (waarschijnlijk) meer bronnen beschikbaar zijn die een genuanceerder beeld toestaan, al is deze winst zeer betrekkelijk. Los van het feit dat er geheel nieuwe problemen ontstaan bij een ‘teveel’ aan bronnen, blijven ook dan vraagstelling en toekomstige behoeften bepalend voor het beeld dat men zich van onze tijd wenst te scheppen. Evenmin maakt thans de reconstructie school, waarin de middeleeuwen in eerste instantie gepresenteerd worden als een statisch, overgeorganiseerd bouwwerk, opgetrokken voor de eeuwigheid. Veeleer zocht en kreeg men toen de geborgenheid van een warnet aan regels en systemen dan dat men de vrijheid koos van een individuele zelfontplooiing in harmonie met natuur en elementen. Maar ook het beeld van middeleeuwers als systeembouwers verstoort de illusie van een al sinds de Romantiek ontwikkelde wensdroom over een ideaal tijdperk van zuiveren ongebonden buitenleven, zonder het keurslijf van de moderne beschaving. Dat de wereld beheerst werd door regels leert al een korte blik in de middeleeuwse literatuur, die allesbehalve vrij en ongebonden is. Ze heeft daarentegen een sterk pragmatisch karakter, is steeds toegesneden op concrete situaties en wordt gedragen door een dicht net van retoricale vormgevingsprincipes. Daarbij is originaliteit juist een teken van onvermogen, immers verhalen verzinnen kan iedereen: waar het op aankwam was dat de dichter liet zien dat hij bekende stof in een nieuwe vorm kon presenteren volgens de regels van de kunst!

Van kerstdecor tot historisch object

Een duidelijk aspect van de middeleeuwen-golf bestaat uit de behoefte om de eigen veiligheid en geborgenheid te profileren aan de hand van vrijblijvend avontuur in een periode, die van het tegendeel zou getuigen. Het leest goed weg bij een knappend houtvuur over schroeiend mensenvlees op rokende brandstapels. En een heet vakantiestrand wordt nog behaaglijker in het licht van de ontberingen die de voorvaderen zich moesten getroosten om ons hiertoe in staat te stellen. Mijn buurman, een juridisch geschoolde bankbediende, leest al drie jaar in Barbara Tuchmans *A distant minor.* Zojuist heeft hij het hoofdstuk over de 14de-eeuwse pestepidemieën geconsumeerd. 'Erg hè, die pest,' vertrouwde hij mij toe, terwijl we op de fiets wegreden van het station. We gooiden er nog een extra trapje bovenop tegen de gure oostenwind, op weg naar onze centraal verwarmde huizen. Je moet er inderdaad niet aan denken, al die vieze builen.

De visie op de middeleeuwen als griezelkabinet biedt enorme mogelijkheden. Daarbij wordt zeker niet geaarzeld ook de lagere instincten van het publiek aan te boren, een mechaniek dat ruimschoots bekend is uit de exploitatie van plaatjesboeken over oorlog en concentratiekampen. In Amsterdam wordt al maanden achtereen een commerciële tentoonstelling geprolongeerd over martelwerktuigen uit het verleden, met

een zwaar accent op de middeleeuwen. Nu kan iedereen weten dat het middeleeuwse martelen geheel in het niet valt bij de verworvenheden op dit punt in de twintigste eeuw. Toch is de favoriete associatie met martelen weer: middeleeuws, alsof het toen uitgevonden is en dagelijks vertoond werd aan het volk met ongekende inventiviteit.

Als droomfabriek worden de middeleeuwen al langer geëxploiteerd, zonder dat daarbij van een speciaal hoogtepunt in onze dagen gesproken kan worden. Het is sinds de Romantiek een veelgebruikte voorraadschuur, die vooral in de winter ingrediënten moet opleveren voor de kerstsfeer. De oudste voorstellingen van het gebeuren te Bethlehem stammen uit de middeleeuwen. Temeer daar men toen Jezus' geboorte voor een grotere herkenbaarheid en op grond van het tijdeloze karakter van de komst van Gods zoon op aarde bij voorkeur eigentijds uitbeeldde, hoort ook voor ons Kerstmis thuis in het decor van de middeleeuwen en veel minder in dat van Klassieke of Bijbelse Oudheid. Bovendien sluit het veronderstelde primitieve en simpele karakter van de middeleeuwen direct aan bij de omstandigheden van de geboorte, die daardoor overigens enigszins aan exclusiviteit verliest: wanneer de gemiddelde timmerman destijds zijn pasgeborenen in tochtige kribben opsloeg, mag Maria niet klagen.

Het feestelijke inpakpapier van de decembermaand sluit hier sfeervol bij aan, evenals prachtige facsimile-uitgaven van de rijk-geïllustreerde getijdenboeken, die circuleren in de kringen van het multinationale relatiegeschenk. Eigentijdser nog is de ontwikkeling van de kasteelroman als pulpgenre in de literatuur. Deze soortnaam verwijst direct naar de middeleeuwen, al handelen tegenwoordig de meeste van deze slappekaftromans over stereotiepe liefdesrelaties in exotische streken en milieus van het heden. Maar alweer wordt het oriëntatiepunt voor de droomvlucht van fondant gevormd door de middeleeuwen, toen een ridder nog wist wat liefhebben was.

Gelukkig waren er veel jonkvrouwen met puntmutsen voorhanden, die smachtend zaten te wachten tot zo'n ridder met zijn lange lans voor hun eer ging strijden. Aan het slot mogen ze voor op het paard meerijden naar de horizon. In het verlengde hiervan liggen TV-series voor de jeugd, zoals die over Floris en die over Ivanhoe, welke overigens ook door veel meekijkende volwassenen geapprecieerd werden. De film pakte graag de erotische afdeling van de droomfabriek op, onder de suggestie dat men toen als favoriet tijdverdrijf vrolijk rondpaarde, meegesleept door mijnheer pastoor dan wel een handvol begerige nonnen. Vooral Chaucers *Canterbury Tales* en Boccaccio's *Decamerone* vormden gewilde aanleidingen tot zulke door de NVSH gestimuleerde fantasieën over nieuwe vrijheden, die in de middeleeuwen uitgevonden bleken.

Nu is het opvallende van de huidige middeleeuwen-golf, dat zij om zich heengrijpt in alle milieus. De droomfabriek scoort hoger in lagere milieus en bij de jeugd, het griezelkabinet functioneert het best in meer intellectuele kringen. Maar van een scherpe scheiding in deze drijfveren kan natuurlijk geen sprake zijn, temeer daar het onderscheid zelf al een zekere overlapping vertoont. Toch breng ik eventueel milieugebonden voorkeuren bij de appreciatie van de middeleeuwen ter sprake, vanwege de intrigerende vraag hoe het toch mogelijk is dat zeker niet eenvoudige, (semi-)wetenschappelijke of fictionele werken van respectabele omvang bij tienduizenden de boekhandel uitvliegen. Lézen al die kopers dat nu werkelijk? Het is duidelijk, dat de werken van Eco, Le Roy Ladurie, Tuchman, Ginzburg, Huizinga en in mindere mate Duby, Ariès, Le Goff, Theun de Vries en de middeleeuwse Christine de Pisan zelf, zijn gaan functioneren als een cultureel paspoort voor de gediplomeerde intellectueel of diegenen die daarvoor aangezien willen worden. Het

moderne interieur vraagt om een middeleeuws accent op de blinkend witte rooktafel, de sportwagen is immers al verouderd bij de aanschaf en het jacht kan niet in de tuin liggen. En het nieuwe imperium van de boekenbijlagen wijst de weg, uitgestippeld door deskundigen die in duizend woorden uitleggen waar de aanschaf over gaat, hoe en waarom.

Ik overdrijf met opzet. In die absolute zin zal de consumptie van medievalia zich weinig voordoen, maar een richtpunt voor cynische producenten is het zeker. Ik ken erg veel (semi-)intellectuelen, die meer dan één van de genoemde auteurs niet verder dan enige tientallen bladzijden beproefd hebben, maar die toch een vrij exacte kennis van de inhoud van het geheel noodzakelijk achtten. Vermakelijk is dat bekentenissen dat Eco toch wel erg vervelend is en Le Roy Ladurie wat eentonig en saai inmiddels tot de ‘bon ton’ behoren, waarbij het vermakelijke dan schuilt in het feit dat de bezitters van deze werken hun verwondering uitspreken over al die andere kopers van zulke boeken.

Nu komt de sterke voorkeur voor het werk van de genoemde auteurs niet zomaar uit de lucht vallen. Ook de algemenere verklaringen voor de attractiviteit van de middeleeuwen geven nog niet aan waarom juist Eco en Le Roy Ladurie het zo goed doen. Natuurlijk hebben zij prachtige boeken gemaakt, voortreffelijk geschreven vanuit een grote verbeeldingskracht. In dit opzicht maakt één zwaluw zeker wel zomer. Eco viel in een middeleeuwen-vriendelijk zoniet -begerig klimaat, en beantwoordde feilloos aan de meer intellectuele varianten van de middeleeuwen-honger. Dank zij hem werden vervolgens de ogen geopend voor veel meer moois, dat al langer circuleerde in kleinere kringen van historisch geïnteresseerden, te weten het werk van de leidende historici uit de Franse ‘Annales’-school en hun geestverwanten.

Deze groep, met haar wortels ver voor de oorlog waaronder onze eigen Huizinga, propageert de ‘nouvelle histoire’. Dat betekent in ieder geval weer een leesbare geschiedschrijving op grond van nauwgezette reconstructies van het dagelijks leven en denken in bepaalde cultuurperioden en streken. Daarbij heeft hun werk een sterk multidisciplinair karakter, daar er gebruik gemaakt wordt van een rijke verscheidenheid aan bronnen en methoden ten einde een zo kompleet mogelijke gedachtenwereld te schetsen. Hun arbeid wordt dan ook wel getypeerd als het bedrijven van ‘l'histoire totale’. Kenmerkend is eveneens dat zij niet schuwen om ontwikkelingen naar of parallellen met het heden aan te voeren, of zelfs andersom, om hun vragen vanuit de eigen actualiteit te formuleren. Dat plaatst de speurtochten naar het verleden al vanzelf in het spoor van de ‘human interest’, hetgeen hun werk een bijna journalistiek maar daardoor des te toegankelijker karakter geeft.

Deze nieuwe manier van geschiedschrijven vindt haar hoogtepunt in de bestudering van middeleeuwse samenlevingen, hoewel de beweging als zodanig niet op een specifiek tijdvak gericht is. Maar het zijn vooral Le Roy Ladurie, Duby, Ariès, Le Goff en de verwante Ginzburg en Tuchman die met middeleeuwse onderwerpen het grote publiek gevonden hebben. En de vraag is dan: waarom nu juist weer de middeleeuwen? Wanneer men ontwikkelingen wil schetsen van mentaliteiten en gedachtengoed, dan gaat er grote aantrekkingskracht uit van het feit dat veel ontwikkelingen die bepalend zijn voor het gezicht van de huidige samenleving hun startpunt vinden in de middeleeuwen. Dat geldt voor concreta als de bril, het kompas en de drukpers, maar dat maakt nog meer indruk wanneer het gaat om de ontwikkeling van de nieuwe moraalfilosofische en sociaaleconomische inzichten die wij geërfd en uitgebouwd hebben. En dan is de suggestie dwingend aanwezig dat wanneer men iets van de eigen tijd wil begrijpen, kennis omtrent de geboorte-omstandigheden van het heden onontbeerlijk is. Om te peilen waar men staat moet men ook weten waar men vertrokken is.

Het toetsen van hypothesen aan de hand van de eigen ervaringswerkelijkheid is een moeizaam verkregen verworvenheid van het middeleeuwse denken, hetgeen

aanvankelijk in strijd geacht werd met de eeuwige zekerheden die Gods schepping zouden regeren. Allerlei medisch inzicht, zowel op het terrein van diagnose als van medicatie, heeft wegen geopend die wij nog steeds bewandelen. Maar ook vormen van democratie, kapitalisme, opvattingen over huwelijk, gezin en de positie van de vrouw, alsmede de omgangsvormen die wij nog steeds hoffelijk noemen, vinden hun oorsprong in de middeleeuwen. En de lijst kan met gemak uitgebreid worden. Veel van wat ons thans beheerst en bezighoudt is toen begonnen. Daar hoort dan de in onze tijd toegespitste neiging bij om opzoek te gaan naar de wortels van het eigen bestaan. We willen lijnen trekken tussen toen en nu, veel meer dan het voorheen gebruikelijke imiteren van leef- en gedragsmodellen uit het verleden, hetgeen zich uitte in het aanwijzen van aanstekelijke voorbeelden. Verklaart dit wellicht de voorkeur van zowel de onderzoeker als de consument om voor de middeleeuwen te kiezen, dan is

het daarbij opvallend dat die onderzoekers zulke goede schrijvers zijn. Het lijkt wel alsof de middeleeuwen als object in het bijzonder aantrekkingskracht uitoefenen op de meer fantasierijke auteurs onder de (cultuur)historici. Dat geldt zeker voor de situatie in Frankrijk. Misschien prikkelen de middeleeuwen de verbeeldingskracht en fantasie van hen die met verve de pen willen voeren, niet alleen vanwege de 'human interest' langs lange ontwikkelingslijnen maar ook omdat er zoveel ingevuld kan worden bij de enorme lacunes aan essentieel bronnenmateriaal. Van alle historici verzinnen de medievisten het meest, maar ze moeten wel. Die van de perioden daarvoor hebben te weinig materiaal voor samenhangende reconstructies van concreet gedachtenleven, die van daarna worden minder uitgedaagd door de afwezigheid van opvallende lacunes.

Over volksfeest en identiteit

Maar in hoeverre is er dan een waarneembaar sterkere neiging om de wortels van het eigen bestaan bloot te leggen? Dat doet denken aan een groeiend nationalisme, en zelfs aan bloed- en bodemfantasieën. Op nationaal niveau is er weinig aanleiding om zoiets te vermoeden. Dan had de Willem van Oranje-herdenking in het afgelopen jaar de natie compleet in vervoering moeten brengen, met veel confessioneel klaroengeschal over de grondslagen van onze beschaving in de Gouden Eeuw. Dat is zeker niet gebeurd. Het opvallendste was nog dat Willem in een TV-serie voor de twintigste-eeuwse kijker gemoderniseerd werd tot een labiele dromer met huwelijksproblemen, natuurlijk weer veroordeeld tot de uitspattingen waartoe het historisch perspectief naar moderne opvattingen steeds schijnt uit te nodigen: brandende ketters en bacchanalen.

Maar op lokaal niveau lijkt er wel degelijk iets aan de hand te zijn. In dorpen en stadswijken is het volksfeest weer teruggekeerd, in de vorm van braderieën, volksdansen, historische optochten en niet te vergeten de carnavalsviering. Dat gaat gepaard met een algemenere opbloei van het verenigingsleven. Veelal worden de manifestaties in verband gebracht met het eigen verleden, en vooral met het (veronderstelde) begin daarvan in de middeleeuwen. Langzamerhand grijpt elke gemeente, van gehucht tot stad, het zoveel-honderdjarig bestaan aan voor uitbundig historiserende herdenkingen. Het oriëntatiepunt bestaat dan bij voorkeur uit het feestelijk ritualiseren van het ontstaan van de eigen gemeenschap in de beginfase, en die ligt altijd in de middeleeuwen. Daarbij laat men zich nauwelijks hinderen door een schaarste aan bronnen terzake. Wat er ook bekend of niet bekend mag zijn, de voorvaderen dansen middeleeuws verkleed door de straten, demonstreren de oude ambachten en drinken honderd soorten bier. Naast de gedachte dat het zo allemaal begonnen moet zijn in de eigen buurt verleent het middeleeuwse decor ook een vrijbrief tot uitgelaten gedrag. Immers, toen was men nog ongebonden, en toen wist men nog wat feestvieren was: het hossen over de straten met openbare eetpartijen en gezelschapsspelen sluit de entourage van Klassieke Oudheid of Renaissance ten enen male uit. Maar van groter belang is om vast te stellen, dat de lokaal feestvierende gemeenschap aldus haar eigen identiteit versterkt, of zelfs opnieuw vestigt tegenover het voortschrijdende gezichtsverlies in landelijk opzicht. Sociologen hebben erop gewezen, dat de huidige opbloei van volksfeest en verenigingsleven niet alleen een crisis-verschijnsel is, maar ook verklaard kan worden als reactie op de al te snelle technocratisering en centralisering van na de oorlog. Regeringsbeleid, radio, TV, de pers en winkelcentra maken van Nederland

een eenheidsworst, waarbij van lokale zeden en gewoonten weinig is overgebleven. Dat leidt tot een toenemend identiteitsverlies, hetgeen het individu vogelvrij maakt, onbeschermd en ongeborgen.

Het volksfeest in de eigen kring dient de eigen gemeenschap weer tot leven te wekken, door de voorvaderen wakker te schudden die hun eigen gezicht moeten laten zien. Aldus kan men zich onderscheiden voelen van elders, en zich weer thuis wanen in de geborgenheid van het eigen milieu, dat zijn eigen wortels heeft die strekken tot in de middeleeuwen toe. Deze middeleeuwen-promotie treedt vooral op in de regio, en nadrukkelijk onder brede lagen van de bevolking. Zoals gezegd spelen gedachten aan Klassieke Oudheid of Renaissance als historisch richtpunt daarbij geen rol. Ook in breder verband moeten de genoemde cultuurperioden het momenteel afleggen tegen de middeleeuwen. Ons tijdvak lijkt vooral te kiezen voor een exploratie van wortels en verbindingslijnen van het begin naar nu, onder genotvolle verbazing over hoe anders en extremer de voorvaderen wel te werk gingen. Dat is iets anders dan het zoeken van leef modellen en gedragsvoorschriften, die zo dwingend opgeleverd werden door Klassieke Oudheid en Renaissance welke onderling ook op deze wijze met elkaar verbonden zijn. Zeker de Gouden Eeuw is zo in de negentiende eeuw benut. De nationale lamlendigheid diende afgelegd te worden door de spirit en het elan van de zeventiende-eeuwse kooplieden, kunstenaars en helden opnieuw tot leven te brengen. Maar de twintigste eeuw vraagt niet meer om modellen. We willen niet meer weten hoe het moet, maar hoe het geweest en vooral gekomen is tot wat we nu zijn.

Het blootleggen van fundamenten

Hoe dwingend zulke vragen gesteld kunnen worden, heb ik aan den lijve ondervonden bij lezingen over het middeleeuwse carnaval. Om te beginnen was er in tal van plaatsen grote belangstelling voor het onderwerp. Het zou immers gaan over het eigen verleden, dat men zelf inmiddels weer uitbundig vierde. Nu was mijn kennis van bescheiden aard, slechts verworven omdat enige literaire teksten waarnaar ik onderzoek deed thuis bleken te hoen bij het laatmiddeleeuwse carnaval. Maar ik begreep algauw, dat de toehoorders vooral lokale toespitsingen wensten, en in het bijzonder het aangeven van verbindingslijnen met hun eigen feestpraktijken. Wanneer ik nu naar aanleiding van vragen daarover uitlegde, dat zulke lijnen van de middeleeuwen naar nu in dit opzicht niet ononderbroken liepen, kreeg ik doorgaans verontwaardigde reacties. Toch kon ik niet anders dan vaststellen, dat de huidige carnavalsvieringen steeds berustten op herinrichtingen of imitaties in onze eigen tijd. In een enkel geval ging de traditie terug tot in de negentiende eeuw, maar in de regel was het pas weer begonnen kort voor of na de Tweede Wereldoorlog. En in alle gevallen was er sprake van een tendens om de (soms veronderstelde) middeleeuwse situatie na te bootsen.

Het was duidelijk dat ik geen zuiderling kon zijn. Anders had ik immer van binnenuit kunnen aanvoelen hoezeer de neiging tot uitgelaten gedrag en omkering der waarden mij jaarlijks direct met het voorgeslacht verbond, tot in de middeleeuwen toe. We vonden elkaar voor het gemak maar op een oerinstinct dat alle eeuwen getrotseerd zou hebben. Maar de conclusie kon niet anders zijn dan dat van mij verwacht werd, dat ik de verbondenheid met het eigen lokale verleden in een ononderbroken keten van karakteristiek volksvermaak overtuigend zou aantonen.

Nu is de hang naar de vestiging van een eigen verleden ter profilering van de eigen identiteit zeker niet beperkt tot het verschijnsel carnaval in het zuiden. De sterk toegenomen belangstelling voor archeologische opgravingen heeft aspecten die op hetzelfde lijken te wijzen. Dat laat zich tenminste afleiden uit de

krantenkoppen, die vondsten in toenemende mate (en grootte) adverteren in termen van het oudste of het gaafste bewijs van alweer een eeuw oudere beschaving ter plaatse.

Vooral de uitgebreide opgravingen in Amsterdam, na de grote binnenstadsbranden van de jaren zestig en zeventig (Damrak, Nieuwendijk, Kalverstraat), hebben de stad genoegzaam verzekerd van een stevig beschavingsfundament op de plaatsen waar nu junks uit elkaar gedreven worden. Reeds in de dertiende eeuw stonden daar al stenen huizen, bewoond door internationaal georiënteerde kooplieden die gevarieerd aten en mooie kleren droegen. De attractie van dat soort opgravingen is bovendien dat er direct herkenbare en tastbare voorwerpen opduiken, die een onmiddellijk gevoel van verwantschap met de middeleeuse voorouder oproepen. Ik heb mij eens mede verdrongen voor een aantal vitrines met oude schoenen in het Historisch Museum van de stad, die juist naar boven gekomen waren. Ze waren goed bewaard, van glanzend bruin leer, en ze deden sterk denken aan de eigen schoenen al kwamen ze dan uit de middeleeuwen. En ook ik kon een direct gevoel van contact niet ontkennen met deze gebruiksvoorwerpen, die eigenlijk zo weinig veranderd zijn.

Dat men hiermee sentimenten uit brede lagen van de bevolking aanboort, mag ook blijken uit het type berichtgeving dat een dagblad als De Telegraaf op dit punt afscheidt. Enige

vervolg op pagina 68

J.D. Janssens
Middeleeuwse Arturvisies voor divers gebruik

1. Koning Artur: een der negen besten

Als je naar het warme zuiden rijdt om van een welverdiende vakantie te genieten, loont het beslist de moeite om in Compiègne de autoweg te verlaten en het kasteel van Pierrefonds te bezoeken. Dit indrukwekkende slot van de hertogen van Valois verwierf zijn huidige omvang omstreeks 1400 toen Lodewijk van Orléans, broer van de waanzinnige Franse koning Karel VI, er een grootse residentie liet optrekken. Het kasteel is nochtans vooral beroemd (berucht?) vanwege de fel besproken restauratiewerken door Viollet-le-Duc vanaf 1857: het trotse kasteel lag er toentertijd bij als een ruïne die enkel romantische zielen aantrok als symbool van betrekkelijkheid en vergane grootsheid. Zo weten we bijv. dat de Franse koning Louis-Philippe met graagte te Pierrefonds vertoefde: temidden van de vervallen getuigenissen van vroegere glorie organiseerde hij er op 11 augustus 1832 een prachtig banket ter ere van de bruiloft van zijn dochter Louise d'Orléans met de eerste koning der Belgen. We weten ook dat een bewonderaar en epigoon van Sir Walter Scott, K.H. Digby, er over de ridderlijkheid van weleer heeft gemijmerd: in een door vuur erg gehavend schetsboek hebben we een tekening van de imposante ruïnes bewaard. We houden de naam in ons achterhoofd, want hij zal verderop in ons verhaal nog een rol spelen...

De ruïnes van het kasteel van Pierrefonds in 1818.

Het kasteel van Pierrefonds in het schetsboek van K.H. Digby.

Wie vandaag de dag het kasteel bezoekt, leert vooral iets over de neo-gotische mentaliteit van vorige eeuw: de gedrochtelijke beelden op kapitelen en waterspuwers hebben meer te maken met de lugubere spookverschijningen en de overspannen emotionaliteit uit de 'gothic novel' dan met middeleeuwse bestiaria; de gepolychromeerde schoorsteen in de 'Salle des Preux' stelt de negen dapperste vrouwen voor (Les neuf preuses): Sémiramis heeft de trekken meegekregen van de keizerin van dat ogenblik, Eugénie, de vrouw van Napoleon III; de andere 'preuses' werden geportretteerd naar de hofdames van de keizerin... Men heeft er Viollet-le-Duc heftig voor aangevallen: hij zou eerder dan de reconstructie van een middeleeuwse realiteit zijn eigen droom hebben verwezenlijkt; hij zou de werkelijkheid van vroeger vertekend hebben vanuit zijn nostalgische verheerlijking van een heroïsche tijd, toen het zoveel beter was... Dat alles is ongetwijfeld waar, maar daar staat tegenover dat, had Viollet-le-Duc het kasteel niet gerestaureerd, de ruïne verder was verkrot en er nu wellicht niets meer van was overgebleven. Overigens, hoewel de kapel en de monumentale eretrap aan zijn romantische verbeelding zijn ontsproten, de vestingmuren en -torens zijn veeleer gerestaureerd dan imaginair herbouwd. Ze laten op impressionante wijze zien hoe vijftiende-eeuwse verdedigingswerken werden geconcipieerd op een ogenblik dat de artillerie de geschiedenis binnendonderde (voor het eerst te Crécy in 1346), maar de diepgaande gevolgen daarvan nog niet ten volle werden begrepen.

De westelijke hoektoren heette reeds in de middeleeuwen: *la tour Arthus.* In een nis onder de eerste rondgang wordt deze naamgeving bevestigd door een beeld van de legendarische koning van Brittannië. Maar ook de andere torens kregen namen (en identificerende beelden): Alexandre, Godefroy, Josué, Hector, Judas Macchabée, Charlemagne en César. De namen beantwoordden aan een reeks, die sinds het begin van de veertiende eeuw in West-Europa bijzonder populair werd: de 'Negen Besten' (les neuf preux; in Pierrefonds ontbreekt de figuur van David, hoewel die misschien oorspronkelijk op de donjon voorkwam).

Deze negen dappersten aller tijden zouden tot diep in de zeventiende eeuw bekend blijven (o.m. door fraaie volksprenten en door afbeeldingen op speelkaarten; cf. ook de verzen 1718-19 in Bredero's *Moortje*). Ze worden traditioneel in drie reeksen van drie gegroepeerd: drie helden zijn joden (Jozua, David en Judas Makabeus), drie zijn heidenen (Hector, Alexander de Grote en Julius Caesar) en het laatste trio bestaat uit christenridders (Artur, Karel de Grote en Godfried van Bouillon). Lodewijk van Orléans, van wie geweten is dat zijn ambities niet gering waren, moet in deze 'homines fortes' de exemplarische belichaming van ridderlijkheid hebben gezien: in de grote zaal van het kasteel van Coucy liet hij trouwens naast de gecanoniseerde 'negen' een tijd-en landgenoot opnemen om de reeks in het tiental te vervolmaken: de Maarschalk van Frankrijk, Bertrand du Guesclin, van wie hijzelf het ridderzwaard ten geschenke had gekregen. Dat edelen er niet voor terugschrokken zich met de beroemde ridders uit het verleden te identificeren, bewijst verder ook het ooggetuigenverslag van een burger uit Valenciennes die een cavalcade te Atrecht in 1336 beschrijft waar de negen reeds van de partij waren...

Ook in de Nederlanden waren de 'negen besten' goed bekend en reeds vroeg, blijkens een allusie in de *Lekenspiegel* van Jan van Boendale (II, cap. 15, vv. 126-138) van ca. 1325-33. Nu eens verschijnen ze als relativerende illustratie van het pessimistische 'Ubi sunt?'-thema (bijv. bij Willem van Hildegaersberchs *Een exempel van heren*), dan weer als lichtend voorbeeld voor de generatie van dat ogenblik. In een handschrift,

gechreven voor het grafelijke hof van Holland (hs. Brussel, K.B., 837-845) komt een uitgebreide versie voor *Van den .ix. besten.* De dichter weet heel wat te vertellen over koning Artur: hoe hij de Friezen bedwong (die hem ten slotte nog zouden verraden) en hoe hij in Gallië tegen de Romeinse troepen van keizer 'Leeuwen' (d.i. Leo) vocht. We vernemen echter geen woord over de 'Ronde Tafel', daarentegen lezen we wel hoe Artur de reus Richoen in een tweegevecht doodsloeg en hij zich een reputatie van reuzenbekamper had verworven. Dit alles tot lering van wie wil luisteren:

De 'neuf preux'. Een Franse miniatuur uit het einde van de 14e eeuw (Artur is de derde van rechts).

> Nu leert, rudders, ane desen,
> Die rudders met eeren willen wesen;
> Scaemt u der namen, ghi bastaerde,
> Die rudders heet sonder waerde! (De Pauw, vv. 37-40).

Deze informatie is in meer dan één opzicht intrigerend. Voor lezers van Arturromans van het *Walewein*type zal het bedoelde duel niet meteen herinneringen oproepen. Integendeel, wie de *Walewein*, de *Ferguut*, de *Moriaen*, enz. gelezen heeft, maar ook *Erec et Enide* of de *Conte du Graal* van Chrétien de Troyes, vraagt zich verwonderd af op welke gronden Artur bij de dappersten aller ridders wordt gerekend: hij verschijnt in de genoemde romans (en vele andere) eerder als een passieve achtergrondfiguur die het vuile werk door zijn tafelronderidders laat opknappen... Ik kom op dit fenomeen nog uitvoeriger terug, maar nu al moge blijken hoe complex de verschijningsvormen van Artur in de middeleeuwse context zijn.

De vermelding van de reus Richoen in het Brusselse handschrift gaat ongetwijfeld terug op de autoriteit van Jacob van Maerlant. Voor het Hollandse hof van Floris V schreef deze geleerde Vlaming omstreeks 1284-1288 zijn beroemde *Spiegel Historiael.* Het was een reusachtige bewerking van het *Speculum Historiale*, de gezaghebbendste wereldgeschiedenis van die tijd, die in de jaren rond 1250 was samengesteld door Vincent van Beauvais, de bibliothecaris van de Franse koning Lodewijk de Heilige. In boek V van de *Derde Partie* heeft Maerlant koning Artur voorgesteld op het hoogtepunt van zijn macht. Een gezantschap van de Romeinse keizer Leo is echter te Londen aangekomen en daagt de koning uit voor de senaat in Rome te verschijnen om er gevonnist te worden:

Want hi den Roemscen tribuut onthelde,
Dien wilen eer wan met gewelde
Julius Cesar up Bertaengen;
Ende hi Gallen al bi Spaengen
Dien van Rome af hadde gewonnen
Ende vele eylande onder der zonnen. (Cap. L, vv. 77-82).

Koning Artur wijst de daging trots af, besluit dat de aanval de beste verdediging is, vertrouwt het rijk toe aan zijn neef Mordred en zijn vrouw Genoevere en vertrekt met zijn leger om de Romeinen te gaan bevechten. Het leger ontscheept in Bretagne, in de buurt van de Mont St. Michel. Daar verneemt Artur hoe een jonkvrouw door een 'gygant' werd geschaakt. Helemaal alleen gaat hij erop af, verslaat de reus en begraaft de intussen gestorven jonkvrouw. Artur is de overtuiging toegedaan:

Dat hi noint in al Ingelant
So sterken gygant en vant,
Sonder *den reuse Richoene*,
Die was van alsulken doene,
Dat hi hadde te siere hovaerden
Al ghemaect van coninx baerden
Eenen roc, dien hi anedrouch,
Also alse hise alle verslouch.
Doe wildi (hebben) Arturs baert;
Ende Artur voer darewaert,
Ende slouch doot dien gygant
In eenen eenwijch metter hant. (Cap. LI, vv. 99.110).

Het hier gepresenteerde Arturbeeld is al heel anders dan in tal van Arturromans waar de voornaamste activiteit van de Britse vorst erin bestaat hof te houden: niet enkel staat Artur op het punt de Romeinen te verslaan, maar er wordt van hem gezegd dat hij tenminste twee reuzen eigenhandig heeft gedood. Dapperder kan al moeilijk...

Maar, ik zei het al, de passage is bijzonder intrigerend. Het

gevecht met de reus van de Mont St. Michel komt niet voor in het *Speculum Historiale.* Maerlant oordeelde blijkbaar dat Arturs geschiedenis beter en gedetailleerder was weer te vinden in een andere Latijnse bron, de *Historia Regum Britanniae* van Galfridus van Monmouth. Maerlant heeft passages uit dit werk in zijn wereldgeschiedenis geïntegreerd, zij het in sterk verkorte vorm. Galfridus geeft inderdaad een uitvoerig relaas van het gevecht bij de Mont St. Michel. Het monster wordt bij hem heel wat afschuwelijker voorgesteld dan bij Maerlant (de reus eet zijn slachtoffers op, wanneer ze nog half levend zijn...), wat aanleiding is om Arturs dapperheid sterk in de verf te zetten: ‘Hij was immers een zo uitzonderlijk moedig man, dat hij tegen zulke monsters geen heel leger hoefde te mobiliseren. Niet enkel was hijzelf sterk genoeg om ze te vernietigen, maar zodoende wilde hij ook zijn manschappen inspireren tot grootse daden’. Ook de verwijzing naar een vroeger reuzengevecht is te vinden bij Galfridus; de reus met de baardenrok heet hier Retho/Ritho (paleografisch liggen *c* en *t* dicht bij elkaar, zodat uit *rithonem gigantem* gemakkelijk Maerlants *den reuse richoene* kan worden verklaard).

Artur en de reus van Mont Saint-Michel. Pentekening in een Vlaamse kopie uit de 12e eeuw van de Historia Regum Britanniae.

Wetenschappelijk gezien is daarmee de kous niet af. Immers, de reuzenkoning (dit keer) Rioen is een van de gevaarlijkste opponenten van de jonge Artur in de voortzetting van Maerlants *Merlijn* door Lodewijk van Velthem; het duel om Arturs baard wordt er uitgebreid behandeld vanaf de verzen 33.850. En in het laatste deel van de Haagse *Lancelot-compilatie*, met name in *Arturs Doet* (vv. 9841-52), werd het gevecht met de reus opgenomen naar de versie van Maerlants *Spiegel Historiael*; de passage is niet te vinden in de Oudfranse voorbeeldtekst. Dit alles roept vragen op m.b.t. de samenstelling (wat bevatte precies het verloren gegane eerste boek van de compilatie?) en het auteurschap van de *Lancelot-compilatie* (Lodewijk van Velthem - die op het einde als eigenaar van de codex wordt genoemd - of niet?), ook vragen m.b.t. de interactie van ‘fictionele’ en ‘historiografische’ denkbeelden omtrent Artur en zijn regering, enz. De problemen dreigen zich hier echter torenhoog op te stapelen: we bevinden ons met deze vragen inderdaad op de frontlinies van de Middelnederlandse arturistiek. Binnen het bestek van deze inleidende bijdrage acht ik het veilig om in een wijde boog rond dit filologisch strijdperk (voorlopig zonder

overwinnaar) heen te lopen, en uit mijn verhaal enkele besluiten te trekken. Artur, koning van Brittannië, wordt in de late middeleeuwen ook in de Nederlanden tot de 'negen besten' gerekend. Dit geloof berust blijkbaar op een historiografische traditie waarvoor de kritische geleerde Maerlant borg stond en die teruggaat op de kroniek van Galfridus van Monmouth. Deze merkwaardige man staat centraal in de volgende paragraaf.

2. Galfridus' Artur en de Keltisch-nationale trots

De Engelse geschiedschrijver Hendrik van Huntingdon krijgt in 1139 de schrik van zijn leven: op Romereis treft hij in het klooster Bec in Normandië een handschrift aan dat de gehele oude geschiedenis van het Britse eiland verhaalt. Meer nog: het handschrift bevat een uitvoerige Arturbiografie... Hendriks verbazing was begrijpelijk: tien jaar vroeger had hij immers zelf over de geschiedenis van Brittannië geschreven, maar over Artur kon hij toen enkel vertellen wat zijn bronnen hem meedeelden... en dat was niet veel. Het werk dat hij in Bec onder ogen had gekregen was de *Historia Regum Britanniae* van een zekere Galfridus Arturus, beter bekend als Galfridus van Monmouth (Geoffrey of Monmouth). Tussen haakjes: er bestaat veel kans dat het handschrift dat Hendrik te zien kreeg, zich nu in de U.B. te Leiden bevindt (zeker is alleszins dat het Leidse handschrift reeds vóór 1154 in de kloosterbibliotheek in Bec te vinden was).

Wellicht geboren in Wales (Monmouth ligt ten noordoosten van Carleon-on-Usk) moet hij rond 1136, toen hij de *Historia* voltooide, in Oxford werkzaam zijn geweest, vermoedelijk als leraar vermits hij de titel van 'magister' mocht dragen. Volgens de proloog van zijn werk zou hij een zeer oud boek uit het Keltisch hebben vertaald ('britannici sermonis librum vetustissimum'), boek dat hem door Walter de aartsdekaan van Oxford ter beschikking was gesteld. Dit authentificeringsprocédé wordt meestal als fictief beschouwd: op grond van vrij verwarde kronikale gegevens en van een mondelinge traditie (waarnaar hijzelf refereert in zijn voorwoord), zou Galfridus, geholpen door zijn geniale fantasie, een sluitende geschiedenis hebben geschreven van de Britse vorsten vanaf de legendarische stichting van een Brits rijk door Brutus (vanwaar de naam Brittannië), de achterkleinzoon van de Trojaan Aeneas, tot de dood van Cadwallader in 689, het einde van de Britse onafhankelijkheid.

Het werk van Galfridus is doordrongen van patriottisme. De strekking van het werk is duidelijk: de Kelten mogen zich hun glorierijk verleden herinneren, hun afstamming van de Trojaanse helden en die roemrijke ogenblikken uit hun geschiedenis toen ze Europa domineerden; dat ze bovenal de profetieën van Merlijn gedenken, die hun voorspelde dat grootse triomfen het Britse volk nog zouden te beurt vallen! Meer dan een vijfde deel van het werk wordt besteed aan de regering van koning Artur, het absolute hoogtepunt van de Brits-Keltische geschiedenis. Ziehier, bondig, het relaas van Galfridus.

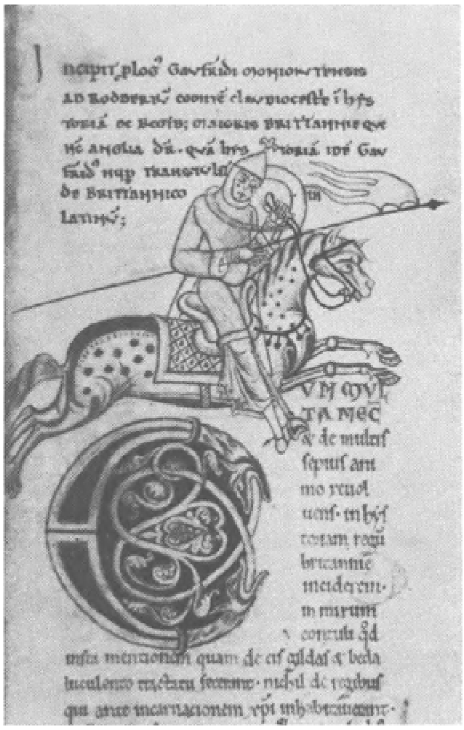
De Britse vorst Utherpendragon ontvlamt in hevige begeerte voor Igerna, de vrouw van zijn vijand Gorlois van Cornwall. Door de toverkunsten van Merlijn is hij in staat de gedaante van Gorlois aan te nemen en op die manier verleidt hij Igerna. Uit deze verhouding wordt Artur geboren.

De jongeman wordt koning als hij vijftien is en begint met de herovering van Brittannië op de Saksen, de Schotten en de Pieten. Als hij die overwonnen heeft, huwt hij Guennuera, die uit een nobele Romeinse familie stamt en de mooiste vrouw van het hele eiland is. Na de verovering van Ierland en IJsland heerst er twaalf jaar vrede. De roem van de jonge vorst verspreidt zich over de hele wereld; zijn hof wordt voor heel Europa het voorbeeld van ridderlijkheid en hoofsheid.

Arturs groeiend prestige wekt echter ongenoegen, waardoor hij gedwongen wordt opnieuw oorlog te voeren: hij verovert Noorwegen en Gallië en machtiger dan ooit houdt hij op Pinksteren een schitterend hoffeest in de Stad der Legioenen (Carleon-on-Usk in Zuid-Wales).

Wanneer de Romeinse keizer Artur tot schatplicht wil dwingen, vertrouwt de Britse koning het rijk toe aan zijn neef Mordred (de broer van Walgainus, d.i. Walewein) en eens te meer trekt hij met zijn leger naar Gallië waar hij de Romeinen verplettert. Aan Britse zijde betreurt men echter de dood van Beduerus en Cheudo (de in het Middelnederlands beruchte Keye).

Op het ogenblik dat Artur voorbereidingen treft om naar Rome op te rukken, verneemt hij het dubbele verraad van Mordred en Guennuera en is hij gedwongen naar Brittannië terug te keren.



Een ruiter. Pentekening in een Franse kopie uit de eerste helft van de 12 eeuw van de Historia Regum Britanniae.

Drie veldslagen beslissen over het lot van het machtige rijk. Het leger van Mordred, versterkt door Saksen, Schotten en Pieten, is veel groter dan dat van Artur. Toch slaagt hij erin te ontschepen. Bij deze militaire actie wordt Walgainus gedood; de overspelige koningin vlucht naar een klooster. Artur achtervolgt Mordred en verslaat hem bij Winchester. Mordred trekt zich terug in Cornwall. Daar wordt hij gedood in het onharmhartioge gevecht bij Camblam. Maar ook Artur is dodelijk gewond: hij wordt naar het eiland Avalon gevoerd om er van zijn wonden te genezen... Dit gebeurde in het jaar 542.

Dat we Galfridus' Arturbiografie niet als een geschiedenis van de zesde eeuw mogen beschouwen, is duidelijk. We hebben te maken met een schrijver, begiftigd met een buitengewoon vruchtbare fantasie... en met een reeks politieke bedoelingen. De Keltische bewoners van Engeland zagen namelijk (althans aanvankelijk) in de Normandische veroveraars na de slag bij Hastings (1066) bevrijders die hen van het Saksische juk zouden verlossen. Ze hadden er dus alle baat bij om de Normandiërs (en later het huis van Anjou) als hun rechtmatige vorsten te erkennen. Galfridus leverde de bezetters de legitimatie van hun koninklijk huis én een wapen in hun dynastieke rivaliteit met de Franse koningen. Immers, kon het huis van Capet er zich op beroemen terug te gaan op Karel de Grote en via de Franken op de Trojanen, de nieuwe Britse koningen konden een niet minder eerbiedwaardige stamboom voorleggen: hun Karel was Artur, die via Brutus eveneens van de Trojanen afstamde. Bovendien konden de Britse vorsten in Artur hun continentale aspiraties verantwoorden: had hij indertijd niet heel Gallië veroverd?

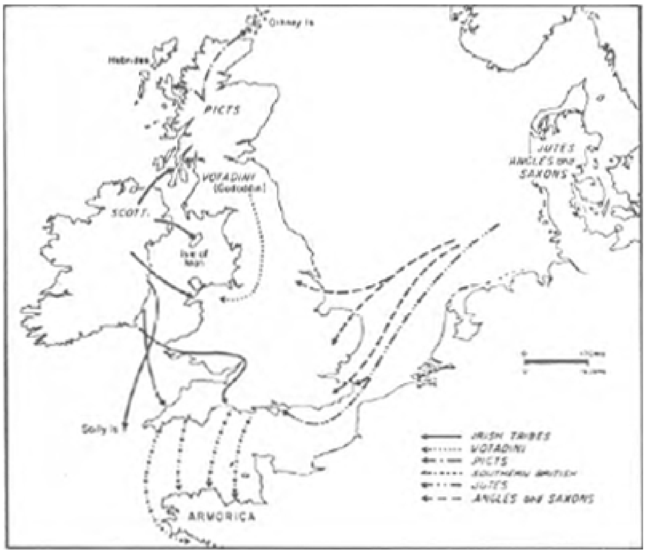
Het is dan ook niet toevallig dat Galfridus zijn pseudo-kroniek aan gerenommeerde Normandiërs opdroeg, zij het dat hij in de machtsstrijd om de Engelse kroon na de dood van Hendrik I meermaals op een verkeerde kroonpretendent gokte. De onfortuinlijke carrière van de schrijver was echter omgekeerd evenredig met de

enorme populariteit van het werk: we hebben er ongeveer tweehonderd handschriften van bewaard, waarvan nog een vijftigtal uit de twaalfde eeuw!

3. Artur een historische figuur?

Tegenover de gedetailleerde Arturbiografie van Galfridus en het grootse prestige van de Britse koning staat het indrukwekkende stilzwijgen van de vroegste geschiedschrijvers. Galfridus verwijst ons naar de zesde eeuw (de laatste veldslag in 542). Daarmee is ook de structuur van deze bijdrage aangegeven: chronologisch regressief zijn we vanuit de negentiende eeuw in de late middeleeuwen verzeild geraakt om via de dertiende en twaalfde eeuw in de tijd der volksverhuizingen te belanden; in de volgende hoofdstukken zullen we de omgekeerde weg bewandelen.

Toen in de eerste jaren van de vijfde eeuw Germanen de Rijngrens doorbraken, kwam de Romeinse provincie Brittannia militair in de lucht te hangen. Het Romeinse leger trok zich geleidelijk terug en toen brak een hoogst verwarde periode aan. De Angelen, Saksen en Juten staken de Noordzee over en na langdurige strijd slaagden zij erin de oorspronkelijke bewoners grotendeels westwaarts te verdrijven naar de bergachtige en afgelegen gebieden van Devon, Cornwall en Wales; sommige groepen Britten vluchtten zelfs naar Ierland en naar het continent, nl. naar Armorica, dat sindsdien naar hen Bretagne heet. Vreemd genoeg, want helemaal verschillend van wat er zich op het vasteland afspeelde, kwam het niet tot een integratie van Angelsaksen en Britten: ze bleven op hetzelfde eiland leven zonder contact, wederzijds geïsoleerd.



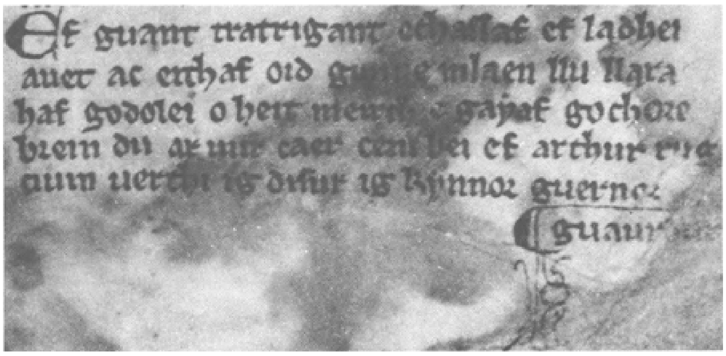
Kaart van de invasies en migraties in Brittannië (4e-6e eeuw).

De strijd tussen Britten en Saksen wordt vrij uitvoerig, maar bijzonder duister en verward beschreven door een Britse geestelijke, Gildas, in *De Excidio et conquestu Britanniae* ('Over de verwoesting en verovering van Brittannië, ca. 545); de grote Angelsaksische geschiedschrijver Beda neemt diens informatie over in zijn *Historia ecclesiastica gentis Anglorum* ('Kerkelijke geschiedenis van het Angelsaksische volk', ca. 731). Uit hun relaas komt naar voren hoe de Saksen in het land moordend rondtrokken en hoe de wanhopige Britten zich uiteindelijk aaneensloten onder leiding van een man van Romeinse afkomst, Ambrosius Aurelianus, die de invallers tijdelijk een halt toeriep. Daarop volgde een wisselend strijdverloop: dit duurde tot de laatste, maar niet geringste, overwinning van de Britten bij de berg Badon, waarna een periode van relatieve rust intrad (Gildas zegt niet expliciet wie de bewerker van deze

laatste overwinning was). Het relaas roept meer vragen op dan het antwoorden geeft, maar zoveel is zeker: Gildas en Beda reppen met geen woord over Artur...

De naam duikt in een kroniek voor het eerst op in de *Historia Britonum* uit de negende eeuw. Deze compilatie, die een hele reeks herwerkingen heeft ondergaan en waarschijnlijk ten onrechte aan Nennius wordt toegeschreven (de discussie

rond het auteurschap is echter nog steeds aan de gang), verhaalt hoe een zekere Artur - niet Ambrosius - als ‘dux bellorum’ (veldheer?) met de koningen der Britten tegen de Saksen ten strijde trok. Hij overwint hen in twaalf veldslagen die na elkaar worden opgesomd: in de achtste strijd draagt hij op zijn schouders een beeld van de H. Maagd Maria; de negende strijd werd uitgevochten in de stad der Legioenen (‘in urbe Legionis’; Chester of Carleon-on-Usk?); de elfde slag vond plaats bij de berg Badon, waar Artur zelf in één dag 960 vijanden versloeg. Dan verdwijnt hij weer van het toneel...



De referentie naar Artur in de Gododdin*: ‘ceni ben ef Arthur’ (maar hij was geen Arthur).*

Vanwaar komt die naam? Een contaminatie met de Romeinse veldheer Lucius Artorius Castus, die in de tweede eeuw een expeditie van het zesde legioen in Armorica (Bretagne) leidde? Of dacht men aan een der prinsen met de naam Artur van Ierse of Bretoense afkomst in de zesde en zevende eeuw, die evenwel een weinig opvallend bestaan hebben geleid? De beschikbare gegevens zijn ontzettend ambigu: een historische Artur (als die al bestaan heeft) hult zich telkens opnieuw in een waas van mysterie, alle verdienstelijke identificatiepogingen ten spijt, verdwijnt ongrijpbaar in de nevelen van de tijd... Wel staat vast dat de auteur(s) van de *Historia Britonum* behalve uit het relaas van Gildas, uitvoerig uit Keltische, mondelinge overleveringen heeft geput. We vinden Arturs naam herhaaldelijk in vroege Kymrische teksten (waarvan vermoedelijk slechts een klein aantal schriftelijk werd vastgelegd), maar ook hier zijn de problemen legio: de teksten zijn moeilijk te interpreteren en te dateren.

De belangrijkste van deze teksten is de *Gododdin* (uit het einde der zesde eeuw) van de Keltische bard Aneirin. Van een der Britse heiden tijdens de slag van Catraeth wordt hierin gezegd: ‘Hij voederde de zwarte raven (met de lichamen van zijn vijanden), hoewel hij geen Artur was...’. Indien deze opmerking geen latere interpolatie is, hebben we in dit geval een Artur-toespeling meer dan twee eeuwen vóór de *Historia Britonum* en zou dit erop kunnen wijzen dat een krijgshaftige Artur in die periode tenminste een zekere lokale reputatie bezat.

Het probleem van de historiciteit van Artur is nagenoeg onoplosbaar. Het lijkt me verstandig in dit verband de woorden aan te halen van Richard Barber, een onderzoeker die zich nochtans uitvoerig met de kwestie heeft ingelaten: ‘It is a riddle with no answers, or several... But even though we know there can be no clear answer, the riddle is fascinating in itself.’ Wat er ook van zij, een aantal gegevens lijkt toch wel vast te staan en het is zaak zich in deze troebele materie aan de weinige zekerheden vast te klampen. Galfridus van Monmouth heeft een (uitgebreide) versie van de *Historia Britonum* als bron gebruikt. En verder: er moet al vroeg een mondelinge overlevering rond het Britse verzet tegen de Angelsaksen hebben bestaan. Of zoals A.E. Cohen treffend opmerkte: ‘De vijandige relatie tussen Britten en Angelsaksen moge in het begin van de twaalfde eeuw onveranderd gebleven

zijn, inmiddels waren dezen van heersers tot overwonnenen geworden. De Normandiërs waren gekomen, zij hadden de Britten in hun afgelegen dalen en hoogvlakten ontdekt. In het ingesufte Brittannië had de tijd stilgestaan, maar één ding was er dat altijd voortging: de Britten vertelden elkaar verhalen over hun verleden en daarin nam in toenemende mate de figuur van Arthur de centrale plaats in.'

Dit laatste wordt bevestigd door de Anglonormandische geschiedschrijver Willem van Malmesbury. In zijn *De Rebus Gestis Regum Anglorum* ('Over de daden der Angelsaksische koningen', ca. 1125) bericht hij op gezag van 'Nennius' hoe de krijgshaftige Artur de barbaren overwon ten tijde van de laatste Romeinse monarch, Ambrosius. Daarbij merkt hij op: 'Dit is die Artur over wie de Britten nog heden ten dage zoveel nonsens uitkramen, een man echter die zeker waardig is om niet het onderwerp te vormen van onbetrouwbare verzinsels, maar wél van waarheidsgetrouwe geschiedschrijving, aangezien hij immers zijn wankelend vaderland lange tijd voor de ondergang wist te behoeden en erin slaagde, zijn gedemoraliseerde landgenoten tot weerbaarheid aan te sporen.' En verder heeft hij het in zijn kroniek over een belangrijke archeologische ontdekking tijdens de regering van Willem de Veroveraar (±1087): in Wales werd het graf gevonden van Walwen, Arturs neef. Hij deelde in de roem van zijn oom, maar - voegt de kroniekschrijver eraan toe - het graf van Artur is nergens te vinden (in 1125!), zodat oude fabels beweren dat hij eens zal weerkeren.

Die mondelinge overlevering spreekt ook in een merkwaardig voorval van omstreeks 1113. Herman van Doornik bericht hoe negen kanunniken van Laon met een reliekschrijn van Onze-Lieve-Vrouw op reis waren in Zuid-Engeland om fondsen in te zamelen voor het heropbouwen van hun kathedraal. Van Exeter in Devon trokken ze naar Bodmin in Cornwall. Hier werd hen verteld dat ze in het land waren van koning Artur, beroemd door de verhalen van de Britten; ze kregen er zelfs zijn (troon?)-zetel en oven te zien ('ubi ostenderunt nobis cathedram et furnum illius famosi secundum fabulas Britannorum regis Arturi'). Maar wat meer is: in Bodmin kwam een kreupele (Brit) genezing zoeken bij de relikwie. Hij kreeg het hevig aan de stok met het gezelschap uit Laon, omdat hij halsstarrig staande hield dat Artur nog steeds in leven was. Bloedvergieten kon ternauwernood worden vermeden... en - voegt Herman van Doornik eraan toe - Onze Lieve Vrouw van Laon was zo beledigd dat de gebrekkige niet werd genezen...

Verder is er een aantal allusies op Artur in Keltische gedichten en heiligenlegenden: naast hem verschijnen helden als Cei

(Mnl. Keye) en Bedwyr die, zoals Artur zelf, over bovenmenselijke talenten beschikken en schier onmogelijke opdrachten opknappen. Daaruit wordt duidelijk dat allerlei (vervormde) mythologische gegevens en volkse fantasieën Artur tot een held hebben geconstrueerd die nog weinig met de historische strijd tussen Kelten en Germanen te maken heeft.

Dit proces bereikte een hoogtepunt in het merkwaardige Kymrische prozaverhaal *Culhwch en Olwen* (spreek uit: kiloech - oloewén) dat in de vorm waarin we het nu kennen rond 1100 moet zijn geschreven. Het is overgeleverd in twee handschriften uit de veertiende eeuw: volledig in het *Rode boek van Hergest* uit de jaren 1375-1425 en fragmentarisch in het *Witte boek van Rydderch* van ca. 1300-1325.

Culhwch is een jonge man die de dochter van zijn stiefmoeder weigert te trouwen. Woedend bezweert ze hem dat zijn lot erin zal bestaan ongehuwd te blijven, tenzij hij Olwen, de dochter van de reus Ysbaddaden Penkawr, voor zich kan winnen, wat een quasi onmogelijke opdracht is. Culhwchs vader raadt de jonge man aan hulp te vragen aan het hof van koning Artur, zijn neef. Die hulp krijgt hij: zes helden uit Arturs entourage zullen hem vergezellen. Onder hen bevinden zich: Cei en Bedwyr, maar ook Gwalchmei (d.i. Gauvain/Waiewein) ‘die nooit onverrichter zake van een queeste huiswaarts keerde. Hij was de beste loper en de beste ruiter. Hij was Arturs volle neef, de zoon van zijn zuster.’ Samen ontdekken ze de verblijfplaats van de reus. Ysbaddaden, die weet dat hij de dag van Olwens bruiloft zal sterven, legt de kandidaat-bruidegom veertig onmogelijke taken op, vooraleer hij zijn dochter wil afstaan. Zo moet hij op het monsterachtige everzwijn Twrch Trwyth een wonderkam, een schaar en een scheermes veroveren; in een gevecht met de Zwarte Heks moet hij haar nog warme bloed opvangen om er de baard van de reus mee te wassen, enz. Bij deze opdrachten treedt Artur herhaaldelijk op de voorgrond; ook Cei, die zijn adem onder water negen dagen en nachten kan inhouden en die zijn lichaam naar believen kan uitstrekken tot hij zo lang wordt als de hoogste boom in het woud... Als de opdrachten vervuld zijn, doodt een ridder van Artur de reus en wordt Olwen Culhwchs bruid.

Dit Artur*verhaal* is in velerlei opzicht raadselachtig... Maar we leren eruit hoe Artur een machtige vorst is geworden en zijn hof het middelpunt vanwaar helden uittrekken op sprookjesachtige avonturen die zelfs de vorm van een ‘queeste’ aannemen.

De volkse overlevering rond koning Artur, zijn omgeving en rond aanverwante Brits-Keltische thema's bleef niet beperkt tot Engeland. Reeds vroeg, d.w.z. vóór 1136 - dus onafhankelijk van de *Historia* van Galfridus van Monmouth - drong de Arturstof door op het continent, waar men zich nochtans bewust bleef van de herkomst van het stofcomplex en er sprak van ‘Matière de Bretagne’ (d.i. Brittannië), getuige de proloog van Jean Bodel in zijn Karelepos, *Chanson des Saxons* (ca. 1200). Op die vroege penetratie wijst o.m. het Pescheria-portaal van de kathedraal te Modena. In een boogvormige omlijsting wordt daar de bevrijding van een vrouw, opgesloten in een kasteel, afgebeeld. Inscripties werden boven de personages aangebracht; van links naar rechts lezen we: Isdernus (d.i. Yder), Artus de Bretania, Burmaltus (de ridder van het kasteel?), Winlogee (de gevangen vrouw), Mardoc (haar bewaker), Carrado, Galvaginus (d.i. Gauvain/Walewein), Galvarium en Che (d.i. Keye). De Luikse kunsthistoricus J. Stiennon dateert de inscripties tussen 1120 en 1130 en verklaart ze door de aanwezigheid van Normandische ridders op het Italiaanse schiereiland, meer bepaald van een belangrijke Franse kolonie in Modena.

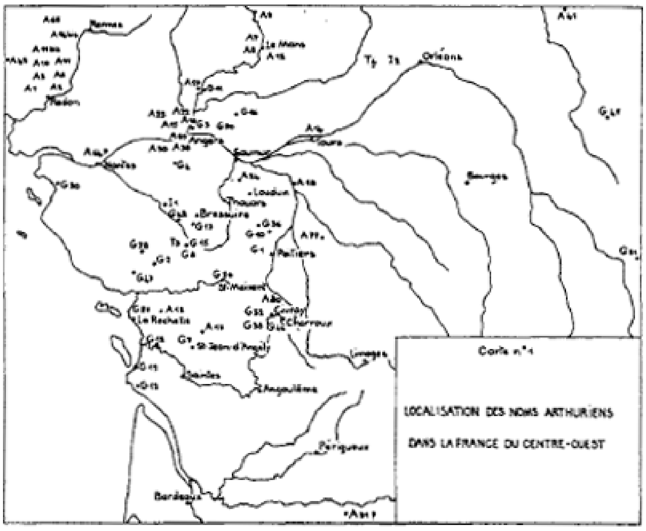
En verder zijn er de vele Arturiaanse voornamen op het continent: een Artur te Caen (ca. 1056-1070), verschillende Arturs in Le Mans (ca. 1080-1110), enz.; een Gauvain te Poitiers (ca. 1100) en te Marsais (ca. 1110), een Tristan in het H. Land (1113-1154), enz. P. Gallais heeft er 143 gevonden vóór 1220 en er zijn er beslist

meer geweest! Er moeten in Bretagne, Anjou, Poitou - ook in Vlaanderen! - in het begin van de twaalfde eeuw nogal wat adellijke Arturs en Gauvains/Waleweins hebben rondgelopen... Als we dan bedenken dat noch Artur noch zijn neef duidelijk met een bekende heilige kunnen worden verbonden en ze toch als doopnamen werden gegeven, kan dit verschijnsel enkel een gevolg zijn van de stijgende populariteit van de (mondelinge) ‘Matière de Bretagne’. Daarbij mogen we niet uit het oog verliezen dat vele ridders uit Poitou, Bretagne en Vlaanderen in 1066 deel uitmaakten van het Normandische leger van Willem de Veroveraar. Sommige van hen keerden na de verovering van Engeland huiswaarts, anderen vestigden zich in het veroverde land, ook in de randgebieden van het rijk waar de Keltische verhalen mondgemeen waren. Er moeten bijgevolg tal van directe en indirecte relaties tussen een insulaire Keltische traditie en het continent hebben bestaan.

De kans is groot dat we althans in één geval zo'n relatie geconcretiseerd zien, nl. in de figuur van Breri/Bleheri. Deze man, door Gerald van Wales (Giraldus Cambrensis) aangeduid als een beroemd verteller (‘famosus ille fabulator’) was waarschijnlijk een adellijke Welshman, die de Normanische zaak gunstig gezind was, van ca. 1080 tot 1140 leefde, en in verschillende oorkonden de bijnaam ‘latinarius’ draagt, d.w.z. ‘tolk’. Bleheri moet, blijkens een allusie van de dichter van de *Continuation-Perceval* (de zgn. tweede voortzetting, cf. infra), aan het hof van de graaf van Poitiers zijn verhalen ten beste hebben gegeven; het vermoeden is gewettigd dat het hier gaat om Willem IX van Aquitanië, de eerste troubadour (1071-1127). De man moet een indrukwekkend repertorium hebben gehad, want niet alleen zou hij een erg goede Tristanversie hebben gekend, maar - zo vervolgt Thomas in zijn hoofse Tristanroman omstreeks 1170 - hij kende ook de geschiedenissen en verhalen van al de koningen en graven die ooit in Brittannië leefden...

De Arturstof was dus in het begin van de twaalfde eeuw via een mondelinge overlevering ruim bekend geraakt. Toch moeten we wachten tot de tweede helft van die eeuw om de eerste Arturromans te zien verschijnen. De stoot daartoe werd gegeven door het werk van Galfridus van Monmouth, zij het onrechtstreeks.

4. Koning Artur verbonden met hoofs prestige en politieke ambitie



De verspreiding van de namen Artur en Gauvain/Walewijn vóór 1220.

In 1152 werd het huwelijk van de Franse koning Lodewijk VII met Eleonora van Aquitanië (±1204) geannuleerd. Hoewel slechts dertig jaar oud had zij reeds een

bewogen leven achter zich. Ze was de kleindochter van Willem IX de Troubadour en moet een bijzonder knappe, levendige en intelligente vrouw zijn geweest. Ze had te Poitiers een luxueuze, geraffineerde levensstijl gekend, wat schril contrasteerde met de sobere gewoonten aan het Franse hof te Parijs, waar Lodewijk zich ook meer en meer tot een somber-ernstige vorst ontpopte. Was daardoor een breuk onvermijdelijk, zeker toen ze niet in staat bleek een mannelijke troonopvolger ter wereld te brengen? Of had ze het tijdens de tweede kruistocht wat al te bont gemaakt met een galante oom in Antiochië (Willem van Tyrus beschreef haar - niet zonder vooringenomenheid - als een lichtekooi)? Was ze verliefd geworden op de veelbelovende Hendrik Plantagenet, graaf van Anjou en hertog van Nor-

mandië? Feit is dat ze het jaar van de huwelijksverbreking met laatstgenoemde trouwde. In 1154 besteeg die de Engelse troon als Hendrik II en Eleonora was opnieuw koningin...

Het is aan haar dat de Normandische clericus 'maistre Wace' zijn *Roman de Brut* (1155), een vrije bewerking in het Frans van de *Historia Regum Britanniae* van Galfridus, opdroeg. Vermoedelijk verwierf hij zich zodoende een plaats als dichter binnen het Anglonormandische hofmilieu want in 1160 begon hij in opdracht van Hendrik II een kroniek van de Normandische hertogen, de *Roman de Rou*.

Wace wijzigde en amplifieerde het relaas van zijn Latijnse voorganger in aanzienlijke mate, onder meer op grond van mondelinge overleveringen (alweer!) waarnaar hij herhaaldelijk verwijst. Hij bericht ons voor het eerst over de beroemde Ronde Tafel: voor zijn baronnen, die allen voor zichzelf het meeste prestige wilden opeisen, liet Artur een ronde tafel ontwerpen (waarover de Britten menig verhaal weten te vertellen, voegt hij eraan toe). Iedereen zat daarrond op basis van volledige gelijkwaardigheid en iedereen werd er op gelijke wijze bediend. *Walgainus*, Arturs neef, is bij Galfridus een ernstige raadsman en een dapper ridder; bij Wace krijgt *Walwein* meer reliëf, iemand die ook de vreugden na de strijd weet te appreciëren en beseft dat ridders vele grootse daden verrichten uit liefde voor hun vriendinnen. Zo zijn er in Waces werk meer accentverschuivingen te vinden... De verdienste van het werk was ongetwijfeld dat de *Historia* van Galfridus uit het geleerdenmilieu werd gehaald en nu ook de Anglonormandische adel de gebeurtenissen rond de roemrijke Brits-Keltische vorst in een historische context wist te situeren. Van dat ogenblik raakt de literaire verwerking van de 'Matière de Bretagne' in een stroomversnelling en treedt de geniale verteller Chrétien de Troyes op de voorgrond.

> Zijn eerste Arturroman begint met de jacht op een mysterieus wit hert, opgejaagd door koning Artur en zijn ridders van de tafelronde. Als het jachtgezelschap is voorbijgedraafd, komt helemaal achteraan de ronde-tafelridder Erec aangereden, in het gezelschap van de koningin Guenièvre. Erec heeft zijn paradekostuum aangetrokken en neemt dus blijkbaar niet deel aan de jacht. Wanneer echter een brutale ridder, die zijn pad 'toevallig' kruist, hem zwaar beledigt, achtervolgt hij die tot in een nabijgelegen stad. Daar raakt de ridder halsoverkop verliefd op de wondermooie dochter van een verarmde kasteelheer. Hoewel zij ook op hem verliefd is, lijkt dat weinig gewicht in de schaal te werpen, want zonder haar vooraf te consulteren of zonder haar zelfs maar een lief woord toe te spreken, stapt Erec naar de vader van het meisje en vraagt de hand van zijn dochter (dat zal de middeleeuwer geenszins verwonderd hebben; zo ging het er in adellijke kringen immers meestal aan toe).
> Nadat Erec eerst nog de belediging op de brutale ridder heeft gewroken en hij voor zijn geliefde een mooie sperwer heeft bemachtigd, waarvoor hij door iedereen in de stad wordt geprezen, keert hij met het meisje terug naar het hof van koning Artur. Het huwelijk van Erec en Enide (die pas nu bij naam wordt genoemd) wordt zo vlug als mogelijk ingezegend en de twee jonge mensen kunnen nauwelijks wachten tot het feest voorbij is om elkaar hartstochtelijk met kussen en omhelzingen te overladen. 'Een opgejaagd hert', zo schrijft Chrétien, zijn verhaal zodoende een mooie 'conjointure' (d.i. structuur) bezorgend, 'dat dorstig de tong laat hangen, verlangt niet zo sterk naar de bron; de uitgehongerde sperwer tuurt niet zo begerig naar zijn voedsel, als zij beiden uitkeken naar het ogenblik waarop de een in de armen van de andere zou liggen'.

Eenmaal de festiviteiten beëindigd, neemt het jonge paar zijn intrek in het kasteel van Erecs ouders. Maar de voorheen zo dappere en dynamische ronde-tafelridder heeft nog slechts één passie: zijn vrouw. Ridderplicht en inzet voor de gemeenschap kunnen hem gestolen worden. Zijn enige ambitie is met zijn vrouw in bed te liggen, en dat deden ze vaak tot laat in de namiddag... Zijn vrienden beginnen te mopperen en noemen hem 'recreant', d.i. een ridder die naam niet waardig. Dat komt Enide ter ore; zij voelt zich daardoor persoonlijk zwaar gekrenkt, want zij krijgt de schuld voor deze situatie, maar ze durft er haar man niet over te spreken. Na een zwoele liefdesnacht kan Enide de slaap niet vatten en begint te piekeren en te klagen. Het laatste deel van de klacht heeft Erec in zijn slaap opgevangen en hij dwingt zijn vrouw de waarheid te vertellen. Hij bekent dat diegenen die hem een lamlendige noemen gelijk hebben en hij trekt met zijn vrouw de wijde wereld in.

Wanneer de twee jonge mensen de veilige thuishaven hebben verlaten, maken ze tal van avonturen mee en kennen ze onmenselijke ontbering: Erec vecht tegen rovers, tegen een dwergkoning, tegen valse edelen; Enide weerstaat de verleidingspogingen van twee wellustige graven. Op het einde van die avonturentocht zal Erec - voor het eerst in het verhaal! - op ontroerende wijze zijn liefde voor Enide bekennen; hij zal bovendien bevestigd hebben dat hij niets aan dapperheid heeft ingeboet en als werkelijk hoofs ridder zijn ridderschap in dienst wil stellen van het geluk van zijn medemensen; Enide zal van haar kant uitgroeien tot een liefdevolle levenspartner die haar man door haar liefde tot grootse daden stimuleert.

Het verhaal lijkt gedaan. Op een ogenblik dat we de slot-formule verwachten, komen Erec en Enide in een stad met een eigenaardige tuin. Daarbinnen speelt zich een avontuur af, waardoor de kandidaat-uitverkorene - als hij slaagt - vreugde en blijdschap voor iedereen kan bezorgen; het avontuur heet dan ook 'Joie de la Court'. Dat staat Erec aan en hij dringt de tuin binnen.

Die tuin is omgeven door een onzichtbare, magische muur van lucht en schenkt enkel toegang aan een vastberaden ridder die het avontuur wil doorstaan. Binnenin zingen vogeltjes en bloeien de allermooiste bloemen en bomen die nooit verwelken. In het midden van de tuin rust een beeldschone jonkvrouw op een divan, omgeven door een kring van houten staken... waarop de bloederige hoofden van gedode ridders prijken. Eén staak is vrijgebleven... voor Erec. Plots springt een reus te voorschijn. Er ontspint zich een vreselijk gevecht, waarin Erec de reus overwint en hem dwingt om samen met zijn geliefde, de jonkvrouw op de divan, de afgesloten tuin te verlaten en opnieuw hun plaats in de samenleving in te nemen. Daardoor ontstaat er vreugde voor iedereen.

Erec en Enide keren terug naar het hof van Artur. Wat later worden ze door de Britse vorst tot koning en koningin van hun land gekroond.

Met dit spectaculaire verhaal van mysterieuze avonturenwouden, dwergen en reuzen en de wondertuin met zijn sciencefictionafsluiting creëerde Chrétien de Troyes de eerste Arturroman, *Erec et Enide* (ca. 1170) en werd hij tegelijk de vader van een nieuw genre, dat ik de *niet-historische Arturroman* (cf. infra) zou willen noemen.

Het is Chrétien echter, in tegenstelling tot wat men op het eerste gezicht zou besluiten, niet enkel om het bij wijlen sprookjesachtige verhaal te doen. Hij heeft de gebeurtenissen een weloverwogen structuur (de zgn. conjointure) geschonken, zodat alles met alles te maken heeft. Zo ontstond een eigen zingeving die het geïntendeerde publiek confronteerde met de nieuwe ideeën rond ridderschap,

hoofsheid en liefde, ideeën die tot de wonderlijkste uitingen van de ‘Renaissance van de twaalfde eeuw’ behoren. Niet expliciet, maar a.h.w. tussen de regels, via de symboliek van het uiterlijke gebeuren, gaf Chrétien de boodschap (de zgn. sen) van zijn werk prijs en formuleerde hij antwoorden op vragen als: ‘Wat is liefde? Wanneer is de liefde een waarde in het leven van de mens? Wat is ware gemeenschap? Hoe moet de verhouding zijn tussen individu en gemeenschap?’. De antwoorden van de eerste Arturroman zijn in menig opzicht revolutionair. Liefde - zo meent de Franse dichter -, zelfs hartstochtelijke liefde, is best mogelijk binnen het huwelijk. Dat is in de twaalfde eeuw een vrij gewaagde stelling, als we weten dat de toenmalige theologie voorhield dat een man die zijn eigen vrouw met hartstocht bemint, overspelig is! Maar Chrétien gaat verder: zulke liefde, meent hij, schenkt diep geluk aan man en vrouw, op voorwaarde dat ze door crises en moeilijkheden wordt gelouterd en beleefd in wederzijds respect voor elkaar, op voorwaarde ook dat ze de geliefden niet van de gemeenschap isoleert, maar bron wordt van een daadwerkelijke inzet voor de anderen. Via zulke huwelijksliefde (de ‘amour courtois conjugal’)

stijgt de mens boven zijn persoonlijke belangetjes uit en blijkt hij in staat tot bovenindividueel gedrag: via zulke liefde wordt derhalve de gemeenschap écht tot gemeenschap!

De plotse verschijning van Chrétien de Troyes op het literaire toneel roept echter tal van vragen op. Dat hij bijv. de vader is van een nieuw genre, blijkt helemaal niet uit de aanhef van *Erec et Enide*. 'Op paasdag, in het nieuwe jaargetijde, hield koning Artur hof in zijn kasteel te Caradigan. Zulk een prachtig hof had men nog nooit gezien: er waren daar vele goede en dappere ridders, trots en vurig, en aanzienlijke dames en jonkvrouwen, mooie en nobele koningsdochters...'. Vooraleer het hof uit elkaar gaat, wil de koning - naar oude gewoonte - op het witte hert jagen. Maar dat is helemaal niet naar de zin van Gauvain die grote moeilijkheden voorziet. Wat later venemen we dat de voorgestelde ridders (althans een deel ervan) behoren tot 'la Table Reonde' (v. 83)... *Erec et Enide*, het begin van een traditie? Dat is wel verwonderlijk, want de dichter introduceert koning Artur als een bij het publiek algemeen bekende figuur; Gauvain treedt als directe, wijze raadgever van de koning op alsof hij dat al in tientallen vroegere verhalen had gedaan en de naam 'Table Ronde' wordt van geen enkele toelichting voorzien en blijkt dus binnen de publiekskring van de dichter een vertrouwd begrip te zijn.

B. Schmolke-Hasselmann heeft terecht beklemtoond dat Chrétien de Troyes reeds zelf in een Arturtraditie stond: hij moet goed bekend zijn geweest met de mondeling circulerende 'Matière de Bretagne', maar hij kende bovendien de *Roman de Brut*, die hij trouwens als bron gebruikte. Maar niet enkel Chrétien, ook het geïntendeerde publiek van *Erec et Enide* moet vrij goed met Arturs regering vertrouwd zijn geweest, althans de grote lijnen ervan hebben gekend, vermits Schmolke-Hasselmann op overtuigende wijze heeft aangetoond dat de eerste Arturroman en Waces kroniek binnen dezelfde publiekskring hebben gefunctioneerd, nl. het Anglonormandische hof van Hendrik II en Eleonora, een hof waar overigens ook Marie de France en de *Tristan*-dichter Thomas met Arturstof bedrijvig waren.

Het is bekend dat de Engelse vorstelijke familie - heel geprononceerd vanaf Hendrik II - via de 'Matière de Bretagne' haar aanspraken op de Engelse kroon, op vroegere Britse gebieden alsook op grote delen van het oude Gallië zocht te legitimeren; de Plantagenets zetten daarmee een traditie voort die reeds onder de vroegere Anglonormandische vorsten aanwezig was (cf. supra). Het loont beslist de moeite om vanuit dit oogpunt de situatie aan het hof van Hendrik II en Eleonora van naderbij te bekijken.

Reeds in de nagelaten geschriften van Ph.A. Becker (1947) vond men het volgende: 'Ik houd het voor een uitgemaakte zaak dat de werken van Wace, nl. de *Roman de Brut*, de *Roman de Rou* en die van Benoît de Sainte-Maure, nl. de *Roman de Troie* en de *Chronique des ducs de Normandie*, delen zijn van een groots geconcipieerde voorgeschiedenis van het Engelse koningshuis, in opdracht van Hendrik II Plantagenet, waarbij zich ook de *Roman de Thèbes* en de *Roman d'Eneas* hebben aangesloten.' Ik geloof dat Becker het bij het rechte eind had, maar m.i. kan men nog een stap verder gaan. Vanuit hun eigen (en bij het publiek veronderstelde) bekendheid met de *Roman de Brut* van Wace is een aantal dichters aan het werk gegaan rond de *oorsprong* van de Brits-Normandische geschiedenis. Ze wilden namelijk uitzoeken en vertellen wat er rond Brutus en diens Trojaanse herkomst aan interessante gegevens kon worden bijeengebracht; ze expliciteerden het kader dat Wace enkel maar had gesuggereerd (op gezag van Galfridus' *Historia*, die op zijn beurt werd geïnspireerd door de *Historia Britonum*). Op die manier kunnen m.i de *Roman de Troie* (opgedragen aan Eleonora) en de *Roman d'Eneas* worden verklaard. Andere dichters gingen werken rond het onbetwistbaar *hoogtepunt* van

de Britse dynastie in de zesde eeuw: ik denk hier aan Chrétien de Troyes, aan Thomas en aan Marie de France. *Lanval* bijv., een *lai* (d.i. een kort verhaal in verzen) van laatstgenoemde, wordt gesitueerd in een vroege periode van Arturs regering, nl. wanneer hij zich in Carlisle bevindt vanwege de Schotten en de Pieten die in het Noorden van Engeland plundertochten uitvoerden. Nog andere auteurs (of voor een deel dezelfde) gingen aan het werk rond de *recentere familiegeschiedenis*, wat resulteerde in een aantal rijmkronieken in de volkstaal. Het gevolg van dit alles was een enorme concentratie van werken aan het hof van Hendrik en Eleonora tussen 1150 en 1170.

We mogen aan dit illustere Engelse hof een intensieve literaire uitwisseling veronderstellen. En vergeten we het niet: in het kielzog van Eleonora en haar zoon Richard (de latere: Leeuwenhart) moeten er nogal wat edelen uit Anjou en Poitou verbleven hebben die reeds in Frankrijk met de 'Matière de Bretagne' hadden kennis gemaakt. Men kan zich wel voorstellen hoe de Arturs of Gauvains onder hen de nieuwe Arturverhalen met extra genoegen hebben beluisterd.

De explosie van werken binnen hetzelfde milieu had ook het gevolg dat ze naar elkaar konden verwijzen. Zo werd het kader geschapen waarbinnen het publiek via intertekstuele allusies een 'surplus' aan betekenis wist te vatten dat de autonomie van het individuele werk te buiten gaat. Of om een beeld te gebruiken van F.P. van Oostrom: door deze dynamisch-literaire situatie aan het Anglonormandische hof werd 'het achterdoek van het genre' in het leven geroepen waartegen de individuele Arturroman of *lai* reliëf en tevens een extra dimensie krijgt.

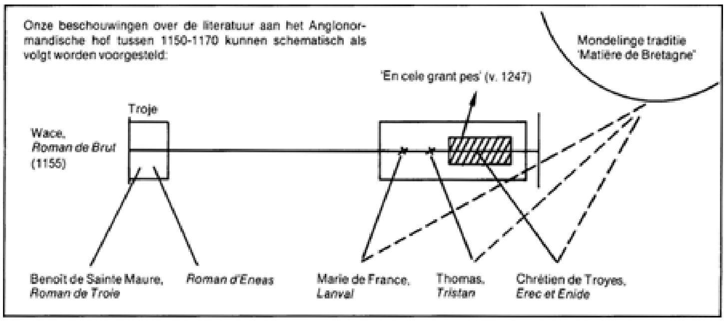
Ik geef hiervan twee voorbeelden. Wanneer in *Guigemar* van Marie de France de titelheld zwaar verwond wordt en in een magisch bootje plaatsneemt dat hem - zonder stuurman - naar een eiland voert waar een jonkvrouw hem verzorgt, die zijn geliefde wordt, dan is dit een auctoriële knipoog naar een publiek dat vertrouwd is met de Tristanstof. En dat was het Anglonormandische hofpubliek: Chrétien de Troyes had zich reeds met een Tristanverhaal (dat echter niet bewaard bleef) ingelaten en Thomas had de stof in hoofse stijl omgedicht. Eenzelfde avontuur als in *Guigemar* overkwam inderdaad Tristan: na het gevecht met de Morholt dreef de held, dodelijk gekwetst door het vergiftigde wapen van zijn tegenstander, in een bootje doelloos op zee rond tot hij in Ierland aanspoelde en genezen werd door Iseut... De intertekstuele analogie is duidelijk, maar tevens het verschil in betekenis, met name in liefdesconcept. Leidde de 'amour passion' van Tristan en Iseut uiteindelijk tot de dood van beide geliefden, in dit kort verhaal van Marie de France krijgen we een 'happy end'. De dichteres heeft op die manier - rekening houdend met de voorkennis van haar geïntendeerde publiek - stelling genomen tegen een pessimistische visie die de liefde als een bovennatuurlijke kracht, bepaald door het noodlot, beschouwde. Datzelfde gebeurde ook in Chrétiens *Erec et Enide*. Over de eerste huwelijksnacht van de twee jonge mensen zegt de dichter, langs zijn neus weg: Enide werd die nacht niet vervangen door Brangien... Deze verwijzing veronderstelt een gedetailleerde kennis van het publiek van de eerste Arturroman met de Tristanstof. Tristan was Iseut in Ierland gaan halen als bruid voor zijn oom, koning Mare. Tijdens de zeereis hadden de twee jonge mensen echter per vergissing van een magische liefdesdrank gedronken die hen hopeloos in liefde verenigde. Toen dan Iseut later met koning Mare trouwde, was ze geen maagd meer... en werd tijdens de huwelijksnacht haar plaats in het koninklijke bed ingenomen door haar trouwe helpster, Brangien!

Laten we echter even teruggrijpen naar het begin van Chrétiens *Erec et Enide*. Wie bij de aankondiging van de dichter dat het verhaal over 'li rois Artus' gaat, een Arturbiografie zou verwachten, komt meteen bedrogen uit: iedere historische situering blijft achterwege, het gebeuren grijpt plaats op een niet nader bepaalde paasdag, in de lente. Tegen de achtergrond van de veronderstelde kennis bij zijn publiek (en tegenover een van zijn bronnen, i.c. de *Roman de Brut*) heeft Chrétien a.h.w. een

‘episode’ uit het historische tijdsverloop losgemaakt en vertelt hij een reeks avonturen die zich ‘ergens’ (in het Middelnederlands: ‘te enen male’) binnen Arturs regering hebben afgespeeld, maar waarbij de geschiedkundige implicaties van de ‘Matière de Bretagne’ niet of nauwelijks aan bod komen. Chrétien de Troyes werd op die manier de vader van de eerste *niet-historische Arturroman*.

Dat middeleeuwers dit episodiseringsverschijnsel herkend hebben, blijkt uit een uitzonderlijk receptiegetuigenis in het veertiende-eeuwse verzamelhandschrift Parijs B.N. fonds français 1450. De kopiist houdt bij zijn weergave van de *Brut* plots op bij de regering van koning Artur, last een overgangsformule in, interpoleert dan de vijf Arturromans van Chrétien de Troyes (cf. infra), waarna hij verder gaat met het relaas van de *Brut*. Wace had trouwens een aanwijzing in die richting

gegeven: tijdens de lange vredestijd vóór de ondergang van Arturs rijk (‘En cele grant pes’, *Brut*, v. 1247) vonden de wonderen en avonturen plaats die Arturs roem hebben bepaald. De suggestie is niet aan dovemansoren gezegd: in deze periode hebben dichters (en publiek) het ‘te enen male’ van de niet-historische Arturromans gedacht.



Een vraag die zich intussen opdringt, is deze: ‘Indien Chrétien zijn eerste Arturroman heeft geschreven voor een vorstelijke familie die via de “Matière de Bretagne” haar politieke ambities zocht te legitimeren, waarom schreef hij dan geen duidelijker historisch Arturverhaal, maar ging hij te werk op de hierboven beschreven wijze?’ B. Schmolke-Hasselmann verklaart het ontstaan van de Arturroman-in-verzen vanuit een concurrentiële positie met de Franse Karelepiek; hoewel de geschiedenis der Britse vorsten dank zij Wace bij het bredere publiek bekend raakte, ontbrak er in het cultuurpolitieke plan van Hendrik II nog een soort Britse ‘geste du roi’: ‘Terwijl in Frankrijk reeds sinds de elfde eeuw een bloeiende (ook in Engeland veelgelezen) literatuur rond Karel de Grote en zijn Paladijnen bestond en als propagandamateriaal de Franse kroon diende, ontbrak vooralsnog een Anglonormandische tegenhanger: een literatuur die Artur tot middelpunt en de avonturen van zijn ridders tot onderwerp had.’ De verklaring lijkt me aannemelijk binnen het kader van de politieke propagandaslag in de tweede helft van de twaalfde eeuw, maar ze kan m.i. worden aangevuld.

Daarvoor moeten we naar de slotepisode van *Erec et Enide*. Na het grootste avontuur van Erec, de ‘Joie de la Cour’, komen Erec en Enide terug naar het hof van koning Artur. Daar bereikt hen het bericht dat Erecs vader is gestorven. Erec en Enide worden daarop op kerstdag gekroond te Nantes in Bretagne. De plechtigheid, die uitvoerig wordt beschreven, is herhaaldelijk in verband gebracht met de historische hofplechtigheid van Kerstmis 1169 te Nantes, waarbij Hendrik II zijn derde zoon Geoffrey (geboren in 1158) met de dochter van de hertog van Bretagne verloofde. Daar zijn talrijke aanwijzingen voor: o.m. dat de genodigden in *Erec et Enide* allen uit het machtsgebied van de Anglonormandische vorst afkomstig zijn. Een sterk argument is verder de beschrijving van de twee prachtige ivoren zetels die in de feestzaal voor Artur en Guenièvre klaarstaan: ze waren aan elkaar gelijk en bevatten geen stukje hout, ze waren helemaal vervaardigd uit ivoor en goud. Ze waren met groot meesterschap gesculpteerd, en de voorste poten stelden luipaarden voor... Een ridder, Bruianz des Illes, had ze aan de koning en de koningin ten geschenke gegeven. Luipaarden: dat zijn de wapendieren van de Engelse koning; Bruianz des Illes is een allusie op Brian of Wallingford, die Hendrik II en zijn vrouw Eleonora de troonzetels van Engeland had cadeau gedaan...

Wanneer Chrétien de Plantagenets in de figuur van koning Artur en via het kroningsfeest te Nantes in *Erec et Enide* hulde brengt en Hendrik II en zijn vrouw versluierd met Artur en Guenièvre identificeert door hen te laten plaatsnemen in de twee zetels met het Engelse wapendier, dan kon de voorgestelde Artur toch moeilijk in verband worden gebracht met de tragische figuur die aan overspel en verraad

ten onder ging. M.a.w. de 'episodisering' stelde Chrétien in staat de voorvader van het Engelse vorstenhuis, koning Artur, en het lichtende voorbeeld voor de Anglonormandische adel, de ronde-tafelridders, weer te geven op het hoogtepunt van hun macht, in een soort fragment van gestolde tijd waarin het rijk de interne en externe bedreiging was ontgroeid en nog niets op het catastrofale einde vooruitwees. Het is begrijpelijk dat Chrétien het overspel van de koningin en de tragische ondergang van de grote Britse vorst liever onbehandeld liet. Veel beter dan op Brits doemdenken (het beeld is opnieuw van F.P. van Oostrom, weliswaar in een andere context) kon hij zijn creatief vermogen concentreren op een minder problematische episode uit de geschiedenis van de met de Engelse dynastie verbonden vorst. Het strookte nu eenmaal beter met de belangen van Chrétiens maecenas als de dichter het rijk van Artur zou portretteren als een onbedreigde hoofse modelstaat - waarvan de grootse nalatenschap sindsdien bij Hendrik II was komen berusten.

Een gevolg van de 'episodisering' was niet enkel dat de lovende bedoeling acceptabeler kon worden vertolkt, maar ook dat de hoofdpersonages in het verhaal, ontheven a.h.w. van het relativerende tijdsverloop, de geïdealiseerde belichaming konden worden van een ideologie. In *Erec et Enide* vervult Artur nauwelijks de rol van een Brits-Keltische vorst uit de vijfde/zesde eeuw: hijzelf is het symbool geworden van de hoofse levenshouding, zijn hof staat exemplarisch voor hoofsheid. Op die manier kon de 'sen' de ontraadseling van een hoofse ('Diesseitige') levensproblematiek zijn, kon het werk als een onbetwiste 'spiegel van hoofsheid' belerend functioneren. Dat komt bondig, maar bijzonder duidelijk tot uiting in een later werk van Chrétien de Troyes, zijn *Yvain ou le Chevalier au lion*, waar de dichter zonder proloog met de deur in huis valt: 'Artus, de goede koning van Brittannië, *wiens ridderlijke deugden ons leren ridderlijk en hoofs te zijn*, hield (eens) een grootse en waarlijk koninklijke hofdag op een pinksterfeest. De koning bevond zich in Carduel in Wales...' (vv. 1-7). Artur: het boegbeeld van de nieuwe levenshouding, de hoofse ridderlijkheid... Dat betekent zoveel als (ik simplifieer een uitermate complexe materie): een reeks gedragsnormen en kwaliteiten (zelfbeheersing, mildheid, gratuïte inzet, bezonnenheid, moed, enz.) die mensen in staat moeten stellen om op een verfijnde, stijlvolle manier harmonisch met elkaar samen te leven...

Wanneer dan dichters verhalen vertellen, gesitueerd in een 'episode' (uit Arturs regering) waarvan historisch niets vastligt, krijgt de verbeelding uiteraard vrij(er) spel. De lacune werd opgevuld door gegevens uit de hoofdzakelijk mondelinge overlevering: dwergen, reuzen, mysterieuze jonkvrouwen, bizarre schepen en kastelen, wonderen van magische oorsprong doen massaal hun intrede en schenken de verhalen hun veelbesproken sprookjesachtige karakter. Met het sprookje hebben de niet-historische Arturromans niet enkel

het vanzelfsprekende Wonder, maar ook het (schijnbaar) a-temporeel universum gemeen: in het 'te enen male' zien we de hoofdpersonages optreden en evolueren, zonder dat ze ouder worden (of sterven)... Maar dit alles heeft m.i. veel meer te maken met de hierboven aangeduide 'episodisering' dan met de sprookjesachtige oorspong van vele der beschreven avonturen (hoewel deze genetische verklaring niet valt uit te sluiten). M.a.w. de 'episodisering' heeft - samen met wellicht nog andere factoren - de grondvoorwaarden geschapen voor de 'fictionalisering', die de niet-historische Arturroman zo fundamenteel verschillend maakt van de oudere chansons de geste. We mogen van de dichter van de eerste niet-historische Arturroman geen voorlopig afscheid nemen zonder zijn later Arturoeuvre vluchtig te bekijken. Na *Erec et Enide* schreef hij nog vier Arturromans-in-verzen. In *Cligès* wijst hij, polemiserend met de *Tristanromans*, de scheiding van 'corps' (bezit van de echtgenoot) en 'coeur' (bezit van de minnaar) in de liefde af. In *Lancelot ou le Chevalier de la charrette* behandelt hij in opdracht van gravin Marie de Champagne, een dochter van Eleonora uit haar eerste huwelijk, de bovenmenselijke eisen van de onvoorwaardelijke liefdesdienst (vermoedelijk is Chrétien op dat ogenblik binnen een ander hofmilieu werkzaam geweest). *Yvain ou le Chevalier ou lion* biedt een complementaire boodschap bij *Erec et Enide*: een ridder die de liefde verwaarloost en zijn 'ridderplicht' de voorrang geeft. Tussen 1181 en 1190 heeft Chrétien ten slotte zijn laatste (onvoltooide) werk geschreven in opdracht van de graaf van Vlaanderen, Filips van de Elzas, *Perceval ou le Conte du Graal*, maar dat is een ander verhaal...

In navolging van Chrétien zijn talrijke dichters niet-historische Arturromans gaan schrijven: Guillaume le Clerc met zijn *Fergus*, Raoul de Houdenc met *Meraugis*, een zekere Raoul (dezelfde als de voorgaande?) met *La Vengeance Raguidel*, een Henegouws dichter met *Hunbaut*, een Normandisch (of Picardisch?) dichter met *Durmart le Gallois*, enz. Allen hebben ze zich aan het grote voorbeeld opgetrokken, slechts zelden echter bereikten ze zijn niveau...

5. Een politieke moord op koning Artur

Toen omstreeks 1180 de gevreesde sultan Saladijn de christelijke staatjes in het Nabije Oosten bedreigde, werd in het Westen de alarmklok geluid. De Franse koning Filips II August, de Engelse vorst Hendrik II en diens zoon, prins Richard, namen daarom - zij het niet van harte - in 1187 het kruis aan. Overal werd de zgn. derde kruistocht gepredikt. Ook in het land van Wales, waar de aartsbisschop van Canterbury tijdens de maanden maart en april 1188 bedrijvig was met succesvolle toespraken en aanmaningen. De aartsbisschop werd vergezeld door een kannunik van middelbare leeftijd, Gerald van Wales (Giraldus Cambrensis, ca. 1145-1223), die in dagboek-vorm verslag uitbracht van de prediking. Zijn *Itinerarium Cambriae* ('De reis door Wales', eerste versie ca. 1191) bevat naast religieuze ook 'toeristische' informatie. In Carleon-on-Usk (Zuid-Wales) noteerde hij het volgende: 'We moesten de rivier Usk driemaal oversteken. Caerleon is de moderne naam voor de Stad der Legioenen. In het Kymrisch betekent *caer* stad of legerplaats. De legioenen die door de Romeinen naar dit eiland werden gestuurd, hadden de gewoonte op deze plaats te overwinteren, zodat ze de Stad der Legioenen werd genoemd. Caerleon is ongetwijfeld erg oud. Het werd door de Romeinen met grote zorg gebouwd; de muren werden in steen opgetrokken. Men kan er nu nog resten van de vroegere glorie bewonderen. Men ziet er immense paleizen die met hun vergulde zadeldaken

ooit met de pracht van het antieke Rome wedijverden...' Gerald was vol lof over de ruïnes van de baden, tempels, het amfitheater en het vernuftige verwarmingssysteem. Hij besloot: 'Caerleon is mooi gelegen aan de oever van de Usk. Met hoog tij zeilen de schepen de stad binnen. Ze is omgeven door wouden en weiden. Het was hier dat Romeinse vertegenwoordigers zich aan het beroemde hof van de grote Artur hebben aangeboden...'

De korte allusie bewijst: primo, dat de context van het bedoelde gebeuren in de laatste regels op het einde der twaalfde eeuw overbekend was, vermits Gerald het niet nodig achtte nadere uitleg te verstrekken; secundo, dat Gerald de *Historia* van Galfridus goed in zijn hoofd had (de beschrijving van Carleon-on-Usk komt ook bij laatstgenoemde voor).

De onvermoeibare reiziger en merkwaardige geleerde die Gerald was, is later meermalen op Artur teruggekomen. Naar aanleiding van een bezoek aan Glastonbury maakte hij in *De principis instructione* duidelijk wie Artur voor hem was: 'De gedachtenis aan Artur, de meest gereputeerde vorst van de Britten, zal steeds blijven voortbestaan. In zijn tijd was hij de vrijgevige beschermheer van de beroemde abdij te Glastonbury: hij deed verschillende schenkingen aan de monniken en steunde hen ten zeerste, zodat hij in hun annalen erg wordt geprezen. (...) Tijdens ons leven werd Arturs lichaam in Glastonbury ontdekt, hoewel de legenden ons eerder wilden doen geloven dat er rond zijn levenseinde een waas van mysterie hing, dat hij niet was gestorven maar was overgebracht naar een ver verwijderde plaats.' Gerald weerlegde die volksbeweringen met klem: de schedel, die hijzelf had aanschouwd, vertoonde duidelijk tien of meer wonden, die allemaal waren genezen, behalve één die groter was dan de andere en klaarblijkelijk Arturs dood had veroorzaakt. Er kon trouwens geen twijfel over bestaan dat de in de abdij opgegraven lichamen van Artur en zijn vrouw waren, want in het graf werd een loden kruis gevonden met de inscriptie: 'Hic jacet sepultus inclitus rex Arthurus cum Wenneveria vxore sua secunda in insula Avallonia' (Hier rust de befaamde koning Artur met zijn tweede vrouw Guenevere, in het eiland van Avalon). De inscriptie is raadselachtig (en omstreden: er bestaan meer versies van), maar zoveel is duidelijk: Gerald maakte hier korte metten met de taaie overlevering die wilde dat de onsterfelijke Artur eens zou terugkeren en zijn volk zou bevrijden.

Wat was er gebeurd? De Engelse koning, Hendrik II, was bijzonder opgetogen over koning Artur als roemrijke voorvader en exemplarische belichaming van de hoofse levenshouding, maar het laatste wat hij zich in zijn politieke plannen kon veroorloven was het dulden van een Brits-Keltische concurrent... En die koppige Britten bleven maar geloven in de terugkeer van Artur als koning van een groot Brits rijk (zijn eigen ambitie, nota bene). Wat gedaan? Toen in 1184 een groot deel van de abdij van Glastonbury afbrandde en de monniken op zoek waren naar nieuwe relikwieën, gaf Hendrik II hen een tip (dit laatste wordt bevestigd door Gerald van Wales). In het begin van de jaren negentig werd dan het stoffelijk overschot van de beroemde vorst opgegraven, waarmee de 'Britse hoop' definitief de grond werd ingeslagen. Artur zou als een historische vorst, voorgoed gestorven, enkel in de herinnering blijven voortleven... Ironisch genoeg zou Hendrik II de 'dood' van zijn concurrent niet meer meemaken: hij stierf zelf in 1189! Artur en Guenevere kregen een prachtige graftombe in het koor van de abdijkerk (vernield tijdens de Reformatie): de plaats ervan is nu nog te zien in de indrukwekkende ruïnes van de abdij.

6. Arturs idealen bekritiseerd én nagevolgd

Zoals reeds gezegd schreef Chrétien de Troyes zijn laatste Arturroman aan het hof van de graaf van Vlaanderen, Filips van de Elzas. Het politiek-culturele klimaat moet

hier heel anders zijn geweest dan aan de hoven van de Plantagenets en de graven van Champagne. De buitenlandse politiek van Filips stond vanaf 1180 in het teken van zijn pogingen tot overheersing van het Franse kroondomein, wat echter op een krachtig tegenoffensief van de Franse koning Filips II August botste. Hij zocht dan maar compensatie in zijn Palestijnse ambities, waarmee hij de kruistochttraditie van de Vlaamse graven weer opnam. Hij liet te Gent het Gravensteen ombouwen naar het model van de Syrische kruisvaardersburchten en trok zelf tweemaal naar het H. Land. Zonder veel succes evenwel, vermits de belegering van Acco hem in 1191 fataal werd: hij stierf er, vermoedelijk aan de pest.

De kruistochtidee moet het Vlaamse hofmilieu sterk hebben aangesproken. Op het einde van de twaalfde eeuw bewerkte Grandor van Douai er een vroeger kruistochtepos (vermoedelijk geschreven voor de met de graven gelieerde heren van Saint-Pol), het *Chanson d'Antioche* en verwerkte dit met nog twee andere chansons de geste, nl. het *Chanson de Jérusalem* en *Les Chétifs*, tot een groot geheel, de zgn. eerste kruistochtcyclus. Het is dan ook niet verwonderlijk dat Chrétiens laatste roman een heel andere geest uitstraalt.

We mogen nochtans veronderstellen dat Filips van de Elzas en zijn gevolg de vroegere Arturromans van Chrétien kenden. De graaf van Vlaanderen bezocht immers regelmatig het hof te

Troyes; hij zou er de gravin, Marie de Champagne, intussen weduwe geworden, in 1182 ten huwelijk vragen, overigens zonder succes.

Tegen deze (nieuwe) achtergrond begint Chrétien te vertellen. Voor een alert publiek, op een heel ongewone manier... Het verhaal speelt zich aanvankelijk niet af aan het hof van Artur, het hoofdpersonage dat op avontuur trekt is geen ronde-tafelridder... Integendeel: het openingstafereel verplaatst ons naar een woest woud, waar een naïeve, maar ook zelfzuchtige knaap zonder naam op jacht plots met Arturridders wordt geconfronteerd. Het zien van hun wapenrustingen maakt op de knaap zo'n overweldigende indruk dat hij ook ridder wil worden ‘gemaakt’. Daarvoor trekt hij naar het hof van Artur; op zijn weg, onaangepast als hij is, blundert hij over de hele lijn. Toch brengt hij het tot ridder en komt na tal van avonturen in een geheimzinnige burcht, waar hij door de zwaar verminkte kasteelheer (later blijkt het de ‘Visserkoning’ te zijn) wordt verwelkomd. Hij is er getuige van een merkwaardige processie, waarbij een jonkvrouw een kostbare ‘graal’ draagt; het voorwerp straalt meer licht uit dan alle kaarsen in de zaal. Een jonge man draagt een lans waarlangs bloed neerdruppelt... De verbaasde gast is geïntrigeerd door het gebeuren, maar verzuimt de ‘verlossende vraag’ te stellen. Na dit zonderlinge avontuur, terug in het woud, raadt hij plots als bij ingeving zijn naam: Perceval van Wales!

Het mysterieuze verhaal roept vele vragen op; ook al omdat we vanwege het onvoltooide karakter van het werk (toch nog meer dan 9.200 verzen!) het raden hebben naar de uiteindelijke ‘sen’. Maar tegenover veel onzekerheid lijkt toch wel vast te staan dat Chrétien in deze a-typische Arturroman een nieuw ridderideaal voor ogen stond. Dit ideaal - slechts benaderend te vatten - verschijnt als een transcendering van het hoofse waardencomplex (toch moest Perceval eerst een hoofse Arturridder worden, vooraleer een volgende stap in zijn evolutie te kunnen zetten). De nieuwe ridder wordt gekenmerkt door een diep meevoelen met de noodlijdenden, grote nederigheid en godsvrucht, tot op zekere hoogte weliswaar hoofse deugden, maar die m.b.t. Perceval niet in de eerste plaats uiting zullen zijn van (hoofse) gemeenschapsverbondenheid, maar van Godsverbondenheid. Vandaar dat het hoofdpersonage niet toevallig een nieuwe stap in zijn evolutie zet op Goede Vrijdag, het liturgische feest van de lijdende Christus.

Met dit werk leverde Chrétien (opnieuw) baanbrekend werk: hij werd de vader van de eerste *Graalroman*. De onvoltooide roman zou bijzonder creatief-inspirerend blijken te zijn. Om dit ten volle te beseffen, moet men rekening houden met de volgende factoren. Primo, de talrijke, onvoltooide verhaaldraden in het werk nodigden uit tot voortzetting. Secundo, de opvolgers van de oorspronkelijke opdrachtgever bleven achter met een werk dat niet af was. Als men zich herinnert hoeveel moeite Hermann van Thüringen zich getroostte om Veldekes onvoltooide *Eneide* ten einde te laten schrijven, realiseert men zich dat hieraan niet te licht mag worden getild. En tertio, de politieke ambitie van Filips werd uiteindelijk gerealiseerd door de zoon van zijn zwager, Boudewijn IX, graaf van Vlaanderen en Henegouwen, weliswaar niet in het H. Land, maar - wat veel prestigieuzer was - in het Byzantijnse rijk dat in 1204 door een kruistochtleger werd veroverd, waarna Boudewijn tot keizer van Byzantium werd gekroond. De relikwie van het H. Bloed werd vermoedelijk vanuit Constantinopel naar Vlaanderen, i.c. Brugge, overgebracht...

In dit licht is het te begrijpen dat de voortzettingen van de *Conte du Graal* vooral een Vlaams-Henegouwse aangelegenheid werden. De zgn. eerste *Continuation-Perceval* (ook *Continuation-Gauvain* genoemd), bracht de bloedende lans eenduidig in verband met de lans van Longinus, de Romeise honderdman die de zijde van de gekruisigde Christus had doorstoken; de dichter slaagde er echter

niet in het werk te voltooien. De zgn. tweede *Continuation-Perceval* verklaarde dat de Graal het bloed van Christus bevatte; het werk eindigt met een nieuw bezoek van Perceval aan de Graalburcht. De auteur besloot echter op zo'n onbevredigende wijze dat nieuwe voortzettingen nodig bleken. Manessier voegde er nog eens een tienduizend verzen aan toe en droeg zijn *Continuation* rond 1233-37 op aan de gravin van Vlaanderen, Johanna van Constantinopel, dochter van Boudewijn IX. Later schreef een zekere Gerbert nog een voortzetting, die bedoeld was als interpolatie tussen de tweede *Continuation* en die van Manessier. Zo was eindelijk het hele Graalcomplex-in-verzen beschikbaar. Het vermoeden is gewettigd dat de combinatie '*Perceval* + alle *Continuations*' (een handschrift van het type Parijs, B.N. 6.614 of 12.576) aan het Vlaamse hof heeft gefunctioneerd. Dit opent wellicht nieuwe perspectieven voor verder wetenschappelijk onderzoek. Men verlieze niet uit het oog dat de *Conte du Graal* en de eerste *Continuation* in het Middelnederlands werden vertaald en dat de Vlaamse *Walewein*dichters de *Continuation* van Gerbert als bron hebben gebruikt! Maar dat alles is een heel ander - zij het niet minder gecompliceerd - verhaal...

We moeten nog even terug naar Chrétiens eerste graalroman. Was de band met het geïmpliceerde historische kader (de Britse geschiedenis en het verloop van Arturs regering) nauwelijks of niet aanwezig in de niet-historische Arturromans van Chrétien, in de *Conte du Graal* zijn van meet af aan (ook) andere tendenzen van het werk. Het ancestrale verleden van de hoofdpersonages wordt plots belangrijk, de tijd gaat een relativerende rol spelen en de historische implicaties van de

'Matière de Bretagne' verschijnen (al is het maar even) aan de oppervlakte. Deze tendenzen worden pas echt geprononceerd na Chrétien de Troyes, in de *Continuations* en vooral in het oeuvre van Robert de Boron (met *Joseph d'Arimathie* en *Merlin*, na 1190), waar de gebeurtenissen een heilshistorische dimensie krijgen, die de 'Matière de Bretagne' a.h.w. opnieuw in haar geschiedkundig keurslijf zou terugdringen, wat het duidelijkst gebeurde in de grote *historische Arturromans-in-proza* in de dertiende eeuw (die gedeeltelijk weer aansluiting zochten bij de 'kroniek' van Wace).

Het belangrijkste werk binnen deze nieuwe richting is ongetwijfeld de zgn. *Lancelot-en-prose*, een ware 'kathedraal in proza', vermoedelijk ontstaan tussen 1215 en 1230. In feite is het een cyclus bestaande uit drie delen: de *Lancelot propre* (de eigenlijke Lancelot) *La Queste del Saint Graal* (de zoektocht naar de H. Graal) en *La Mort le Roi Artu* (de dood van koning Artur). Deze gigantische 'roman-fleuve' met als hoofdpersonage Lancelot verbindt op meersterlijke wize de mogelijkheden en begrenzingen van de hoofse wereld met de bovennatuurlijke mysteries en mystiek van de Graal, d.i. de beker van het Laatste Avondmaal waarin Jozef van Arimathea het bloed van de lijdende Christus had opgevangen. In de Lancelottrilogie klinkt sterk (het duidelijkst in de radicale afwijzing van de hoofse waarden in de *Queste*) het pijnlijk-realistisch besef door dat hooggestemde binnenwereldse idealen als die van Artur en zijn tafelronde onvermijdelijk stuklopen op de onvolkomenheid van de mens.

Na de 'dood' van de door de Britten onsterfelijk gewaande Artur te Glastonbury, leek nu ook de exemplarische Artur, symbool van de hoofse levenshouding, de doodsteek te hebben ontvangen. Dat was evenwel buiten de waard gerekend. De Arturstof werd buiten het Franse taalgebied met een overweldigend enthousiasme ontvangen (ook in Frankrijk bleef men trouwens rond Arturstof fantaseren) en ook hier zijn grote namen uit de wereldliteratuur met de 'Matière de Bretagne' verbonden: Wolfram von Eschenbach (*Parzifal*, 1200-1210), Gottfried von Strassburg (*Tristan und Isolde*, ca. 1210), Thomas Malory (*The Book of King Arthur and the Noble Knights of the Round Tbale*, vóór 1471), om slechts de allergrootsten te noemen.

De droom van Artur speelde wonderwel in op de aspiraties van de ridderstand. Die creëerde zich naar Arturiaans model een exclusief levenspatroon van gestileerde omgangsvormen en bonte avontuurlijkheid. Typisch voor dit streven is de 'tavelronde', een combinatie van feest, toernooi, dans en allerlei spektakel; het is tijdens zulk een ridderlijk gebeuren te Bar-le-Duc dat hertog Jan I van Brabant in 1294 dodelijk werd gewond. In dit verband mag ook de ronde tafel van Winchester (ca. 1336, later overschilderd in de Tudorperiode) niet onvermeld blijven; ze speelde een rol bij imitaties van Arturiaanse hoffeesten, o.m. onder koning Edward III, en was zelfs in het begin van de zestiende eeuw zo beroemd dat Karel V ze met Hendrik VIII in Winchester kwam bewonderen.

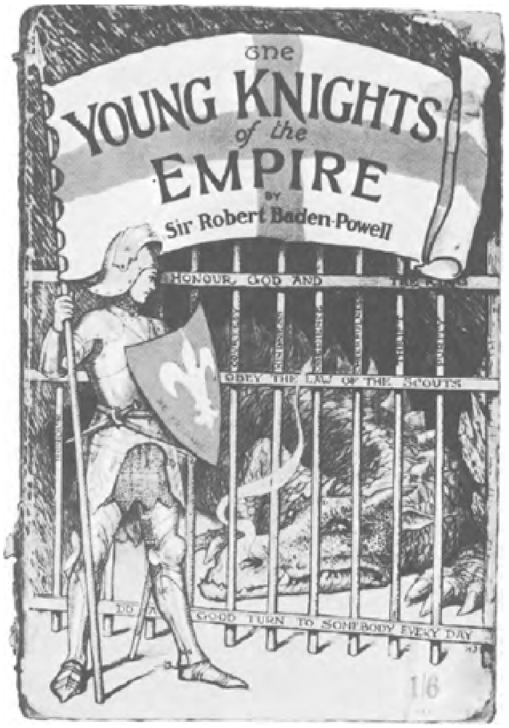
Malory deelt ons naar aanleiding van Arturs begrafenis mee dat op het graf van de beroemde vorst zou geschreven staan: 'Hic iacet Arthurus, rex quondam rexque futurus' (Hier ligt Artur, koning eens en voor altijd). Artur is inderdaad de verbeelding van kunstenaars blijven inspireren: H. Purcell, R. Wagner, W. Scott, A. Tennyson, D.G. Rossetti, T.S. Eliot en vele anderen. T.H. White heeft in *The Once and Future King* (1958) de aantrekkingskracht van Arturs ideaal machtig aangevoeld. Op het einde van zijn werk schrijft hij:

> Er zou een dag komen - er moest een dag komen - waarop hij (d.i. Artur) naar Gramarije zou terugkeren met een nieuwe Ronde Tafel die geen hoeken had, evenals de wereld die niet had - een tafel zonder grenzen

tussen de naties die daar zouden zitten om te feesten. De hoop om dit te bereiken lag in de cultuur. Als de mensen ertoe konden worden bewogen te lezen en te schrijven, niet alleen maar te eten en de liefde te bedrijven, was er nog een kans dat zij tot rede zouden komen...'

7. Artur en de gentleman

Op veertien april 1912 botste het luxe-schip 'Titanic' op een ijsberg; het onzinkbaar gewaande, drijvende paleis zonk na precies twee uur en veertig minuten. Er zouden zich toen ontroerend-heroïsche taferelen hebben afgespeeld: onder het motto 'Women and children first' stonden de mannen in een sfeer van heldhaftige zelfopoffering hun plaats in de reddingsboten af aan de zwakkeren; het orkest bleef rustig spelen tot het bittere einde... Toen een zekere Mr. Douglas zijn vrouw naar de reddingssloep begeleidde en deze hem smeekte: 'Walter, you must come with me!', antwoordde de man vastbesloten: 'No, *I must be a gentleman...'* en keerde kalm terug naar de overige mannen, wachtend op de dood!

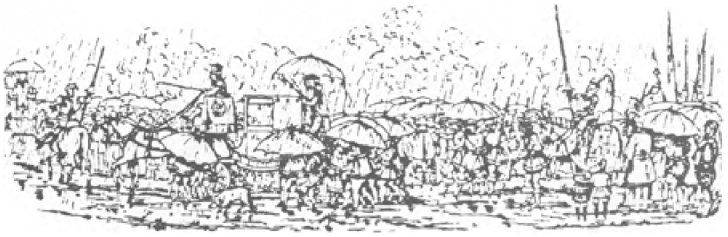


De schoutbeweging in het ridderideaal.

Ongetwijfeld gaf de berichtgeving van die dagen een sterk geidealiseerde (Brits-nationalistische) voorstelling van dit tragische gebeuren en werden op die manier de fatale fouten (2.340 mensen aan boord en slechts voor 1.100 plaats in de reddingsboten) en het grenzeloos pretentieuze optimisme van rederij en bemanning verbloemd. Toch geeft de voorstelling inzicht in de negentiende-eeuwse 'gentleman'-ideologie, waarbij de ideale Brit een man van karakter diende te zijn, gevormd door harde fysieke training, ridderlijk, beschermer van de zwakkeren, vol zelfverloochening, met een groot eergevoel. Deze ideologie kan niet los worden gezien van de herontdekking van de ridderlijke middeleeuwen in de romantiek: Walter Scott, en na hem vele anderen, ontdekten in de middeleeuwse literatuur krachten die zijn eigen tijd zo broodnodig had. Ook een nieuwe kennismaking met de Arturroman (Scott was een enthousiast lezer van Malory) was mede bepalend voor de revival van de ridderideologie. Een epigoon van Scott, Kenelm Henry Digby

- we ontmoetten hem reeds in Pierrefonds - publiceerde in 1822 een werk dat zowat de bijbel van de ridder-gentleman zou worden, *The Broad Stone of Honour*. Hij schetste het type van de ideale mens, die als een nieuwe ridder het avontuur aanging in dienst van God en vaderland, die naar het voorbeeld van de ronde-tafelridders (en Saint George) strijd leverde met de moderne draken: kooplui en industriëlen die zich alleen door grof winstbejag laten leiden. Dit ideaal liet zich op alle domeinen van de cultuur gelden: in de schone kunsten (de zgn. pre-Raffaëlieten in de schilderkunst; Tennyson, Lamb e.a. in de literatuur), het opvoedingsideaal in de ‘public schools’, het respect voor de tegenstander

en de ‘fair play’ in de sport, het Arturideaal in de scoutsbeweging (R. Baden-Powell, *Scouting for Boys*, 1908). Ook veel later bewogen de jeugdbewegingen zich in de sfeer (heel geprononceerd in Vlaanderen met de Chiro en de K.S.A.) toen zij voor de besten onder hun leden de eretitel ‘ridder’ voorbehielden en optrokken onder Gods banier met de leuze A



‘The Eglinton Tournament’ van 1839.

VVK
(Alles voor Vlaanderen, Vlaanderen voor Kristus). V

Wat ons bij dit alles interesseert is de vaststelling dat in de negentiende en het begin van de twintigste eeuw koning Artur (naast anderen: Godfried van Bouillon, Tancred, Richard Leeuwenhart, enz.) model was voor een sterk geïdealiseerde levenshouding zoals de ‘gentleman’ die voorstond. Men greep terug naar een ver verleden (twaalfde tot vijftiende eeuw) om uit de hoogtepunten van grootse, ridderlijke daden een ideologie te smeden waarop een harmonische samenleving kon worden gebouwd. Tussen haakjes: eigenlijk was hetzelfde (alle verhoudingen in acht genomen) gebeurd in de twaalfde eeuw! Artur, met de ‘Negen Besten’ en zovele andere helden leek een nieuw leven beschoren. Op 28 augustus 1839 werd bij Glasgow zelfs een groots toernooi georganiseerd, ‘The Eglinton Tournament’. De goegemeente verscheen er stoetsgewijs met prachtige, middeleeuwse klederen, blazoenen en avontuurlijke namen: the Knight of the Red Lion, the Knight of the White Rose... Maar toen het toernooi zou beginnen, begon het te donderen en een helse wolkbreuk dreef ridders en jonkvrouwen... met paraplu's uiteen! Het was een teken aan de wand... de mooie droom kon de werkelijkheid niet meer in kleurrijke tinten naar zijn hand zetten. Dat werd voorgoed - en dodelijk - duidelijk toen de wereld door een totale oorlog het laatste restje aan illusies verloor...

8. Gebruikte bibliografie

Algemene werken

- *Arthurian Literature in the Middle Ages*. A Collaborative History Edited by R.S. Loomis, Oxford 1974 (vijfde druk) (afgekort als *A.L.M.A.*).
- *Der Arthurische Roman*. Herausgegeben von Kurt Wais (Wege der Forschung, Band CLVII), Darmstadt 1970.
- *Arturistiek in artikelen*. Een bundel fotomechanisch herdrukte studies over Middelnederlandse Arturromans. Met een bibliografie van de Middelnederlandse Arturistiek sinds 1945. Samengesteld door F.P. van Oostrom, Utrecht (HES) 1978.
- Barber R., *King Arthur in Legend and History*, Londen 1973 (derde druk).
- Draak M., *Arthur en zijn tafelronde* (Klassieken Nederlandse Letterkunde), Den Haag/Noorduijn 1979 (tweede druk).
- Janssens J.D. (ed.), *Hoofsheid en devotie in de middeleeuwse maatschappij. De Nederlanden van de twaalfde tot de vijftiende eeuw*, Brussel 1982.

- Janssens J.D., *Koning Artur in de Nederlanden*. Een bloemlezing uit Middelnederlandse Arturromans (verschijnt eerlang te Utrecht bij HES-Publishers).

Bij paragraaf 1

- Braekman W.L., *Bredero en 'de neghen'*. Een onverklaarde passage in 'Moortje' (vv. 1718-19), in TNTL XC (1974), p. 321-327.
- De Pauw N., *Middelnederlandsche Gedichten en fragmenten*, Gent 1893-1897.
- Ducrot J., *Château de Pierrefonds*, Parijs s.d.
- Gerritsen W.P., *L'épisode de la guerre contre les Romains dans la 'Mort Artu' néerlandaise*, in *Arturistiek in artikelen*, p. 359-371.
- Gerritsen W.P., *Wat voor boeken zou Floris V gelezen hebben?*, in *Floris V*. Leven, wonen en werken in Holland aan het einde van de dertiende eeuw, Den Haag 1979, p. 71-86.
- Gerritsen W.P., *Jacob van Maerlant and Geoffrey of Monmouth*, in *An Arthurian Tapestry*. Essays in memory of Lewis Thorpe (ed. by K. Varty), Glasgow 1981, p. 368-388.
- Huizinga J., *Herfsttij der Middeleeuwen*. Studie over levens- en gedachtenvormen der veertiende en vijftiende eeuw in Frankrijk en de Nederlanden, Haarlem 1969 (elfde druk).
- Jongen L., *De reus Richoen*. Iets over waarheid en fictie in de Middeleeuwen, in Meta 11 (1976-77), afl. 2, p. 16-19.
- Von Kausler E., *Denkmäler altniederländischer Sprache und Litteratur*. III. Altniederländische Gedichte vom Schlusse des XIII. bis Anfang des XV. Jahrhunderts, Leipzig 1866.

Bij paragraaf 2

- Cohen A.E., *Historische aspecten van de Arthurlegende*, in Spiegel Historiael 1 (1966), p. 85-93.
- Faral E., *La légende arthurienne*. Etudes et documents, (3 dln.), Parijs 1929.
- Geoffrey of Monmouth. *The History of the Kings of Britain*. Translated with an introduction by Lewis Thorpe (Penguin Books), Middlesex etc., 1978 (vijfde druk).
- Legge D., *Master Geoffrey Arthur*, in *An Arthurian Tapestry*, p. 22-27.
- Parry J.J. en Caldwell R.A., *Geoffrey of Monmouth*, in A.L.M.A., p. 72-93.

Bij paragraaf 3

- Chambers E.K., *Arthur of Britain*. The Story of King Arthur in History and Legend, Londen 1966 (tweede druk).
- Cohen A.E. (zie paragraaf 2).
- Gallais P., *Bleheri, la cour de Poitiers et la diffusion des récits arthuriens sur le continent*, in *Actes du VIIe Congrès national de Littérature comparée (Poitiers, 1965)*, Parijs 1967, p. 47-79.
- Gerritsen W.P., *Walewein van Melle (anno 1118) en de Oudnederlandse Arturlitteratuur*, in *Naamkunde* 16 (1984). Feestbundel voor Maurits Gysseling (I), p. 115-134.
- Gildas, *The Ruin of Britain and other documents*. Edited and translated by M. Winterbottom, (Arthurian Period Sources, vol. 7), Londen/Chichester 1978.
- *The Mabinogion*. Translated by Gwyn Jones and Thomas Jones, Londen 1974 (tweede druk).
- Nennius, *British History and The Welsh Annals*. Edited and translated by J. Morris, (Arthurian Period Sources, vol. 8), Londen/Chichester 1980.

Bij paragraaf 4

- Becker Ph.A., *Die Reimchroniken und die antiken Romane*, in *Der altfranzösische höfische Roman*, Darmstad 1978, p. 71-77.
- Boven J., Janssens J., Uyttendaele J., *Als dwergen op de schouders van reuzen...* Werken met middeleeuwse teksten in het middelbaar onderwijs, Brussel 1982, p. 20-25 en p. 97-127.
- Chrétien de Troyes. *Erec et Enide*. Roman traduit de l'ancien français d'après l'édition de Mario Roques par René Louis, Parijs 1970.
- De Paepe N., *De 'Vengeance Raguidel' en 'Die Wrake van Ragisel'*. Marginalia bij een nieuwe uitgave, in *Arturistiek in artikelen*, p. 275-326.
- Foulon Ch., *Wace*, in *A.L.M.A.*, p. 94-103.
- Frappier J., *Chrétien de Troyes*. L'homme et l'oeuvre, Parijs 1957.
- Janssens J.D., *Boekbeoordeling van 'Lantsloot vander Haghedochte*' (F.P. van Oostrom), in Spiegel der Letteren 25 (1983), p. 129-140.
- Janssens J.D., *Dichter en publiek in creatief samenspel*. Over interpretaties van Middelnederlandse ridderromans, verschijnt eerlang in de reeks *Leuvense Studies en Tekstuitgaven* te Leuven (Acco).
- Pernoud R., *Aliénor d'Aquitaine*, Parijs 1965.
- Schmolke-Hasselmann B., *Der arthurische Versroman von Chrestien bis Froissart*. Zur Geschichte einer Gattung, Tübingen 1980.
- Van Oostrom F.P., *Lantsloot vander Haghedochte*. Onderzoekingen over een Middelnederlandse bewerking van de 'Lancelot en prose', Amsterdam/Oxford/New York 1981.
- Van Oostrom F.P., *Maecenaat en Middelnederlande letterkunde*, in *Hoofsheid en devotie*, p. 21-40.

Bij paragraaf 5

- Gerald of Wales. *The Journey through Wales. The Description of Wales*. Translated with an introduction by Lewis Thorpe (Penguin Books), Middlesex etc. 1978.
- Radford C.A.R. en Swanton M.J, *Arthurian Sites in the West*, Exeter 1975.

Bij paragraaf 6

- Chrétien de Troyes, *Perceval of het verhaal van de Graal*. Vertaling René E.V. Stuip, Utrecht/Antwerpen 1979.
- Van Hoecke W., *De letterkunde in de Franse volkstaal tot omstreeks 1384*, in *Algemene geschiedenis der Nederlanden* 3. Middeleeuwen, p. 379-392.

Bij paragraaf 7

- Girouard M., *The Return to Camelot*. Chivalry and the English Gentleman, New Haven/Londen 1982.

Bart Besamusca

Middeleeuwse Arturromans: de overlevering in handschriften, fragmenten en een oude druk

Inleiding

In het Franse taalgebied zijn honderden codices, dit zijn met de hand geschreven boeken, bewaard gebleven die Arturromans bevatten. Ook de Duitse letterkunde is in het bezit van een rijke overlevering. Wie met deze gegevens in het achterhoofd de schamele resten van de Middelnederlandse Arturepiek overziet, moeten de tranen wel in de ogen springen. Een paar handschriften, wat fragmenten en een onvolledige oude druk: dat is alles wat er van een buitengewoon populaire groep teksten is overgebleven.

Hoezeer ook de fragmentarische overlevering de studie van de Middelnederlandse Arturepiek beperkt, toch kan men aan de bewaard gebleven bronnen veel gegevens ontlenen over de wijze waarop de Arturromans functioneerden. Een overzicht van de bronnen is om die reden bruikbaar. Dit artikel biedt zo'n, uiteraard nogal vluchtig, overzicht. Eerst worden wat algemene gegevens verstrekt, daarna komen de bronnen ieder afzonderlijk aan de orde.

Datering

De oudste overgeleverde bronnen van de Middelnederlandse Arturepiek stammen uit de tweede helft van de dertiende eeuw. Er zijn fragmenten bewaard gebleven van de *Perchevael* (vierde kwart dertiende eeuw), de *Tristan* (ca. 1250) en de *Wrake van Ragisel* (1260-1280). De *Perchevael*-fragmenten bevatten een vertaling van Chrétien de Troyes' *Perceval*. Chrétien schreef zijn roman tussen 1181 en 1190 in opdracht van graaf Philips van Vlaanderen. De fragmenten van de *Wrake van Ragisel* bevatten een Middelnederlandse bewerking van *La Vengeance Raguidel*. De Franse roman wordt toegeschreven aan Raoul de Houdenc. Hij zou het werk in het begin van de dertiende eeuw vervaardigd hebben. Het *Tristan*-fragment telt 158 Nederfrankische verzen die teruggaan op een Middelnederlandse bewerking van Thomas' *Roman de Tristan*. Thomas' roman ontstond in de twaalfde eeuw.

Uit deze gegevens zou men kunnen afleiden dat de Arturstof relatief laat tot de Lage Landen is doorgedrongen. Die conclusie is wellicht juist, maar er zijn twee opmerkingen bij te maken die tot voorzichtigheid manen. Ten eerste kan het vanzelfsprekend puur toeval zijn dat we geen oudere bronnen bezitten. Op de tweede plaats zijn er aanwijzingen dat de Arturstof al in het begin van de twaalfde eeuw in Vlaanderen populair was. Dat blijkt uit eigennamen als ‘Walewain’ en ‘Iwain’ die voorkomen in oorkonden uit die tijd. Wellicht is alleen de handschriftelijke overlevering van de Arturepiek laat op gang gekomen en waren de Arturverhalen via mondelinge overdracht al lang bekend.

De overgrote meerderheid van de handschriften en fragmenten stamt uit de tweede helft van de veertiende eeuw. Ook zijn er nog handschriften bewaard gebleven uit de vijftiende eeuw, met name twee boeken die Middelnederlandse teksten in een Nederduits dialect bevatten.

Er is slechts één volksboek overgeleverd, en dan nog onvolledig, dat Arturstof bevat: de *Historie van Merlijn*. Dit is opmerkelijk, want de ridderepiek was een gewild

object bij drukkers. Zij hebben veel ridderromans bewerkt voor een nieuw publiek, dat vooral in de steden gezocht moest worden. Een bekend voorbeeld is de *Historie van de vier Heemskinderen* waarvan in de loop der eeuwen meer dan 23 drukken verschenen zijn. Moeten we uit het ontbreken van zo'n volksboektraditie opmaken dat het vanaf het einde van de vijftiende eeuw afgelopen was met de populariteit van de Arturstof?

Lokalisering

Twee gebieden vallen op als geprobeerd wordt te bepalen waar de overgeleverde bronnen van de Middelnederlandse Arturepiek geschreven zijn. Van een grote groep handschriften wordt aangenomen dat zij in Vlaanderen zijn ontstaan. Dit gaat bijvoorbeeld op voor de fragmenten van de *Lantsloot vander Haghedochte*, de fragmenten van de *Wrake van Ragisel* en het *Walewein*-handschrift.

Zeer opvallend is dat nogal wat bronnen in het grensgebied van de Nederlanden en Duitsland geschreven zijn. Tot deze groep handschriften behoren onder meer een aantal *Perchevael*-fragmenten, het *Tristan*-fragment en de Keulse *Lancelot*-tekst.

Naast deze gebieden is er Brabant. Daar zijn zeer waarschijnlijk de Rotterdamse prozafragmenten van de *Lancelot* en het Brusselse fragment van de *Riddere metter mouwen* geschreven.

Formaat, opmaak en schrift

De meeste handschriften en fragmenten waren oorspronkelijk 280 à 300 mm. hoog en 180 à 200 mm. breed. (Ter vergelijking: BZZLLETIN is 295 mm. hoog en 207 mm. breed.) De tekst werd in het algemeen over twee kolommen per bladzijde verdeeld, waarbij een kolom veertig tot vijftig regels telde. Vrijwel alle teksten zijn geschreven in een littera textualis, het gebruikelijke boekschrift van de dertiende tot de vijftiende eeuw dat gekenmerkt wordt door een hoekig letter beeld (vgl. de afbeeldingen bij dit artikel).

Er zijn ook fragmenten overgeleverd die laten zien dat grote boeken eveneens in omloop waren. Zo is er een fragment van de *Lancelot*, dat bewaard wordt in de Koninklijke Bibliotheek te 's-Gravenhage, dat 375 mm. hoog is en 237 mm. breed. De opmaak is dan ook anders: er zijn per bladzijde drie kolommen van 65 regels per kolom.

Kleine boeken kwamen ook voor. Een mooi voorbeeld vormt het Praagse *Perchevael*-fragment dat afkomstig is uit een handschrift dat slechts 170 mm. hoog en 100 mm. breed was. Op een bladzijde kwam weinig tekst voor: één kolom van 34 à 36 regels.

Twee handschriften bevatten teksten die niet geschreven zijn in een littera textualis, maar in een littera cursiva, een lopend schrift dat gekenmerkt wordt door lussen aan de letters (vgl. Afb. 1 van mijn bijdrage over de Merlijn-verhalen). Het betreft de codex-Burgsteinfurt en de Keulse *Lancelot*-tekst.

Ferguut

In de Universiteitsbibliotheek te Leiden wordt onder signatuur Ltk. 191 een handschrift bewaard dat niet minder dan zes Middelnederlandse teksten bevat, waaronder *Floris ende Blancefloer* en de *Ferguut*.

De *Ferguut* is een Middelnederlandse bewerking van de Oudfranse versroman *Fergus* van Guillaume le Clerc. De tekst vormt het eerste gedeelte van het handschrift. Dit gedeelte lijkt omstreeks 1350 geschreven te zijn.

Hebben de zes handschriften altijd bij elkaar gehoord? Het is zeker dat de *Ferguut* en de laatste tekst, *Die dietsche doctrinale*, vanaf de vijftiende eeuw op elkaar volgden. Dat blijkt uit een aantekening van iemand uit ca. 1400. Die persoon heeft namelijk op het laatste blad van de *Ferguut* de beginregels van *Die dietsche doctrinale* geschreven. Zijn hand komt ook voor op het laatste blad van de codex, waar hij zijn pen heeft geprobeerd.

Wellicht heeft de tweede tekst, *Floris ende Blancefloer*, het slotgedeelte van de codex gevormd. Het laatste blad is namelijk vergeeld en vervuild, wat er op lijkt te wijzen dat het als schutblad dienst heeft gedaan. Zeker is dat echter niet: het handschrift kan ook ergens anders vandaan gekomen zijn. In ieder geval hoorden de *Ferguut* en *Die dietsche doctrinale* bij elkaar.

Het *Ferguut*-handschrift is door één kopiist geschreven. In dezelfde tijd is het echter ook door iemand gecorrigeerd. Een voorbeeld van de activiteiten van de corrector vindt men in de volgende passage. De vader van Galiene klaagt over het verdwijnen van zijn dochter:

> 1999 Waendicse vinden in Ingelant,
> In Lombardiën of in Scollant,
> Ic dader na varen
> *Sonder enech langher sparen;*
> Ic daetse eer soeken twaelf maent.
> In hads mi nemmermeer bewaent
> Dat si van mi soude sijn gevlouwen.
> (99 *Waendicse*: ‘verwachtte ik haar’. 1 ‘ik zou haar laten opsporen’. 2 ‘onmiddellijk’. 3 *eer*: ‘liever’. 4 ‘Ik had het nooit kunnen denken’. 5 *soude sijn gevlouwen*: ‘weg zou vluchten’)

In deze passage heeft de kopiist een afschrijffout gemaakt. Na vs. 2001 was hij een regel vergeten. De corrector vulde het weesrijm (*varen*) aan met vs. 2002.

Aan het slot van de *Ferguut* legt de corrector verantwoording af van zijn daden:

> 5597 Here, hier hebdi van Ferragute
> Van beghinne ten inde al ute
> Ghecorrigeert van miere hant
> Over al soe waer ict vant
> In rijm, in vers, in ward messcreven.
> God van hemele moet u gheven
> Lanc lijf, ghesonde ende ere.
> Tuwen ghebode blijf ic vort mere.
> (98 *al ute*: ‘volledig’. 1 *in ward*: ‘in woorden’; *messcreven*: ‘verkeerd geschreven’. 3 *Lanc lijf*: ‘een lang leven’. 4 *ghebode*: ‘bevel’; *vort mere*: ‘verder’.)

De codex waarin de *Ferguut* is overgeleverd, is in het bezit geweest van de bekende taal- en letterkundige B. Huydecoper (1695-1788). In 1799 werd het door de taalkundige Z.H. Alewijn (1742-1788) gekocht, voor f16,-. Na zijn dood belandde het in de Bibliotheek van de Maatschappij der Nederlandsche Letterkunde.

Walewein

Onder signatuur Ltk. 195 wordt in de Leidse Universiteitsbibliotheek nog een handschrift bewaard dat eigendom is geweest van Huydecoper en Alewijn. Het boek bestaat uit twee gedeelten. Het eerste gedeelte bevat de *Roman van Heinric ende Margriete van Limborch*, het tweede gedeelte de *Roman van Walewein*, en door Penninc en Pieter Vostaert gedichte, oorspronkelijk Middelnederlandse Arturroman uit de tweede helft van de dertiende eeuw.

De twee handschriften hebben ten minste vanaf de tweede helft van de veertiende eeuw bij elkaar gehoord. Dat blijkt uit het schrift van de persoon die op het eerste blad van de *Walewein* het verdwenen slot van de *Roman van Heinric ende Margriete van Limborch* heeft overgeschreven.

Het eerste blad van de *Walewein* bevat verder een van de bekendste miniaturen uit de Middelnederlandse letterkunde. De hoofdpersoon wordt erop afgebeeld terwijl hij te paard het zwevende schaakbord achtervolgt (Afb. 1). De miniatuur beslaat de hele bladzijde (ca. 250 mm. hoog en ca. 165 mm. breed).

De *Walewein* is door twee kopiisten afgeschreven. De tweede kopiist, die de bladen 152 tot en met 182 voor zijn rekening nam, maakt aan het einde van zijn werk bekend dat hij er in het jaar 1350 aan gewerkt heeft:

> 11199 Deze bouc was ghescreven int jaer
> 200 - Dat seggic ju wel vorwaer -
> Als men screef M CCC ende L. mede.
> God gheve ons sinen euwegen vrede!

De *Roman van Walewein* is niet uitsluitend in deze codex overgeleverd. In Gent worden twee perkamenten bladen bewaard uit de tweede helft van de veertiende eeuw, die 388 verzen bevatten. De tekst van het fragment staat zeer dicht bij de tekst van het handschrift. Een voorbeeld kan dat verduidelijken. De verzen 7936-7938 luiden in het handschrift als volgt:

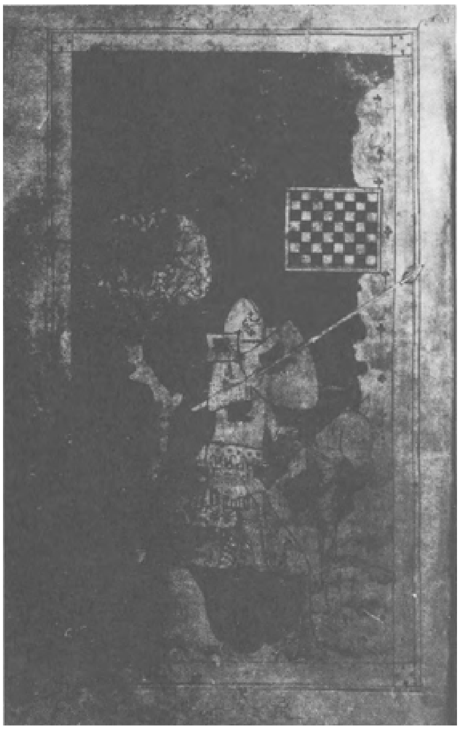
> Ysabele die scone smale
> Ende Walewein die riddre vri
> Waren gherne elc andren bi.

De verschillen met het Gentse fragment zijn minimaal:

> Ysabele die scone smale
> Ende Walewein die rudder vri Waren gherne elcander bi.

Maerlant en Velthem

De Arturromans die door Maerlant en Velthem geschreven zijn, de *Historie van den Grale*, het *Boek van Merline* en de *Merlijn-continuatie*, zijn overgeleverd in een boek dat dateert uit ca. 1425 en geschreven is in een Middelnederduits dialect: de Burgsteinfurtse codex. Elders in dit tijdschrift heb ik ruim aandacht besteed aan het handschrift, zodat ik hier kan volstaan met een behandeling van de fragmenten.



Leiden, UB, hs. Ltk. 195: Penninc en Piter Vostaert, Roman van Walewijn.

De *Historie van den Grale* is uitsluitend in de Burgsteinfurtse codex overgeleverd. Van de overige twee teksten worden in Münster vier bladen bewaard die Middelnederlandse verzen bevatten en dateren uit ca. 1380. De bladen hebben gediend als omslagen van de registers van de rekenkamer van de Gra-

ven Landsberg-Velen. Eén blad bevat tekst van Maerlant (*Boek van Merline*), de drie overige bladen zijn gebruikt voor een afschrift van de *Merlijn-continuatie*. Ook in Leiden en Maastricht worden fragmenten van Velthems gedeelte bewaard.

Lancelot

De *Proza-Lancelot*, een Oudfranse kroniek die in drie delen (*Lancelot en prose, La Queste del Saint Graal, La Mort le Roi Artu*) de geschiedenis van Arturs rijk beschrijft en tevens een biografie van Lancelot is, was in de Lage Landen zeer populair. De roman, ontzagwekkend lang en in proza geschreven, werd een aantal malen in het Middelnederlands omgezet.

In Rotterdam worden twee fragmenten bewaard die een Middelnederlandse prozavertaling van de *Lancelot en prose* bevatten. Dat is zeer opmerkelijk, want gebruikelijk in het Middelnederlands waren paarsgewijs rijmende verzen. De opmaak van de fragmenten, die dateren uit ca. 1350, is niet aan de prozavorm aangepast. De tekst is namelijk toch nog verdeeld over twee kolommen per bladzijde (Afb. 2). Overigens wordt ook in de Oudfranse handschriften van de *Lancelot en prose* de tekst vrijwel altijd verdeeld over een aantal kolommen.

In Keulen wordt een *Lancelot*-handschrift bewaard dat teruggaat op een Middelnederlands voorbeeld. De Duitse prozatekst werd uiterlijk in 1476 afgeschreven blijkens de datering op het laatste blad. Het colofon vermeldt het bestaan van een Middelnederlandse grondtekst:

> Disz buchelin zu einer stonden
> Hain ich inn flemische geschrieben fonden.

Lancelotcompilatie

Rotterdam, Gemeentebibliotheek, hs. 96 A 7: Lancelot.

De derde vertaling van de *Proza-Lancelot* is overgeleverd in een van de belangrijkste handschriften van de Middelnederlandse letterkunde. De codex, daterend uit ca. 1320, wordt bewaard in de Koninklijke Bibliotheek te 's-Gravenhage onder signatuur 129 A10 en bevat niet minder dan tien Arturromans. Oorspronkelijk bestond het boek waarschijnlijk uit twee delen (zie verderop).

Het handschrift is als volgt gekarakteriseerd: ‘een bijeengeraapte hoeveelheid perkament van zeer inferieure kwaliteit, van verschillende dikte en kleur, met gaten (al of niet contemporain gestopt), scheuren (al of niet contemporain genaaid), “knoesten”, dunne plekken en aangehechte repen.’ (M. Draak, *De Middelnederlandse vertalingen van de Proza-Lancelot*, p. 33). Bovendien zijn een aantal bladen palimpsesten, dat wil zeggen perkament waarvan de oorspronkelijke tekst verwijderd is om daarna opnieuw te kunnen worden beschreven.

Aan het boek hebben vijf kopiisten gewerkt waarvan er één duidelijk de belangrijkste was, want hij begeleidde het werk van de andere vier afschrijvers. De kopiisten propten veel tekst op één bladzijde: drie kolommen van 61 regels per kolom.

Van decoratie (miniaturen, versierde hoofdletters, etc.) is vrijwel geen sprake. Samen met de slechte kwaliteit van het perkament en de overvolle bladzijden wijst dit in de richting van een opdracht om het boek zo goedkoop mogelijk te produceren. De opdrachtgever staat op het laatste blad vermeld: Lodewijk van Velthem.

Velthem is waarschijnlijk ook verantwoordelijk voor de opbouw van het boek. Tussen de drie delen van de vertaling van de *Proza-Lancelot* zijn zeven romans ingevoegd. Dat maakt het boek volstrekt uniek. Na de vertaling van de *Lancelot en prose* werden twee romans geplaatst: *Perchevael* en *Moriaen*. Na het tweede deel van de trilogie, de *Queeste vanden Grale*, volgden nog eens vijf Arturromans: *Wrake van Ragisel, Riddere metter mouwen, Walewein ende Keye, Lanceloet en het hert met de witte voet* en *Torec*.

Enige tientallen jaren na het ontstaan van de codex heeft iemand grote delen van het handschrift van correcties voorzien. Hij verbeterde kopiistenfouten en probeerde de tekst van Vlaamse dialecteigenaardigheden te zuiveren (bijvoorbeeld door in de Vlaamse vormvariant van het woord voor God, *Goede*, de *e* te verwijderen).

Daarnaast deed hij iets wat het handschrift opnieuw volstrekt uniek maakt: hij voorzag de versregels van leesaanwijzingen ten behoeve van voordracht. In de linkermarge van iedere kolom plaatste hij tekentjes die ervoor moesten zorgen dat iemand de tekst kon voordragen zonder het spoor bijster te raken (Afb. 3). Bij wijze van voorbeeld: als niet duidelijk was dat een personage zou gaan spreken, doordat de woorden *hi/si seide* ontbraken, probeerde de corrector een fout in de voordracht te voorkomen door vóór het begin van de directe rede in de linkermarge het woord *here* (of *vrouwe, joncfrouwe*) te plaatsen. Die woorden fungeerden dan als een waarschuwingsteken: pas op, bij deze versregel begint een personage te spreken.

De codex mag dan ontstaan zijn als produkt van een goedkope haastklus, de bezitters moeten toch in de hoge adellijke kringen worden gezocht. Het heeft in ieder geval toebehoord aan Frederik Hendrik (1854-1647) en wellicht ook aan Johan IV, graaf van Nassau (1410-1475). Op de veiling van de bibliotheek van Frederik Hendrik in 1749 werd het door Willem IV (1711-1751) gekocht.

Een aantal Arturromans uit het handschrift is uitsluitend in deze versie overgeleverd. Het betreft *Walewein ende Keye, Lanceloet en het hert met de witte voet* en *Torec*. Van de overige verhalen zijn fragmenten bewaard gebleven. Die romans worden hierna afzonderlijk behandeld.

Lancelot-Queeste-Arturs doet

Het eerste deel van de Middelnederlandse versvertaling van de *Proza-Lancelot* is onvolledig overgeleverd. Het bewaard gebleven deel begint op ongeveer twee-derde van de Oudfranse tekst. Dit houdt in dat de *Lancelotcompilatie* waarschijnlijk oorspronkelijk uit twee banden bestond. De tekst was zo omvangrijk dat een boek-in-één-band te onhandzaam was. Men verdeelde de inhoud over twee delen en helaas is het eerste deel verloren gegaan.

In Brussel en 's-Gravenhage worden nog twe bladen bewaard die *Lancelot*-test bevatten en bovendien geschreven zijn door de belangrijkste kopiist van de *Lancelotcompilatie*. De

's-Gravenhage, KB, hs. 129 A 10: Lancelot.

kwaliteit van deze bladen is echter veel hoger (ze zijn groter en het perkament is beter). Dat heeft tot de veronderstelling geleid dat de fragmenten resten zouden zijn van een boek dat voor de adellijke opdrachtgever van Velthem bestemd zou zijn geweest.

Van de *Queeste vanden Grale* is een piepklein fragmentje bewaard gebleven, een strookje perkament. Er kan uit worden afgeleid dat er een handschrift bestaan heeft dat uitsluitend de *Queeste*, dus zónder *Lancelot* en *Arturs doet*, bevatte. De tekst was verdeeld over twee kolommen per bladzijde en 37 regels per kolom.

Van het derde deel van de trilogie, *Arturs doet*, zijn geen fragmenten bewaard gebleven. Het vermelden waard is wel dat een gedeelte van de tekst in de *Lancelotcompilatie* vervangen is door een fragment uit Maerlants *Spiegel Historiael*.

Perchevael

De Middelnederlandse vertaling van Chrétien de Troyes' *Perceval* is bewaard gebleven in een aantal fragmenten dat bewaard wordt in Luik, Brussel, Düsseldorf en Praag. Als men de vertaling vergelijkt met de tekst in de *Lancelotcompilatie*, dan blijkt dat de samensteller van de codex de *Perchevael* niet ongewijzigd heeft overgenomen. Er is sprake van bekorting. Ter illustratie het volgende voorbeeld. In de vertaling komt de hierna geciteerde passage voor (Luik, fr. 1):

> Dus quam min her Walewein
> Buten dat wout aen een plein
> Ghereden op ene scone katside;
> Doe sach hi comen lopende liede
> Ute enen castele ten selven stonden
> Beide met horne ende met honden,
> Hoghe ghescorst na jagers wise.
> Ridderen quamen dar na van prise;
> Dat een was een scoen jonc man,
> Scoenre dan ic gheseggen can.
> (179 *katside:* ‘straatweg’. 182 *horne*: ‘blaashorens’. 183 *Hoghe ghescorst*: ‘van onderen opgebonden (en daardoor verkorte) kleren’, *na jagers wise*: ‘zoals jagers gewoon zijn te doen’. 184 *van prise*: ‘zeer geacht’.)

In de *Lancelotcompilatie* is de beschrijving vrijwel weggelaten (II, 38235-256):

> Dus reden si vort ende hebben gemoet
> Vele liede al ongegroet.
> Daerna quamen twe ridders dan:
> Deen was een scone jonc man.
> (253 *hebben gemoet*: ‘kwamen tegen’. 254 *al ongegroet*: ‘die zij niet groetten’.)

De tekst in de *Lancelotcompilatie* is niet alleen bekort. In het Oudfrans was Chrétiens *Perceval*, die onvoltooid was gebleven, voorzien van een aantal vervolgen. De Middelnederlandse bewerker heeft één van die vervolgen gedeeltelijk in Middelnederlandse verzen omgezet.

Moriaen

In Brussel worden fragmenten bewaard die 176 verzen bevatten van de waarschijnlijk oorspronkelijk Middelnederlandse Arturroman *Moriaen*. Ze zaten vastgeplakt op een register van de kerk van Oombergen, dat dateert uit de tweede helft van de zestiende eeuw.

De tekst van de fragmenten loopt grotendeels parallel met de verzen in de *Lancelotcompilatie*. Bij wijze van voorbeeld worden eerst een aantal verzen uit het fragment geciteerd, daarna de verzen uit de codex:

> 2153 Walewein sprac: 'Dat lone u God,
> Die over de werelt hevet gebod.'
> Hi nam den breidel in sine hant
> Die hi an siin ors vant.
> 2153 Walewein sprac: 'Dit lone u God,
> Die over die werelt heeft gebot.'
> Hi nam den breidel in die hant
> Die hi an sijn ors vant.
> (55 *breidel*: 'teugel'.)

Wrake van Ragisel

Fragmenten van de Middelnederlandse bewerking van *La Vengeance Raguidel* worden in Düsseldorf en Keulen bewaard. Op deze bewerking berust de tekst in de *Lancelotcompilatie*, die sterk verkort is. Een prachtig voorbeeld is het volgende. Walewein is in hevige strijd gewikkeld:

> BA 4 Her Wallewein was harde fel.
> Hi velder menegen van den orse
> Want hi stont in die meeste porse
> Altoes ende deedese vor hem wiken,
> Datmen te rechte mach geliken
> Die lewe die di scape jaget.
> Dar wart menich ridder versaget
> Als hi quam in sijn gemoet,
> Die nochtan stout was ende goet.
> (5 *velder*: 'stak daar'. 6 *in die meeste porse*: 'waar de strijd het hevigst was'. 7 *wiken*: 'vluchten'. 8 *geliken*: 'vergelijken met'. 10 *versaget*: 'bevreesd'. 11 'als hij hem tegenkwam'. 12 *stout*: 'dapper'.)

Van deze verzen vindt men in de *Lancelotcompilatie* vrijwel niets terug. Er wordt één vers aan gewijd (vs. 1084): *Mijn her Walewein was hen alte fel.*

Toch is het verhaal niet alleen bekort. Er zijn twee hoofdstukken ingevoegd en drie hoofdstukken toegevoegd. De toevoegingen zorgen er voor dat de *Wrake van Ragisel* past bij de overige teksten van de *Lancelotcompilatie*: de figuur van Lancelot wordt na het verhaal waarin Walewein de belangrijkste rol speelt weer op de voorgrond geplaatst.

Riddere metter mouwen

Ook de waarschijnlijk oorspronkelijk Middelnederlandse Arturroman *Van den riddere metter mouwen* is niet uitsluitend in de *Lancelotcompilatie* overgeleverd. In Brussel wordt een fragment bewaard dat dateert uit 1360-1370 en 320 verzen bevat van een oorspronkelijkere en veel uitgebreidere versie. Evenals bij de *Perchevael* en de *Wrake van Ragisel* is de tekst in de *Lancelotcompilatie* verkort. Die verkorting tot ongeveer één-derde maakt duidelijk dat *Van den riddere metter mouwen* oorspronkelijk zo'n 13.500 verzen telde.

Lantsloot vander Haghedochte

Naast de vertaling in de *Lancelotcompilatie*, de prozavertaling in de Rotterdamse fragmenten en mogelijkerwijs een derde vertaling waarop de Keulse *Lancelot*-tekst teruggaat, is de Oudfranse *Lancelot en prose* nóg een keer in het Middelnederlands omgezet. Het betreft een bewerking in verzen die bekend staat onder de titel *Lantsloot vander Haghedochte*, dit is ‘Lantsloot van de grot’, naar de plaats waar de hoofdpersoon als vondeling opgroeit.

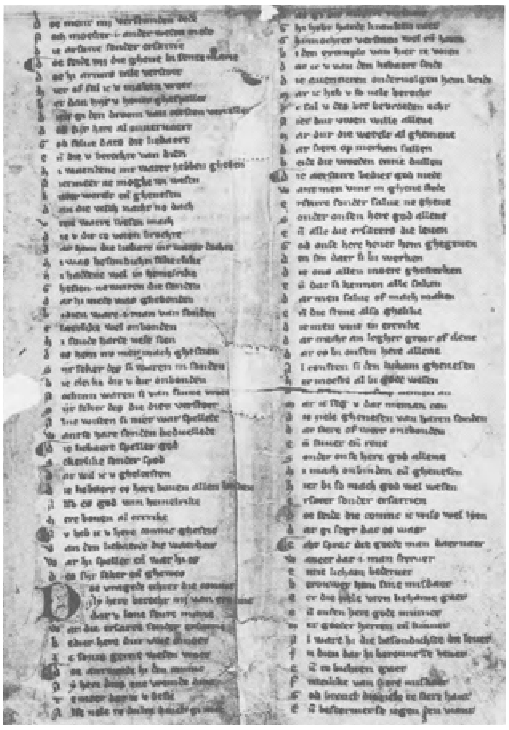
Er zijn 35 fragmenten bewaard gebleven, in Münster, Marburg, Mengeringhausen en Leiden, die samen zo'n 6070 verzen bevatten. De fragmenten zijn afkomstig uitéén handschrift dat dateert uit ca. 1350 en dat er prachtig uitgezien moet hebben. Een blad was zeer groot: ca. 380 mm. hoog en ca. 260/270 mm. breed. Hoewel er ruimte genoeg was voor drie kolommen van zeker 60 regels per kolom, ziet de opmaak er anders uit. Een bladzijde bevat twee kolommen van 52 regels per kolom (Afb. 4). Deze opmaak wijst naar een rijke opdrachtgever die bovenal een mooi boek wilde bezitten. Om de prijs van het perkament, en er moet heel wat nodig geweest zijn voor een roman die meer dan 100.000 verzen omvatte, bekommerde hij zich niet.

Tristan

In Wenen wordt een fragment bewaard dat wellicht geschreven is in de omgeving van Arnhem, Nijmegen en Elten. Het bevat een Nederfrankische tekst die teruggaat op een Middelnederlandse bewerking van de *Roman de Tristan* door Thomas.

De opmaak van het fragment, dat dateert uit het midden van de dertiende eeuw, is heel bijzonder. Gebruikelijk was dat de verzen in het Middelnederlands precies onder elkaar werden geschreven. Vaak werd er een aparte kolom aangebracht waarin de beginletter van elk vers werd geplaatst (vgl. Afb. 4). Het *Tristan*-fragment wijkt van deze gewoonte af. De beginlet-

ter van elk even vers staat onder de tweede letter van het vorige oneven vers(Afb. 5).



Mengeringhausen, Stadtarchiv, z.s.: Lantsloot vander Haghedochte.

Historie van Merlijn

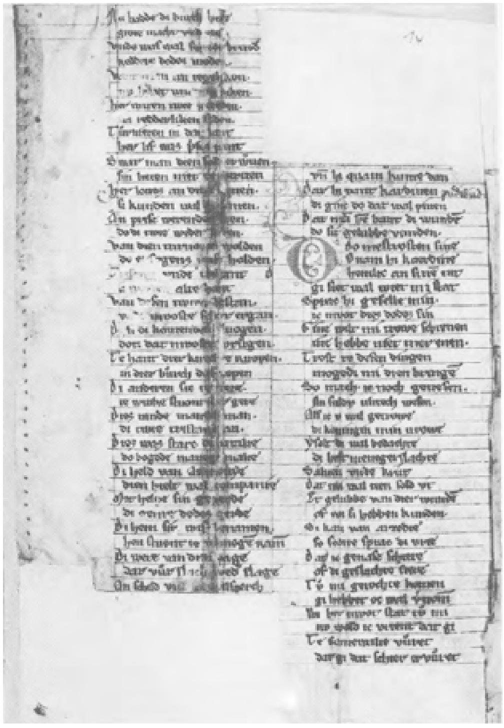
De laatste bron die ter sprake moet worden gebracht, is een volksboek. In de Koninklijke Bibliotheek te Brussel worden twee katernen bewaard van een volksboek dat tussen 1534 en 1544 in Antwerpen is verschenen bij de drukker Symon Cock. In mijn bijdrage over de Merlijn-verhalen is aan deze bron aandacht besteed, zodat hier van een verdere behandeling kan worden afgezien.

Besluit

Wie de resten van de Middelnederlandse Arturepiek overziet, komt tot de volgende cijfers. Er zijn achttien teksten die tot de Middelnederlandse Arturepiek worden gerekend. Deze teksten zijn bewaard gebleven in vijf codices, fragmenten van achttien andere handschriften en een aantal bladen van één volksboek. Het is niet veel en de situatie is nog minder bemoedigend als men zich realiseert dat dertien van de achttien teksten samen in slechts twee codices volledig zijn overgeleverd. Toch leidt de studie van de Arturromans een bloeiend bestaan en wordt de overlevering intensief bestudeerd. Dit overzicht heeft wellicht duidelijk gemaakt dat die studie nog lang niet op een dood spoor is beland.

Literatuuropgave

Een schat aan gegevens over Middelnederlandse handschriften vindt men bij J. Deschamps, *Middelnederlandse handschriften uit Europese en Amerikaanse bibliotheken*. 2e herz. dr. Leiden, 1972. Ook deel 10 (*Bouwstoffen*) van het *Middelnederlandsch Woordenboek* van Verwijs en Verdam verstrekt veel informatie ('s-Gravenhage, 1927-1952). Binnenkort verschijnt een naslagwerk dat een overzicht bevat van alle bronnen: B. Besamusca, *Repertorium van de Middelnederlandse Arturepiek. Een beknopte beschrijving van de handschriftelijke en gedrukte overlevering*.



Wenen, Österreichische Nationalbibliothek, Series Nova 3968: Tristan.

Ludo Jongen en Paul Verhuyck
Het ‘Lai van de korte mantel’

Als koning Arthur met Pinksteren een grote hofdag houdt, verschijnt tijdens de maaltijd een knappe jongeman die Arthur een fraai bewerkte drinkhoorn ten geschenke geeft en onmiddellijk daarop weer verdwijnt. De inscriptie op de hoorn leert, dat niemand er zonder te morsen uit zal kunnen drinken, wanneer zijn vrouw hem bedriegt of overspelige gedachten koestert of wanneer hij zelf jaloers is. Arthur laat de hoorn vullen en zet hem aan zijn mond, maar de wijn komt op zijn kleding terecht. Woedend van schaamte zou hij zijn vrouw met een dolk te lijf zijn gegaan, als niet o.a. Walewein en Iwein hem hadden weerhouden. De koningin beweert dat ze haar gemaal nimmer ontrouw is geweest. Alleen heeft ze ooit eens een jonge ridder die een vervaarlijke reus had verslagen, uit genegenheid haar ring gegeven.

Daarna proberen andere ridders uit de hoorn te drinken. Omdat niemand daarin slaagt, zakt Arthurs woede. Ten slotte drinkt een zelfverzekerde Karadoc de hoorn zonder problemen leeg en de koning schenkt hem het kostbare drinkvat.

Het bovenstaande is een samenvatting van het *Lai du cor* (*Lai van de hoorn*; in het vervolg afgekort als *Hoorn*) dat Robert Biket aan het eind van de twaalfde eeuw optekende.

Wat is een Lai?[1.]

Lais hebben hun populariteit te danken aan het werk van Marie de France. Omstreeks 1170 vertrouwde deze Franse dichteres twaalf *lais* aan het perkament toe. Ofschoon de liefde tussen een man en een vrouw centraal staat, komen in de meeste verhalen sprookjeselementen voor.

Dat laatste heeft te maken met de manier waarop Marie de France aan het materiaal voor haar vertellingen kwam. In prologen en/of epilogen van afzonderlijke *lais* beweert ze bij herhaling, dat ze het verhaal van een *lai* heeft gehoord van Bretonnen. Volgens haar brachten deze uit Bretagne of (Groot-)Brittannië afkomstige ‘entertainers’ deze *lais* ten gehore met harp of lier en heeft zij niets anders gedaan dan de avonturen navertellen.

Afgaande op haar woorden neemt men aan dat de oorspronkelijke *lais* (waarvan geen enkele is overgeleverd) ófwel zuiver muziekale composities ófwel lyrische gedichten met instrumentale begeleiding zijn geweest. Waarschijnlijk hebben die Bretonse beroepsvoordragers de inhoud van die *lais* voor hun Frans sprekende publiek in het kort toegelicht. En uit die samenvattingen is dan een narratief genre ontstaan dat men aanduidt met de term *lai*.

Tot omstreeks 1300, wanneer het genre weer even plotseling verdwijnt als het was opgekomen, zijn er behalve de door Robert Biket en Marie de France geschreven *lais* nog zestien anoniem op schrift gesteld, o.a. het *Lai du cort mantel* (*Lai van de korte mantel*; verder aangeduid als *Mantel*). Dit 912 verzen tellend *lai* werd tegen 1200 opgetekend en is in vijf handschriften bewaard.[2.]

Kritiek op de hoofse wereld

Net als Robert Bikets *Hoorn* behandelt *Mantel* een kuisheidsproef. De trouw van vriendin of echtgenote aan haar partner wordt in het laatste verhaal getest met

behulp van een tovermantel. Dat kledingstuk zal uitsluitend die vrouwen passen die hun wederhelft standvastig liefhebben.

De kuisheidsproef is een wijd verbreid sprookjesmotief. Naast mantels en drinkhoorns kunnen ook andere magische voorwerpen de (on)trouw van vrouwen aantonen.[3.]

Op het eerste gezicht lijkt het eigenaardig dat in hoofse teksten over dergelijke kuisheidsproeven gesproken wordt.[4.] In die verhalen verwacht men immers niet dat vrouwen onheus (d.w.z. onhoofs) bejegend worden. Integendeel: in vrijwel alle hoofse romans staat de liefde van een ridder voor zijn dame in het middelpunt. Die liefde spoort de man aan om allerlei opdrachten te vervullen om zo doende het hart en de hand van zijn aanbedene te veroveren. Wat er ook gedaan moet worden, nimmer valt een onvertogen woord over dames en jonkvrouwen, laat staan dat ze belachelijk gemaakt worden.

Toch horen zowel *Hoorn* als *Mantel* tot de hoofse Arthurliteratuur. Dat blijkt alleen al uit het begin: Arthur heeft zijn hof bij elkaar geroepen en iedereen zit min of meer gezellig samen, totdat een jongeling verschijnt met het tovervoorwerp.[5.]

Ondanks de duidelijke overeenkomsten tussen beide *lais* (noch de koningin noch de ‘winnares’[6.] hebben een naam; Karadoc mag zich verheugen in de onvoorwaardelijke liefde van zijn vriendin) springen de verschillen in het oog. In *Hoorn* drinken *mannen* uit het drinkvat en kan de proef niet alleen aantonen of hun vrouw of vriendin trouw is, *maar ook of ze zelf jaloers zijn.* Daarentegen ondergaan vrouwen in *Mantel* de test en wordt hun ontrouw op burleske wijze aan de kaak gesteld.

Maar de auteur van *Mantel* gebruikt de Arthuriaanse wereld om de zogenaamde hoofsheid vrij grondig en grof te bekritiseren. Daarbij wordt niet alleen de ontrouwe liefde gehekeld, maar ook de hypocrisie van een samenleving die alleen nog van conventies aaneenhangt. Typisch is hierbij dat de vriendin van Karadoc nergens ‘hoofs’ wordt genoemd, doch als eenvoudig, bescheiden meisje triomfeert over de kokette schijnwereld van de hoofse dames: Dit wordt nog eens extra onderstreept door de chagrijnige commentaren, de obscene grappen en het onverholen leedvermaak van de mannen wier partner nog buiten schot is gebleven.

Ongetwijfeld schetst *Mantel* het beeld van de ontrouwe vrouw. Dit kan men opvatten als vrouw-onvriendelijk. Maar ook de dappere ridders verzwakken daardoor, want als de liefdestrouw niet meer on voorwaardelijk vaststaat, verliezen ze de voornaamste reden voor hun door vrouwendienst geïnspireerde avontuurlijke wapenfeiten.

Dit is het *Lai van de korte mantel*

De waarheid wil ik u vertellen over een avontuur dat geschiedde aan het hof van de goede koning van Bretagne en Engeland, want tot nu toe werd dat verhaal niet correct weergegeven.

In de zomer hield koning Arthur ter gelegenheid van Pinksteren een groot hof, het rijkste dat ooit door een koning gehouden werd. De geschiedenis vertelt dat vele vorsten, hertogen en graven uit verschillende verre landen ernaar toe kwamen. Koning Arthur liet afkondigen dat alle moedige jonge ridders onmiddellijk moesten komen; tevens werd uitgevaardigd dat wie een mooie vriendin had, haar mee moest brengen.

Wat zal ik nog meer vertellen? Er waren zoveel jonkvrouwen, dat ik u hun aantal niet kan meedelen. Het zou moeilijk geweest zijn om er de mooiste of de meest hoofse uit te kiezen. De koningin, die er geen bezwaar tegen had dat ze met zovelen

gekomen waren, leidde hen haar kamers binnen. De koningin was zeer hoofs: ze maakte plezier en pret met hen, en om hen te verheugen liet ze verschillende kleren uitdelen. De minst dure stoffen waren al veel waard, of ze nu van zijde of van eekhoornbont waren. Wie u de kwaliteit en de bewerking van de stoffen ten volle zou willen beschrijven, zou daar zeer veel tijd aan moeten besteden! Maar ik moet nu eerst iets anders zeggen. De koningin verdiende alle lof, want daarna liet ze nog ceinturen, gespen en ringen brengen. Nooit zag iemand zoveel juwelen en eerbewijzen als de koningin toen aan haar gasten liet uitdelen. Ieder kreeg zoveel ze wilde.

Nu wil ik over iets anders uitweiden en over de goede koning Arthur spreken, die aan de ridders mooie en dure kleren gaf en een overvloed aan nieuwe wapens, alsook dure paarden uit Spanje, Lombardije en Duitsland. Zelfs de armste ridder kreeg kleding, paarden en wapens zoveel hij wilde. Nooit werd er op een feest zo'n overvloed aan geschenken uitgedeeld. De koning moet erom geprezen worden, omdat hij het niet met

tegenzin deed; integendeel: het was alsof dit alles hem niets kostte.

Op Pinksterzaterdag kwam dit grote hof bijeen. Men had veel plezier en men vermaakte zich uitstekend. Toen de nacht begon te vallen, gingen ze slapen in hun herbergen. De schildknapen maakten de bedden op waarop elk van hun heren zich te ruste begaf. Bij het krieken van de dag keerden allen weer naar het hof terug en gingen met de koning naar de hoofdkerk. De koningin woonde de mis bij met de jonkvrouwen. Hier wil ik niet langer bij blijven stilstaan om het verhaal niet te lang te maken.

Zoals de geschiedenis vertelt, gingen ze allemaal naar het hof, toen de eredienst was afgelopen. De koningin nam alle meisjes mee naar haar eigen vertrekken die met tapijten behangen waren. De dienaren stonden klaar om de koning de maaltijd te serveren: op de tafels lagen lakens, zoutvaten en messen, maar koning Arthur wilde eten noch drinken op zo'n heilige dag, en hij wilde evenmin dat er iemand ging zitten, vóórdat zich een nieuw avontuur aan het hof voordeed.

Walewein riep de hofmaarschalk en vroeg hem waarom de koning niet wilde eten, want het was al bijna drie uur 's middags. Keie sprak de koning erover aan:

‘Heer, waarom wilt u vandaag niet eten? Uw maaltijd staat al lang klaar.’

De koning keek hem lachend aan en zei:

‘Vertel eens, maarschalk, weet u dan niet dat ik tijdens de vier grote jaarfeesten[7.] niet aan tafel ga aanzitten, zolang er zich geen nieuw avontuur aan mijn hof heeft aangediend?’

Toen kwam er spoorslags een jongen door de straten gereden; zijn paard zweette van inspanning, omdat het zo snel moest rennen. Walewein zag hem als eerste en riep tot de overige ridders:

‘Als het God belieft, zullen we snel eten! Want ik zie een jongen spoorslags hierheen rijden op een groot, grijs lastdier. Hij komt door de poort om ons een nieuw avontuur te brengen.’ De jongen stapte af voor de feestzaal; er waren er genoeg die zijn lastdier wilden vasthouden. De jongen maakte geen fouten tegen de etiquette, want hij was wijs en kon goed praten. Hij deed zijn mantel uit en legde hem op de hals van zijn paard. Toen hij daar zonder mantel stond, bleek hoe mooi hij was, met zijn blonde haren, zijn stralende gezicht, zijn mooie mond, zijn prachtige neus, zijn brede schouders en lange armen. In één woord: de mooiste die de Natuur ooit maakte. Hij had een groot lichaam en flink uit elkaar staande benen, en zijn voeten waren lang en gekromd.

De jongen verstond wonderwel de kunst om verstandige woorden op gloedvolle wijze te brengen, want toen hij de feestzaal binnentrad, sprak hij hoofs en keurig:

‘Moge God die alles gemaakt heeft, dit gezelschap behoeden en bewaren!’

‘Vriend, moge God u zegenen,’ luidde het antwoord van Keie, de hofmaarschalk, ‘Uw paard is zo bezweet: vertel me dus wat u zoekt.’

‘Heer,’ zei hij, ‘toon me eerst eens wie de goede koning Arthur is, want - op mijn woord - ik zal hem iets nieuws vertellen, waarmee niet iedereen gelukkig zal zijn. Maar toch zal iemand er vreugde aan beleven.’

‘Op mijn woord, beste vriend,’ sprak Keie, ‘Arthur zit daar op die troon.’

De ridders gingen achteruit en lieten de jongen passeren. Hij begaf zich onmiddellijk naar de koning en groette hem vriendelijk:

‘Moge God die de hele wereld en alle mensen maakte zoals Hij het wilde, de beste koning beschermen die er ooit was of zal zijn. Sire, het is billijk, dat ik vertel wat ik zoek. Een jonkvrouw heeft me uit een ver land naar u toegestuurd. Zij vraagt u een gift, en het is passend dat u die geeft, want als ze hem nú niet krijgt, zal ze er nooit meer om vragen. Maar ik wil u noch de gave, noch de jonkvrouw die zeer knap en mooi is, noemen, vóórdat ik zeker weet, dat ik de gift van u zal ontvangen.

Maar ik verzeker u - en ik wil dat iedereen dat goed beseft - dat ik u niets buitensporigs zal vragen of iets waardoor u zich te schande zou maken.'

Als eerste sprak Walewein daarop:

'Wanneer het niets schandelijks is, kan de gave niet geweigerd worden.'

De koning stemde toe en beloofde de jongen van harte, dat hij er terstond over zou kunnen beschikken, wat het ook mocht zijn.

De jongen nam een tas en haalde er een mantel uit. Nooit zag iemand zo'n mooie, want een fee had hem gemaakt. Niemand zou hem kunnen beschrijven of kunnen vertellen hoe het laken geweven was. Laten we zwijgen over de snit en ik zal u iets wonderbaarlijks verhalen wat zijn gelijke niet heeft: de fee had het laken zo geweven, dat ontrouwe vrouwen erdoor ontmaskerd zouden worden. Als de mantel zou worden aangetrokken door een dame die nooit iets verkeerds had gedaan tegenover haar goede man, dan zou hij haar niet te strak zitten. En voor de meisjes gold hetzelfde: voor wie zich niet had misdragen jegens haar goede vriend, zou de mantel niet spannen of te lang of te kort zijn.

In aanwezigheid van de hele hofhouding, legde de jongen omstandig uit hoe de mantel gemaakt was. Toen sprak hij tot de koning:

'Sire, dit vraag ik u: laat zonder dralen en zonder iets te verklaren de mantel aantrekken door de dames en jonkvrouwen van dit gezelschap. Mijn dame droeg mij dat destijds op, en ik ben uit een vreemd land gekomen alleen maar om deze gunst te vragen.'

Iedereen bekeek de mantel en Walewein zei:

'Dit is een mooie gunst die het waard is gevraagd te worden. Laat de koningin onmiddellijk hier ontbieden.'

'Walewein,' zei de koning, 'ga direct met Iwein en Keie de koningin halen, en vertel haar dat ze alle dames en meisjes zonder uitzondering moet laten meekomen, want ik heb de gunst aan deze jongen toegezegd, en daaraan wil ik me houden.'

De drie volgden het bevel open gingen meteen weg. Ze troffen de koningin aan die haar handen waste voor de maaltijd, want het lange vasten beviel haar niet. Walewein begon te spreken: 'Dame, de koning laat u ontbieden en beveelt u zonder dralen met deze dames en jonkvrouwen bij hem uw opwachting te maken: hij wil zien hoe mooi ze zijn en hoe fraai ze zich hebben uitgedost. Een van hen zal rijkelijk beloond worden, want de koning heeft een jongeman ontvangen, die een mantel heeft meegebracht. Nimmer zag men een duurdere, want hij is gemaakt van kostbare zijde. De koning heeft beloofd, dat hij zal worden geschonken aan haar die hem het beste past.'

De koningin ging er mooi opgemaakt en rustig heen. Ze nam een schitterend gezelschap dames en jonkvrouwen mee. Nooit zag iemand zulke mooie dames ergens bij elkaar, want elk van hen deed haar best zich elegant op te maken. Toen ze zich hadden opgeknapt, verlieten ze de kamer en werden ze gadegeslagen door alle baronnen. Heel het hof snelde toe om te zien wat er ging gebeuren.

De koning nam de mantel en toonde hem aan de koningin. Vervolgens beloofde hij, dat wie hem het mooist en het best stond, hem ter plekke zou ontvangen. Meer vertelde hij hun er niet over, want als ze het fijne ervan geweten hadden, zouden ze hem liever laten verbranden, ook al was hij duizend mark waard.

De koningin nam hem als eerste. Terstond hing ze hem om haar hals, want ze wilde hem heel graag hebben. Maar als ze geweten had, hoe de mantel geweven was, had ze hem nooit omgedaan. Hij reikte haar nauwelijks tot haar schoenen. Ze schrok en verkleurde van schaamte. Iwein stond naast haar en zag haar gezicht van kleur verschieten.

'Dame,' zei hij, 'volgens mij is hij u absoluut niet te lang! Weet, dat als men hem een klein beetje zou opnemen, hij u niet meer goed zou staan. Die dame die rechts van u staat, is precies even groot als u, niet langer of kleiner. Het is de vriendin van

Tor, de zoon van Ares. Geef haar nu de mantel, zodat u beter kunt zien of hij u goed zit.'

De koningin deed de mantel af en gaf hem aan het meisje dat hem graag aantrok, maar de mantel was bij haar nog korter dan bij de koningin. Keie sprak:

'Die mantel is snel gekrompen; en toch is hij niet lang gedragen!'

De koningin vroeg in aanwezigheid van alle baronnen:

'Hoe komt het dat de mantel bij mij langer is?'

Keie, de hofmaarschalk, antwoordde:

'Dame, u bent iets trouwer dan zij, maar slechts een klein beetje. En dan heb ik het nog niet eens goed gezegd, want u bent niet trouwer, maar alleen iets minder ontrouw.'

Toen vroeg de koningin:

'Vertel me dan over de echtelijke trouw, en wat die te maken heeft met die mantel.'

En Keie vertelde - zoals de jongen al gedaan had - alles naar waarheid over de mantel, over de fee en ook over haar werk: geen enkel detail sloeg hij over.

De koningin bedacht dat, als ze haar woede zou tonen, haar schande des te groter zou zijn. Dus nam ze een schertsende toon aan en sprak:

'Laat anderen hem dan aantrekken! Waarom aarzelen deze dames, terwijl ik hem toch als eerste heb omgedaan?'

'Dames, dames,' zei Keie, 'nu kunt u het bewijs leveren van uw goede trouw ten opzichte van uw mannen; nu zal ook de liefdestrouw blijken van de meisjes voor wie de ridders zovele avontuurlijke risico's lopen. Mochten ze nu maar zuiver wezen! Want aan degene die hun van liefde sprak, en hen wilde geloven, hebben ze allemaal gezworen, dat ze zich niet zouden misdragen!'

Toen de dames hoorden hoe de mantel door de fee geweven was, wensten ze allen liever eerbaar in hun geboortestreek te vertoeven, want geen enkele dame of jonkvrouw had de moed de mantel aan te nemen.

De koning zei:

'We kunnen hem het best teruggeven aan de jongen die hem bracht, want geen enkele jonkvrouw vindt het blijkbaar nodig, dat die mantel hier blijft.'

De jongen sprak:

'Dat is niet juist. Ik zal hem niet eerder terugnemen, voordat ik gezien heb, dat alle dames hem hebben aangetrokken. Wat een koning heeft beloofd, moet worden nagekomen.'

Daarop antwoordde de koning:

'Beste vriend, u hebt gelijk. Het zou onredelijk zijn, als ze hem niet zouden hoeven pasen.'

Toen zag men de dames het hoofd buigen, verkleuren, verbleken en van woede en boosheid sidderen. Iedereen wilde, dat haar buurvrouw hem aannam, en niemand zou haar daarom benijden!

Keie riep zijn vriendin:

'Schatje, kom hier! Ik maak me sterk, dat u hem in aanwezigheid van deze ridders wel kunt aantrekken. U hebt uw gelijke niet in trouw en waardigheid. U zou hier vandaag met de eer gaan strijken, zonder dat iemand het tegenspreekt.'

Maar het meisje antwoordde:

'Heer, alstublieft, ik heb liever, dat een ander het eerst probeert, want ik zie hier meer dan honderd dames die allemaal even mooi zijn, maar ofschoon ik hun trouw niet in twijfel wil trekken, durft niemand hem te pakken. Als ik hen vóór zou willen zijn, zou me dat kwalijk genomen worden.' - 'Het heeft geen zin daar bang voor te zijn,' zei Keie, 'want ze durven niet.' De jonkvrouw nam de mantel en trok hem in aanwezigheid van de baronnen aan: de mantel kromp tot boven de knieholte en de twee voorpanden hingen evenmin over de knie.

'Werkelijk, u hebt uw gelijke niet!' sprak Bruun-zonder-Genade, 'Heer Keie, de hofmaarschalk, moet wel blij en verheugd zijn, want u hebt uw trouw bewezen.'

Toen Keie zag dat het hem zo tegenzat, wilde hij voor geen geld ter wereld, dat de koning hem de mantel zou verpanden, want hij kon zijn schande niet verbergen, nu iedereen die gezien had.

Toen sprak Ydier, de zoon van Nut:

'Wie zich altijd van spot bedient, zal terecht ook bespot worden! Wat zei u ook weer, maarschalk? Past de mantel de vrolijke Andriëute niet opperbest?'

De jonkvrouw was bang, want ze zag geen uitkomst. Tenslotte nam Keie het woord:

‘Heren, haast u. We zullen zonder talmen zien hoe het u vergaat; laat uw dames naar voren treden, dan zullen we zien hoe de mantel hun past.’

Andriëute deed de mantel uit en gooide hem op een stoel; uit schaamte ging ze zitten.

Toen de andere dames beseften hoe slecht dit zou aflopen, vervloekten ze de jongen, want ze begrepen wel dat ze niet konden weigeren: al zouden ze moeilijkheden maken, ze zouden de mantel toch moeten aantrekken.

Bedoër, de goede wijnschenker, sprak de koning verstandig toe:

‘Sire, ik heb de indruk, dat wij allen een slecht figuur slaan. De mooie en knappe vriendin van heer Walewein, de hoofse en wijze Venelas, zou de mantel allereerst moeten aantrekken.’ Walewein was hier niet zo gelukkig mee, want hij had het zelf niet zo nauw genomen met de eerbaarheid.

‘Laat haar roepen,’ zei de koning.

Bedoër liet Venelas onmiddellijk komen; het meisje stond op, want ze durfde niet te weigeren. De koning liet de mantel brengen. Zij nam hem aan en hing hem over haar schouders, want ze dorst geen moeilijkheden te maken. Aan de achterkant sleepte de mantel wel één voet op de grond, en het rechterpand kwam zo hoog te zitten, dat de knie aan die kant ontbloot werd en de linkerknie bedekt bleef. De mantel zat helemaal schots en scheef.

Keie, de hofmaarschalk, had daar wel plezier in, toen hij dat korte pand zag, want hij had gedacht dat Venelas de trouwste dame van het hof was.

‘Op mijn woord van eer,’ sprak de hofmaarschalk, ‘ik dank Onze Lieve Heer, dat ik vandaag niet alléén voor schut gezet ben, want het pand dat ik nu zie, betekent ik weet niet wat! Ik zal er mijn zegje over zeggen: de jonkvrouw met het mooie gezicht heeft haar rechter been opgetild en daarop heeft de mantel zich geplooid, terwijl ze het andere been liet staan. Maar ik geloof - ik vertel u geen sprookjes - dat als ze nu gaat liggen, de mantel haar dan perfect zit.’

Heer Walewein was zo kwaad, dat hij geen woord kon uitbrengen. Keie spoorde hem aan zijn vriendin naast de zijne te laten plaatsnemen, zodat ze elkaar gezelschap konden houden.

De koning reikte zijn rechter hand aan de vriendin van heer Iwein - de goede en hoofse ridder, de zoon van koning Uriën, die verzot was op honden en vogels.

‘Schone,’ zei hij, ‘deze mantel moet redelijkerwijs wel van u zijn, want ik zie niet in waarom u er geen recht op zou hebben.’ Guivret-de-Kleine sprak:

‘Men kan niet alles weten. Beloof niets, vóórdat u gezien hebt, hoe het haar zal vergaan.’

Ze trok de mantel terstond aan. Aan de rechterkant hing hij wel één voet op de grond, maar het hele linker pand kroop tot net boven de knie.

‘Heer,’ zei Guivret, ‘hij is pas goed gek, die gelooft dat zijn vriendin hem nimmer bedriegt. U zei ons net nog, dat zij wier trouw bewezen is, de mantel onmiddellijk mag hebben. Nu ziet u zelf, of ze hem terecht mag houden. Ik zal u mijn mening zeggen: de mantel die rechts afhangt, laat ons zien, dat zij graag op die kant gaat liggen. En de andere kant die zo omhoog gekropen is, toont ons, dat het haar niet moeilijk valt haar kleren daar op te tillen, want ze wil snel duidelijk maken, wat ze wil.’

De jonkvrouw werd zo boos, dat ze niet wist wat te antwoorden. Ze pakte de mantel bij het zijden lintje en smeet hem op de grond, waarbij ze de jongeman die hem gebracht had, uit de grond van haar hart vervloekte. Keie, de hofmaarschalk, zei haar:

‘Schone, wees niet boos. Ga zitten bij Venelas en mijn vriendin, want ze hebben nog maar weinig gezelschap.’

Daarop riep de koning de vriendin van de Welse jongeman die Perceval heette.

‘Schone,’ zei hij, ‘kom hier. De mantel moet uiteindelijk van u zijn, want uw hart is zo zuiver, dat ik er zeker van ben dat hij u toebehoort.’

Giflet haastte zich te zeggen:

'Heer, in Gods naam, beloof niets vóór u gezien hebt, hoe het haar vergaat.'

De jonkvrouw nam de mantel aan, want ze was zich er terdege van bewust, dat ze niets anders kon doen. Maar toen ze hem aantrok, braken de lintjes en de mantel viel op de grond. Haar hart klopte heftig uit schaamte en radeloosheid, want vele ridders, schildknapen en knechten hadden het gezien. Ze vervloekte de mantel en degene die hem bracht, want nimmer zou een dame of jonkvrouw hem met recht bezitten: er was niemand zo hoofs of zo mooi, dat hij haar perfect zou passen. De tranen sprongen in haar ogen en iedereen zag dat.

Toen leidde Keie haar naar zijn vriendin en die van Walewein en zei hun:

'Ik breng u gezelschap, als u daar geen bezwaar tegen hebt!' Maar geen van hen dankte hem, en hij liep lachend terug.

De jongeman pakte toen de mantel die op de grond lag.

'Nu moet je nieuwe lintjes zoeken, beste vriend,' sprak de

koning tot hem. Hij haalde ze direct uit zijn tas, want hij wilde geenszins dat de zaak werd afgelast, noch dat zij deze mogelijkheid zouden aangrijpen om hem niet te hoeven passen.

De koning nam hem onmiddellijk weer aan, en sprak daarop zeer geïrriteerd:

'We hebben nu lang genoeg gevast. Waarom maken de dames moeilijkheden? Ze zullen niet eten, vóór ze hem gepast hebben. Ze zouden terecht kwaad zijn, als ze hem daarná zouden moeten passen.'

De kwaadaardige Giflet antwoordde hem:

'Heer, zeg dat niet. Wanneer u wilt, kunt u hen van die verplichting ontslaan. Wilt u hen nog meer te schande maken? Wanneer ze de mantel zien, willen ze - in aanwezigheid van hun echtgenoten of vrienden - wel bekennen en toegeven, dat ze verkeerd gehandeld hebben! Wilt u hen dan nog meer kwellen?' Overeenkomstig de raad van Giflet zou de koning het daarbij gelaten hebben, maar de jongen kwam tussenbeide:

'Heer,' zei hij, 'ik vraag u uw woord na te komen, zoals u beloofd hebt.'

De ridders verzonken in gepeins en wisten niet meer wat ze moesten zeggen.

Op kwade toon riep Ydier zijn vriendin, die naast hem zat, want die ochtend had hij nog gedacht dat er aan het hof geen trouwere dame bestond.

'Mooie dame,' zei hij, 'de hofmaarschalk zei me zoëven dat ik te snel sprak, toen ik hem bespotte om zijn vriendin. Maar ik had zo veel vertrouwen in u, dat ik mij zo streng uitliet. Weet dat ik het nu betreur, nu ik u zo zie twijfelen. Ga de mantel zonder dralen aantrekken.'

Waarom zou ze nog moeilijkheden maken, nu bleek dat ze toch niet anders kon? De koning liet de mantel brengen, ze nam hem aan en hing hem om haar hals, want ze kon zich hier niet meer uit redden. De panden vielen op de grond en vormden een sleep van wel één voet lang. De meeste ridders dachten al, dat ze bijzonder eerbaar moest zijn, maar toen zagen ze dat haar achterste geheel ontbloot was. En Giflet die dat het eerst in de gaten kreeg, riep onmiddellijk uit:

'Jonkvrouw, de mantel hangt te veel af. Hij is niet op uw maat gesneden. U zult hem aan de voorkant nooit zo kunnen laten krimpen, dat hij overal even lang wordt!'[8.]

En Keie die zich niet kon inhouden, omdat Ydier hem belachelijk gemaakt had, betaalde hem nu met gelijke munt terug: 'Ydier, wat denkt u nu? Heeft uw vriendin zich niet misdragen? Nu kunt u erover pochen! Er zouden er maar twee zijn wier trouw bewezen is, en elk denkt voor zichzelf er één te hebben, zo gaat dat. U dacht vandaag nog dat ze zo trouw was: maar met een blote kont is men niet goed gekleed, ik zal u vertellen hoe zij het doet: ze laat zich van achter bespringen, zoals de mantel het ons aantoont.'

Ydier wist totaal niet, wat hij moest zeggen of doen, maar uit pure woede greep hij de mantel en smeet die voor de voeten van de koning. Daarop nam Keie Ydiers vriendin bij de hand en bracht haar naar de anderen.

'Voorwaar,' zei hij, 'deze groep zal nog groot en mooi worden, zo God het wil! Er zal geen jonkvrouw of dame in dit gezelschap overblijven, want het zou grof zijn, als de ene dame zich over de andere vrolijk zou maken.'

Wat zou ik u nog meer kunnen vertellen? De een na de ander trok de mantel aan, terwijl hun vrienden toekeken. Maar bij niemand zat hij goed en Keie nam hen keer op keer bij de hand, zodra hij zag dat het hun niet goed ging, en leidde hen in de kring. En elke hoveling die vrouw of vriendin had, was zeer bedroefd. Kon men maar zien, hoe de een de ander bekeek! Maar het beurde hen een beetje op, dat niemand kwaad kon vertellen over een ander, want ieder kreeg zijn deel.

Keie, de hofmaarschalk, zei hun daarop:

‘Heren, u moet niet boos worden: onze grappen worden eerlijk verdeeld, want een ieder draagt zijn eigen last. Voortaan moeten we onze dames goed liefhebben en beminnen, want ze zijn vandaag wel op de proef gesteld. En moge dit ons tot troost strekken: de ene kan de ander niet bespotten.’

Heer Walewein antwoordde:

‘Ik bevind mij in een grote tweestrijd: ik weet niet wat het beste is. We hebben immers allemaal ons deel gekregen. Het zou helemaal verkeerd zijn, als onze schande troost betekende. Over mijn eigen oneer maak ik me zorgen; niemand mag de spot met een ander drijven!’

Keie diende hem van repliek:

‘Die zorgen zijn overbodig. Lange tijd geleden hoorde ik het spreekwoord: “ongelukkige mensen maken zich zorgen om niets.” Vervloekt wie besloot of uitvaardigde, dat een goede ridder onteerd zou worden, als zijn vriendin een andere minnaar neemt. Dat moeten we tegenspreken. Waarom zou een ridder minder waard zijn, als de oneer van zijn dame wordt aangetoond? Zelfs al had hij haar negen maal gehuwd, dan nog zou het een valse uitspraak zijn dat hij daardoor zijn eer zou verliezen. Waarom moet hij schade lijden om de fout van een ander? Laat de oneer neerkomen op wie de fout begaan heeft!’

Tor, de zoon van Ares, antwoordde:

‘Zo'n besluit zou inderdaad verkeerd zijn, maar wat de hofmaarschalk als eigen mening te kennen geeft, is waar: de man in kwestie treft geen blaam, want menig goed ridder heeft deel aan deze schande; elders verkeren immers velen in een soortgelijke situatie.’

Toen trad de jongen naar voren en sprak:

‘Sire, wat nu? Ik denk dat ik de mantel mee terug moet nemen. Laat in alle kamers zoeken of er zich geen enkele dame meer schuil houdt. In de hele wereld is uw hof bekend en befaamd; ik heb in mijn streek horen zeggen, dat er nog nooit een avontuur hier op deze wijze is afgelopen. Uw hof is immers zo vol goede lieden - lijkt me - met zo veel waardevolle ridders en prachtige dames en jonkvrouwen, ik zeg u: nooit zag men zo veel mooie mensen bijeen. En als er zo veel goede lieden bij elkaar zijn, en als uw hof compleet is, dan is het een schande, als men zich terugtrekt. Daardoor zou er een blaam op uw hof geworpen worden en het nieuws daarover zou zich snel overal verspreiden. Weet dat er dan minder avonturen aan uw hof zullen plaatsvinden.’

‘Op mijn erewoord,’ sprak heer Walewein, ‘wat de jongen zegt, is waar. Laat alle kamers doorzoeken om te kijken of er niet ergens een meisje of jonkvrouw is, die nog niet naar voren gekomen is.’

De koning gaf opdracht, dat men dat zou doen. Zodra de koning het beval, sprong Giflet op. Hij vond een jonkvrouw: zij had zich niet verborgen, maar was een beetje ziek en zat op een bed. Giflet sprak haar onmiddellijk aan:

‘Jonkvrouw, sta direct op, want er heeft zich een nieuw avontuur aan het hof voorgedaan. Nooit is iets dergelijks voorgevallen, en u moet het zien. U moet er uw deel van hebben, want de andere dames hebben dat reeds.’

‘Heer,’ antwoordde de jonkvrouw, ‘ik kom terstond, maar laat me me eerst behoorlijk aankleden.’

De jonkvrouw stond op, trok haar beste kleed aan en maakte zich zo mooi mogelijk op. Daarna ging zij naar de zaal, maar toen haar vriend haar zag, werd die zeer kwaad. Daarvóór was hij blij en vrolijk geweest, omdat zij er niet bij was, want hij had liever, dat zij de mantel niet zou aantrekken. Hij beminde haar zo hevig, dat - als ze iets fouts gedaan zou hebben - hij daarover liever niets wilde horen. Hij vreesde daardoor zijn vreugde te verliezen. Deze ridder heette Karadoc-met-de-Korte-Armen[9].

Vervolgens kwam de jongen naar voren en gaf haar de mantel. Hij vertelde haar hoe die gemaakt was en waarom hij hem had meegebracht. Karadoc die er erg over inzat, sprak in aanwezigheid van allen:

'Lieve vriendin, bij God, trek die mantel niet aan, als u ook maar enigszins twijfelt. Want ik bemin u zo trouw, dat ik voor niets ter wereld zou willen weten, of u iets verkeerds gedaan hebt. Ik wil liever in onwetendheid gelaten worden. Zelfs voor alle bezittingen van Frankrijk zou ik die zekerheid niet willen hebben, want wie zijn goede vriendin verliest, verliest veel, lijkt me. Nog liever zou ik dood zijn, dan u te zien zitten in die rangen waar ook de vriendin van Walewein geplaatst werd.'

Toen sprak Keie, de hofmaarschalk, die vals en gemeen was: 'Moet men daar nu blij om zijn? Als u haar zo bemint, zult u weldra verbolgen zijn. Kijk: daar zitten meer dan honderd dames die men deze ochtend nog zuiverder dan puur goud waande. Nu kan men ze wegens hun wandaden daar in die rangen zien zitten.'

Het meisje was echter niet onder de indruk en antwoordde hem eenvoudig:

'Heer, het is een feit, dat vele edellieden deze oneer kennen. Ikzelf moet niet pochen en beweren, dat ik al deze dames in

eerbaarheid en verdienste zal overtreffen, maar ik zal deze prachtige mantel nu aantrekken, als mijn vriend en heer het toestaat.'

'Terecht,' riepen de ridders uit, 'u kunt niet anders.'

Nog wachtte het meisje totdat haar vriend die weliswaar boos was, met tegenzin toestemde. Toen pas nam ze de mantel en trok hem aan, terwijl alle baronnen toekeken. De mantel was niet te lang of te kort: zeer gelijkmatig reikte hij tot aan de grond. De jongen sprak:

'Het loonde de moeite deze dame te gaan halen, lijkt me. Jonkvrouw, uw vriend moet gelukkig en blij zijn. Want één ding moet u goed weten: ik heb die mantel overal aangeboden en meer dan duizend dames hebben hem gepast, maar in mijn hele leven heb ik geen enkele vrouw gezien die zonder fouten was; niemand behalve u! Ik schenk u het kledingstuk dat wel een hele toren vol rijkdommen waard is, want u hebt dat wel verdiend.'

De jonkvrouw dankte hem; en de koning stond het toe en zei dat de mantel nu terecht voor haar was. Niemand van de ridders, de baronnen of de jonkvrouwen sprak dat tegen en ze zagen met enige afgunst hoe het meisje de mantel meenam. Maar die jaloersheid durfden ze niet te tonen, want geen van hen allen vond een aanleiding om er iets kwaads van te zeggen.

Toen sprak heer Walewein:

'Jonkvrouw, ik sta ervoor in, dat u deze beloning uitsluitend aan uw eerbaarheid te danken hebt. Zij die uw deugdzaamheid zien, gunnen het u. Graag zouden ze het tegenspreken, als ze niet overduidelijk gezien hadden, dat de mantel ú toekomt. Maar u mag gerust weten, dat velen er bedroefd om zijn!' De jongen nam afscheid: hij wilde niet langer blijven. Zelfs het diner wilde hij niet bijwonen, omdat hij zijn dame graag de uitslag wilde vertellen. De koning en heel het gezelschap gingen dadelijk aan tafel. Weet, dat menig ridder met woede in zijn hart aanzat. Over de maaltijd wil ik u verder niets zeggen, behalve dat men goed werd bediend. Toen het diner was beëindigd, nam Karadoc afscheid en ging vrolijk en blij met zijn vriendin naar zijn land terug.

Zijn schildknapen brachten de mantel naar een abdij in Wales waar hij nu opnieuw te voorschijn is gekomen. Ik weet heel zeker dat wie hem bezit, hem overal naar dames en jonkvrouwen zal meenemen. Heren, vertel hun dit nieuwtje: ik zal hem overal heenbrengen en hun hem laten passen. Maar ik ben ervan overtuigd, dat ze de mantel nooit zullen verslijten! Ik zou voor niets mijn best hebben gedaan, als ik hun dit geschenk zou aanbieden. Ze zouden mij voor altijd haten, en het zou jammer zijn, als ik hen voor niets vermaand zou hebben. Daarom moet ik goed oppassen, voor mijn eigen bestwil, niet voor de hunne. En zo wordt niemand te schande gemaakt, wat er vroeger ook gebeurd moge zijn. Maar wegens het kwaad dat toen geschiedde, berispt men de vrouwen nog immer. Moge God hem bijstaan die zonder goede reden kwaad over hen spreekt!

(vertaling: Ludo Jongen en Paul Verhuyck)

Verantwoording van de vertaling

De vertaling van het *Lai van de korte mantel* is gebaseerd op de editie van Bennett. De oorspronkelijke vorm (achtlettergrepige, paarsgewijs rijmende verzen) hebben we echter niet gehandhaafd, omdat tegenwoordig vrijwel alle verhalende teksten in proza geschreven worden.

We danken Greet Kettenis, Corine Kisling en Mireille Madou voor hun commentaar op eerdere versies van inleiding, vertaling en noten.

Het *Lai van de korte mantel* maakt deel uit van de vertaling van zestien anonieme *lais* die door beide auteurs is vervaardigd en die in het najaar van 1985 zal verschijnen bij Uitgeverij Sub Rosa te Deventer.

Bibliografie

Baader, H. (1966): *Die Lais. Zur Geschichte einer Gattung der altfranzösischen Kurzerzählungen*. Frankfurt a.M.

Baumgartner, E. (1975): 'A propos du *Mantel mautaillé*.' In: *Romania* 96. pp. 315-322.

Bennett (1975): *Mantel et Cor. Deux lais du XIIe siècle*. Textes établis et présentés par P. Bennett. Exeter.

Bennett, P. (1978): 'Le *Lai du cort mantel* et la critique de la courtoisie.' In: *Lettres romanes* 32. pp. 103-121.

Robert Biket: 'Lai du cor.' In: *König Artus und seine Tafelrunde. Europäische Dichtung des Mittelalters*. In Zusammenarbeit mit W.-D. Lange neuhochdeutsch herausgegeben von K. Langosch. Stuttgart, 1980. (Reclam 9945) (Duitse prozavertaling naar de editie Erickson.).

Donovan, M.J. (1969): *The Breton lay. A guide to varieties*. Notre Dame/London.

Erickson (1973): *The Anglo-Norman text of* Le Lai du cor. Edited by C.T. Erickson. Oxford.

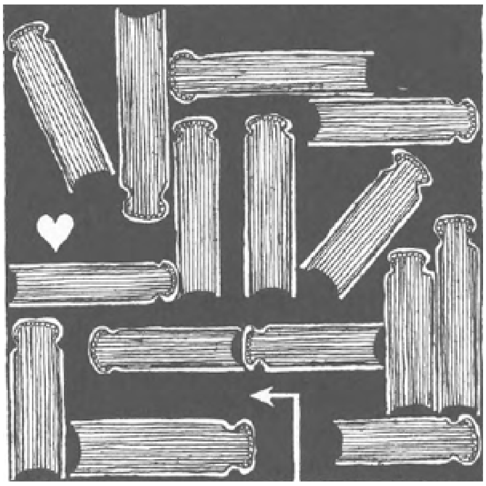
Gerritsen, W.P. (1963): *Die wrake van Ragisel. Onderzoekingen over de Middelnederlandse bewerkingen van de* Vengeance Raguidel, *gevolgd door een uitgave van de* Wrake-teksten. Assen. 2 dln.

Marie de France: *Lais. Twaalf liefdessprookjes uit de twaalfde eeuw*. Met een Nederlandse vertaling door Corine Kisling en Paul Verhuyck. Inleiding Paul Verhuyck. Deventer, (1980).

Marie de France: *De Lais*. Vertaling Anneli Vermeer-Meyer. Utrecht/Antwerpen, 1982. (Prisma Klassieken 59).

Schmolke-Hasselmann, B. (1981): 'Untersuchungen zur Typik des arthurischen Romananfangs.' In: *Germanisch-Romanische Monatsschrift* 31, pp. 1-13.

Thompson, S. (1955-58): *Motif-index of folk-literature*. Revised and enlarged. Copenhagen. 6 dln.



Tekeningen Peter Yvon de Vries

Eindnoten:

1. Wie meer wil weten over het genre *lai*, verwijzen we naar de studies van Baader (1966) en Donovan (1969).
2. Meer informatie over *Mantel* kan men vinden bij Bennett (1975: pp. XX-XXVIII).
3. Wie sprookjesmotieven wil opzoeken, kan niet buiten het standaardwerk van Thompson (1955-8). De verschillende soorten 'Chastity tests' zijn verzameld onder de nummers H 400-H 459.
4. In de Middelnederlandse Arthurliteratuur wordt de mantelproef behandeld in *Die wrake van Ragisel*. Alleen de eerste passage (vss. 1337-68) komt ook voor in de Oudfranse bron van de Middelnederlandse tekst: Raoul de Houdencs *Vengeance Raguidel* (zie Gerritsen (1963), pp. 22-3 en 145-6). De tweede passage (vss. 3142-78) heeft de samensteller van de Haagse *Lancelot-compilatie* toegevoegd om Lancelot weer eens te laten optreden. De compilator is waarschijnlijk de eerste (en enige?) geweest die het verhaal van de mantelproef in verband heeft gebracht met de liefdesgeschiedenis tussen Lancelot en Genièvre, Arthurs gemalin (zie Gerritsen (1963) pp. 250-6 en 260).
   Voor een opsomming van de buitenlandse versies van de mantel- en/of hoornproef zie Erickson (1973; pp. 4-10) en Bennett (1975; pp. XI-XX).
5. Schmolke-Hasselmann (1981) onderscheidt de volgende elementen aan het begin van een Arthurroman: Arthur houdt hofdag (meestal met Pinksteren); een opsomming van de ridders van de Ronde Tafel; Arthur wil niet eten; er dient zich een avontuur aan; spottende woorden van Keie; de held begeeft zich op weg.
   Vgl. voor de Arthuriaanse setting van *Hoorn* en *Mantel* ook Baumgartner (1975) en Bennett (1978).
6. Volgens Erickson (1973; pp. 1-3) en Bennett (1975; pp. XVIII-XX) zou de vriendin van Karadoc overeenkomen met Tegau Eurfron (Tegau met de gouden borst) die in Welse verhalen genoemd als een der drie kuise vrouwen van Groot-Brittannië.
7. *de vier grote jaarfeesten*: hiermee worden bedoeld Pasen, Pinksteren, Sint-Michaël (29 september) en Kerstmis. Tijdens deze feesten kwamen de leenmannen hun trouw aan de koning hernieuwen en droeg de koning zijn kroon (de zgn. hofdag).
8. *U zult hem aan de voorkant nooit zo kunnen laten krimpen, dat hij overal even lang wordt*: de Franse tekst luidt ineen letterlijke vertaling: 'U zult hem aan de voorkant nooit zo nat kunnen maken, dat hij helemaal rond wordt!' Daar laken krimpt wanneer het nat gemaakt wordt, zouden de voorpanden van de mantel bevochtigd moeten worden om een mooi rond en kort manteltje te krijgen.
9. *Karadoc-met-de-Korte-Armen*: het Franse 'Karados Briebraz' is een verlezing van het Welse 'Caradawc Vreichvras' (met de sterke arm).

Greet Kettenis

Tristan en Isolde: al eeuwen verliefd

Inleiding

Liefde en liefdesproblemen: ze maken het grootste deel van de wereldliteratuur uit. Verhalen over driehoeksverhoudingen nemen daarbij een aparte plaats in. Vaak gaan ze over een vrouw die twee mannen heeft, meestal haar echtgenoot en haar minnaar. Van deze verhalen zijn veel voorbeelden, ik noem er een paar: *Madame Bovary* van Gustave Flaubert, *Anna Karenina* van Tolstoi, *Lady Chatterley's Lover* van D.H. Lawrence en *Van de koele meren des doods* van Frederik van Eeden.

Nu zijn deze boeken allemaal in de vorige eeuw of in het begin van deze eeuw geschreven, maar ook lang daarvoor sprak dit soort verhalen de mensen al aan. Eén van de oudste voorbeelden van een verhaal over een driehoeksverhouding is de liefdesgeschiedenis van Tristan en Isolde: een middeleeuws verhaal, dat niet alleen in de tijd van ontstaan, maar ook lange tijd daarna erg geliefd is geweest.

Over het ontstaan van het Tristanverhaal zijn nogal wat theorieën ontwikkeld. De meest waarschijnlijke is, dat het verhaal van Keltische oorsprong is en dat het in Keltische gebieden als Ierland, Wales, Cornwall en Bretagne al heel lang mondeling circuleerde voordat het op schrift vastgelegd werd. In de 12e eeuw is het ook in grotere delen van Frankrijk bekend, daarvoor geldt als bewijs dat Franse troubadours dan in hun liederen naar de liefdesgeschiedenis verwijzen. Ook is uit archiefstukken bekend, dat al in de 12e eeuw Fransen hun kinderen de namen Tristan en Isolde gaven.

Van de verhalen waarnaar de troubadours verwijzen, is verder niets met zekerheid bekend, wel van drie verhalen (twee Franse en een Duits) die later in dezelfde eeuw zijn geschreven.

Na de 12e eeuw zien we dat het verhaal steeds weer door andere auteurs wordt herschreven en dat zij het steeds verder ontwikkelen. De inhoud van het verhaal blijft daarbij wel steeds in hoofdlijnen gehandhaafd.

Korte inhoud van het verhaal

Op het moment dat Tristan wordt geboren, hoort zijn moeder dat haar man op het slagveld is overleden. Deze mededeling schokt haar zo, dat ze sterft van verdriet.

De wees Tristan wordt opgevoed door een trouwe hofdienaar. Als deze hem alles heeft geleerd wat hij hem kan leren, stuurt hij de jongen naar het hof van diens oom, koning Mark in Cornwall.

Nog maar pas aan het hof verslaat Tristan de reus Morholt, de broer van de koningin van Ierland. Morholt heeft Tristan op zijn beurt ook zwaar verwond met een giftig wapen, zodanig dat de wonden door geen enkele arts kunnen worden genezen.

Wanhopig laat Tristan zich in een bootje leggen en doodziek dobbert hij rond tot hij aanspoelt in Ierland. Daar wordt hij genezen door de Ierse koningin en haar beeldschone dochter Isolde, die beide bedreven zijn in de geneeskunst. Omdat Ierland en Cornwall gezworen vijanden zijn, zorgt Tristan ervoor, dat niemand achter zijn identiteit komt.

Als Tristan, geheel genezen, terugkomt aan het hof van koning Mark, merkt hij dat een groep edelen jaloers is geworden op zijn hoge positie

aan het hof. Die edelen dringen er bij koning Mark op aan te trouwen, omdat zij Tristan niet als heer willen hebben als Mark mocht overlijden. Ze weten Mark ervan te overtuigen, dat de mooie Isolde van Ierland de geschikte vrouw voor hem is en Tristan aanvaardt een gevaarlijke opdracht: hij gaat de Ierse koning om haar hand vragen. Hij scheept zich met een groot gevolg in om naar Ierland te gaan.

Tristan in gevecht met de draak
(illustratie door Rie Cramer in: Arthur van Schendel: Tristan en Isolde).

Isolde verpleegt Tristan
(illustratie door Aubrey Beardsley voor Le Morte D'Arthur, *London 1893-94. Afgedrukt in Brian Reade:* Aubrey Beardsley. *New York 1967, afb. 100).*

Als hij daar aankomt, hoort hij dat het land dooreen grote

draak verwoest wordt. Wie erin slaagt om het ondier te doden, krijgt de hand van prinses Isolde.
Tristan verslaat de draak na een lange en gevaarlijke strijd en snijdt het beest de tong af. Daarna worden vermoeidheid en verwondingen hem teveel: hij valt in zwijm (afb. 1).

Tristan drinkt van de liefdesdrank
(miniatuur uit een handschrift van de Tristan en prose *uit 1470. Paris, Bibl. Nationale, Ms. fr. 112, vol. 1, fol. 239).*

Links: De boomgaardscene. Tristan wijst Isolde op de weerspiegeling van Marks hoofd in het water
(afbeelding op een ivoren kistje. Frans, 14e eeuw. In bezit van Metropolitan Museum of Art in New York. De rechter afbeelding stelt de vangst van een eenhoorn voor).

Isolde vaart naar Bretagne om Tristan te genezen
(afbeelding op een vloertegel uit Chertsey Abbey. Engels, ca. 1270. In bezit van British Museum in Londen).

Isolde bij de baar waarop de gestorven Tristan ligt
(houtsnede uit Historie von Tristan und Isolde, *gedrukt door Anton Sorg te Augsburg in 1484)*.

Isolde en haar moeder vinden hem, ze verplegen hem tot hij weer is opgeknapt (afb. 2). Tristan bewijst dan aan de Ierse koning met behulp van de draketong dat hij de draak heeft gedood en daarna moet de Ierse koning wel toestemming geven voor het huwelijk tussen zijn dochter en koning Mark. In de boot, op de terugweg naar Cornwall, drinken Tristan en Isolde per ongeluk van een toverdrank die eigenlijk voor Isolde en Mark was bestemd. Deze drank bewerkstelligt dat ze in één klap zó verliefd op elkaar worden, dat ze geen minuut meer zonder elkaar kunnen (afb. 3). Deze betovering blijft bestaan, ook als Isolde met Mark is getrouwd. Zij moeten dan wel hun toevlucht nemen tot geheime afspraken en stiekeme ontmoetingen. Een daarvan vindt plaats in een boomgaard (afb. 4). De geliefden zitten ondereen boom te praten, terwijl Mark, zonder dat ze het weten, in diezelfde boom zit om hen te bespioneren. Omdat ze Mark net op tijd ontdekken (ze zien een weerspiegeling van zijn gezicht in het water) kunnen ze zich uit deze situatie nog redden, maar al snel wordt hun toestand aan het hof onhoudbaar. Koning Marks achterdocht groeit gestaag; de betovering blijkt steeds weer te sterk voor goede

voornemens. Als de ongelukkige geliefden tenslotte op heterdaad worden betrapt, wordt Tristan voorgoed van het hof verbannen. Hij verlaat Cornwall en gaat terug naar zijn geboorteland. Hij is diep ongelukkig.
Tenslotte trouwt hij met Isolde-met-de-Witte-Handen: niet omdat hij van haar houdt, maar omdat ze ook Isolde heet.
Telkens als het verlangen naar Isolde van Ierland hem teveel wordt, weet hij Cornwall binnen te komen en krijgt hij het voor elkaar om Isolde even te zien of te spreken. Hij gebruikt daar diverse vermommingen voor: hij verkleedt zich als bedelaar, of hij doet zich voor als nar. Op een dag wordt Tristan in een gevecht dodelijk gewond door giftige wapens. Hij weet dat alleen Isolde van Ierland hem kan genezen, daarom stuurt hij een vriend erop uit om haarte gaan halen. Ze spreken af, dat als ze meekomt, het schip een wit zeil zal dragen, als ze niet meekomt, een zwart zeil (afb. 5).
Isolde-met-de-Witte-Handen heeft het gesprek tussen Tristan en diens vriend afgeluisterd. Uit jaloezie liegt ze tegen Tristan als het schip eindelijk terugkomt: ze zegt

dat het zwarte zeilen voert. Tristan moet dan wel denken, dat zijn geliefde Isolde hem in de steek gelaten heeft. Hij geeft de moed op en sterft. Als Isolde aan land komt en hoort dat Tristan al dood is, wordt ook zij overmand door verdriet (afb. 6). Ze legt zich naast haar geliefde neer en dan sterft ook zij.

Het Tristanverhaal in de middeleeuwen

Buiten de Nederlanden

Het verhaal van Tristan en Isolde moet al lang voor de 12e eeuw bekend zijn geweest, maar van de inhoud ervan weten we jammer genoeg niets.

Van een aantal Tristanverhalen uit de tweede helft van de 12e eeuw weten we wel iets en dat komt omdat gedeelten van de handschriften waarin die verhalen werden opgeschreven, bewaard zijn gebleven. Eén van de verhalen die we op die manier kennen, is dat van de Franse dichter Thomas. Van zijn verhaal - dat tussen 1150 en 1190 werd geschreven - is alleen het laatste gedeelte bewaard (vanaf Tristans huwelijk met Isolde-met-de-Witte-Handen).

Een andere Franse dichter - Béroul - schreef zijn Tristanverhaal omstreeks 1170. Van dit verhaal hebben we ook het laatste deel over, nl. dat vanaf de geheime ontmoeting van de geliefden in de boomgaard. In beide verhalen volgen de auteurs de hoofdlijnen van het verhaal, hoewel ze dat beide op hun eigen manier doen.

Uit dezelfde tijd stamt nog een aantal korte Tristanverhalen, die maar één episode uit het langere verhaal behandelen. Het bekendste hiervan is het lai *Chèvrefeuille* van de dichteres Marie de France. Aan het eind van de twaalfde eeuw was het Tristanverhaal ook al in het westen van Duitsland bekend. Dat weten we omdat we ±1000 versregels over hebben van het Tristanverhaal van de dichter Eilhart von Oberge, die woonde en werkte in de Rijnstreek ten noorden van Straatsburg.

Uit de 13e eeuw zijn meer handschriften met Tristanverhalen overgebleven, niet alleen uit Frankrijk en Duitsland, maar ook uit Engeland, Noorwegen, Nederland en Italië.

Zo schreef de Duitse dichter Gottfried von Strassburg rond 1210 één van de mooiste Tristanverhalen, in Engeland werd *Sir Tristrem* geschreven en in Noorwegen *Tristrams Saga ok Isöndar*.

Rond 1225 ontstaat in Frankrijk naast de losse avonturen van individuele ridders van Arthurs hof ook een grote kroniekachtige roman, de *Lancelot en prose*, die de opkomst en ondergang van het gehele hof van koning Arthur beschrijft. Deze roman is in proza geschreven, dit in tegenstelling tot de losse avonturen, die op rijm waren geschreven. Rond 1250 ontstaat naast de verschillende Tristanverhalen op rijm die hierboven zijn beschreven, ook de *Tristan en prose*: een zeer lange roman over Tristan.

De hoofdlijnen van het Tristanverhaal op rijm komen in deze prozaroman nog wel voor, maar ze worden bijna overschaduwd door alle avonturen en verhalen die eraan zijn toegevoegd.

Die toevoegingen komen voor het grootste gedeelte uit de wereld van koning Arthur en zijn Tafelronde. In de Tristan op rijm worden koning Arthur en zijn ridders af en toe wel eens genoemd, in de proza-Tristan is Tristan een zeer belangrijk ridder aan Arthurs hof, hij beleeft samen met de andere ridders van de Tafelronde talloze

avonturen. Het Tristanverhaal is hier dus niet langer een korte tragische liefdesgeschiedenis, het is een uitgebreide biografie van Tristan geworden. Dit prozaverhaal moet in Frankrijk zeer populair geweest zijn, dat blijkt alleen al uit het feit, dat er 78 handschriften en delen van handschriften van bewaard zijn gebleven. (Ter vergelijking: het verhaal van Thomas is in vijf verschillende handschriftfragmenten overgeleverd, dat van Béroul in maar één fragment). Het verhaal is ook vele malen gedrukt en herdrukt.

Ook dit prozaverhaal heeft zijn weg gevonden vanuit Frankrijk naar verschillende andere landen in Europa (zoals Italië, Spanje en Engeland).

De ontwikkeling van het Tristanverhaal, die we via de bewaard gebleven handschriften kunnen volgen, laat zien dat het verhaal in de middeleeuwen eeuwenlang over ongeveer heel Europa bekend en gewaardeerd is geweest.

Die populariteit zal zeker te maken hebben met het feit dat het verhaal een probleem behandelt dat van alle mensen en van alle tijden is: het probleem van de driehoeksverhouding.

Opvallend is, dat het verhaal zich in de loop van de tijd steeds meer uitbreidt. De Tristanverhalen die in versregels zijn geschreven, hebben meest de hoofdlijnen van het verhaal gemeen. De verschillende dichters hebben het verhaal in de loop van de tijd echter steeds meer uitgebreid. Ze voegden er verhalen en elementen uit alle windstreken en uit alle tijden aan toe. Maar niet alleen dat: ze pasten het verhaal ook aan aan de tijd waarin ze leefden en aan het publiek waarvoor ze schreven.

De Tristanverhalen die in proza zijn geschreven laten iets dergelijks zien: ook hiervan zijn korte en lange versies bekend, ook dit verhaal heeft zich ontwikkeld al naar gelang de eisen van de tijd en van het publiek dat de verhalen las.

Over dit publiek is nog maar weinig gezegd. Wie kende dit verhaal in de middeleeuwen, bij wie was dit verhaal nu zo populair?

Als in de middeleeuwen verhalen werden opgeschreven, dan gebeurde dat in de meeste gevallen in opdracht. Een opdrachtgever moest iemand zijn met veel geld: het perkament waarop werd geschreven was duur, net als de inkt en de verfstoffen die voor de versieringen en de illustraties nodig waren. Het is daarom logisch om het publiek van het Tristanverhaal in eerste instantie te zoeken bij de hoge adel, want die was in staat om een luxe-voorwerp als een handgeschreven boek te bekostigen. Als in later eeuwen ook de burgerij in de steden opkomt, wordt het publiek ook tot die kringen uitgebreid.

Soms vertellen de handschriften-zelf iets over de persoon van de opdrachtgever, bijvoorbeeld als de dichter zijn naam in de tekst vermeldt, of als zijn wapen erin is afgebeeld. Maar veel vaker staat er niets in de handschriften dat ons op weg kan helpen en moeten we dus maar raden wie de opdrachtgever kan zijn geweest.

Of dit alles nu ook betekent, dat het dus alleen de rijken waren die het Tristanverhaal kenden en waardeerden, is niet zeker. Misschien was het verhaal ook bij ‘gewone’, minder rijke mensen bekend, bijvoorbeeld omdat ze het verhaal hoorden van een rondreizende verteller. Maar dat zal nooit bewezen kunnen worden.

De waardering die het Tristanverhaal ondervond in de Middeleeuwen, komt voornamelijk tot uiting in de verspreiding van het verhaal over heel Europa, in de hoeveelheid bewaarde handschriften en in de zeer kostbare uitvoering van sommige van die handschriften.

Maar er zijn ook nog andere tekenen van populariteit. In de 12e eeuw begon men - zoals vermeld - in Frankrijk al kinderen te vernoemen naar Tristan en Isolde. Dat is men ook blijven doen, ook toen het verhaal-zelf niet meer zo bekend was, niet alleen in Frankrijk, maar ook in de andere landen waar het verhaal bekend was.

De gebeurtenissen in het verhaal zijn ook eeuwenlang een dankbaar onderwerp voor kunstenaars geweekt. Keer op keer werden die gebeurtenissen afgebeeld in handschriften, vooral in die van de prozaverhalen. Maar de afbeeldingen komen ook elders voor: op wandkleden, in muurschilderingen, op vloertegels en vooral op

gebruiksvoorwerpen als ivoren kistjes, spiegels, kammen e.d. (vgl. de afbeeldingen 3 t/m 6).

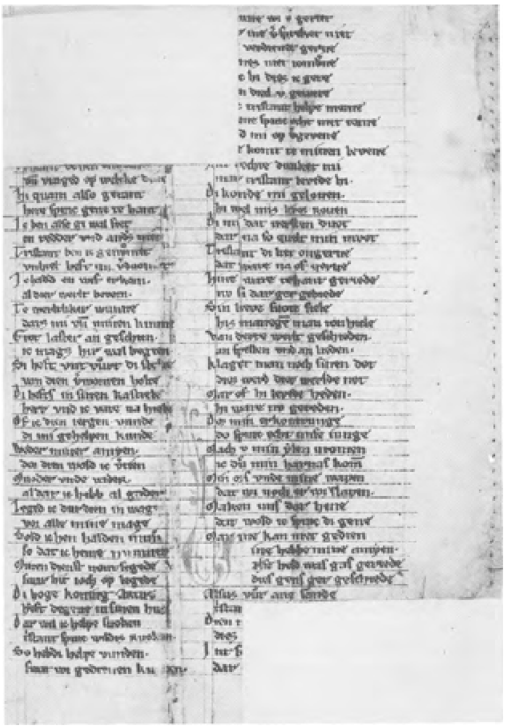
In de Nederlanden

Ik heb het tot nu toe alleen nog maar gehad over de populariteit van Tristan en Isolde in het buitenland. Maar waren zij in de middeleeuwen ook in de Nederlanden bekend?

Het Tristanverhaal op rijm is in ieder geval in de 13e eeuw bekend geweest in onze huidige provincie Limburg en omgeving. Dat weten we zeker omdat er één perkamenten bladzijde is bewaard gebleven van een Tristanroman. Op die bladzijde staan 174 versregels van die roman, geschreven in een oostelijke vorm van het Middelnederlands (afb. 7) Dit handschrift is ±1250 geschreven - de roman-zelf wellicht al eerder - dus een tijd na de eerste Franse en Duitse geschreven Tristanverhalen. Dit kleine stukje verhaal gaat over de gebeurtenissen die voorafgaan aan Tristans dood:

> Tristan ontmoet een ridder die ook Tristan heet. De vrouw van die ridder is ontvoerd, hij vraagt Tristan om hulp om haar terug te krijgen. In het gevecht dat de beide Tristans

voeren met de ontvoerder en diens broers wordt de één gedood en de ander - onze held - ernstig gewond. Hij vraagt zijn vriend om Isolde uit Cornwall te gaan halen, omdat alleen zij hem kan genezen.



Gedeelte van het Oostmiddelnederlandse Tristanfragment *(in bezit van de Österreichische Nationalbibliothek in Wenen. Ser. Nova 3968)*.

De inhoud van dit stukje lijkt erg op datgene wat de Franse dichter Thomas in zíjn roman over Tristans dood heeft geschreven. De Oostmiddelnederlandse dichter heeft echter het verhaal van Thomas niet blindelings vertaald, ook hij heeft het verhaal weer veranderd en misschien ook wel aangepast aan zijn eigen smaak en aan die van zijn publiek.

De streek waar dit fragmentarisch overgeleverde Tristanverhaal vandaan komt, was eeuwenlang een zeer belangrijk gebied op economisch, politiek en cultureel gebied. Het was een zeer welvarend handelsgebied, waar ook de kunst op zeer hoog peil stond (de zgn. ‘Maaslandse Kunst’).

Er zijn een paar aanwijzingen dat de adel uit dit gebied ook belangstelling had voor literatuur. Behalve het stukje Tristanverhaal zijn nl. nog twee ridderverhalen (*Aiol* en *Floyris*) uit die streek in begin 13e eeuwse fragmenten overgeleverd. Bovendien heeft de dichter Henric van Veldeke er in de tweede helft van de 12e eeuw gewerkt aan zijn *Servaeslegende*. Veldeke deed dat - zo schrijft hij in de inleiding van deze legende - in opdracht van Agnes van Loon, gravin van het graafschap Loon, dat even onder Maastricht lag.

Dat het Tristanverhaal ook al vóór 1250 bekend was in deze streek wordt nog bevestigd door twee, wellicht drie, andere gegevens. De zojuist genoemde dichter Henric van Veldeke heeft een liefdesgedicht geschreven, dat verwijst naar het Tristanverhaal en dat bewijst dat hij het verhaal kende. Vrij vertaald schrijft hij in dit gedicht: ‘Tristan moest tegen wil en dank trouw zijn aan de koningin, omdat hij van de liefdesdrank had gedronken, meer dan omdat hij van haar hield’. En hij voegt eraan toe: ‘daarom zal mijn geliefde mij dankbaar zijn dat ik nooit van zo'n drank

heb gedronken en dat ik meer van haar houd, dan Tristan gedaan heeft, als dat mogelijk is'.

Het tweede gegeven is dat omstreeks 1200 in Keulen twee ivoren kistjes werden vervaardigd, waarop afbeeldingen staan uit het Tristanverhaal. Het verhaal moest wel erg geliefd zijn als men scènes eruit liet afbeelden op een zo kostbaar gebruiksvoorwerp.

Het derde zou kunnen zijn dat één van de heren uit het Maaslandse gebied omstreeks 1200 zijn dochter Isalda heeft genoemd. (Naar de Isolde uit het verhaal?)

Het Tristanverhaal was dus in de 13e eeuw in Zuidoost-Nederland bekend. Maar was het toen ook bekend in de rest van het land? Kende men het verhaal bijvoorbeeld in Holland, Vlaanderen of Brabant? Je zou verwachten dat het antwoord op deze vragen 'ja' is: de hoven van Holland, Vlaanderen en Brabant waren immers belangrijke cultuurcentra waar literatuur een belangrijke rol speelde en waar ook veel Arthurverhalen bekend waren, die vrijwel zonder uitzondering vertalingen of bewerkingen zijn van Franse verhalen.

Het zou daarom logisch zijn, als ook een populair verhaal als dat van Tristan en Isolde aan deze hoven bekend zou zijn.

Er zijn echter uit deze gebieden geen handschriften van het Tristanverhaal bewaard gebleven. Toch betekent dat niet, dat het verhaal er niet bekend was, want er zijn aanwijzingen dat het tegendeel waar is: Tristan en Isolde worden een aantal keren genoemd in andere Middelnederlandse verhalen; uit archieven blijkt dat ook in de Nederlanden ouders hun kinderen vernoemden naar Tristan en Isolde en ook in de Nederlanden werden scènes uit het verhaal afgebeeld op gebruiksvoorwerpen.

De eerste aanwijzing is dus dat Tristan en Isolde een aantal keren voorkomen in Middelnederlandse romans uit de 13e tot en met de 15e eeuw. Vaak worden ze alleen maar genoemd, maar soms spelen ze een belangrijker rol in die verhalen. Ik zal hiervan drie voorbeelden geven.

De 13e eeuwse dichter Diederic van Assenede legt in *Floris ende Blancefloer* aan zijn publiek uit, wat volgens hem echte liefde is. Echte liefde, zegt hij, vind je alleen maar tussen edele mannen en vrouwen, zoals tussen Tristan en Isolde.

Zo'n vergelijking zou niet zoveel zin hebben als het 13e eeuwse lees- of luisterpubliek van Diederic van Assenede Tristan en Isolde niet zou kennen.

Tristan komt ook voor in de grote verzameling van Arthurverhalen, die onder de naam *Lancelot-compilatie* bekend staat. Tristan treedt in drie romans - *Percheval, Die Wrake van Ragisel* en *Die riddere metter mouwen* - op als ridder van Arthurs hof, net als in de Franse *Tristan en prose*. In *Die Wrake van Ragisel* en in *Die riddere metter mouwen* wordt hij alleen maar genoemd, maar in *Percheval* wordt hij in één episode uitvoeriger ten tonele gevoerd.

> De episode begint als Tristan op verzoek van koning Arthur met een groep ridders op zoek gaat naar Walewein. Onderweg ontmoeten ze een onbekende ridder, die hen uitdaagt. De eerste twee die op de uitdaging ingaan, worden al snel verslagen. Als derde komt Tristan naar voren. De uitdager vraagt hem naar zijn naam, maar Tristan wil die niet geven, als de ander niet eerst zijn naam geeft. Dat wil de ander weer niet en dan besluiten ze erom te vechten. Ze weten niet van ophouden: ze vechten tot ze doodmoe zijn en dan zijn ze ook tot bloedens gewond. De andere ridders willen dan de vechtenden scheiden, maar als Tristans tegenstander dat merkt, vlucht hij het bos in. Dan komt er een jongen aangereden die Tristan zoekt. Hij zegt hem dat zijn vrouw aan het bevallen is en dat ze zal sterven als hij niet snel terugkomt. Tristan raakt door deze boodschap in de war: als hij teruggaat dan betekent dat eerverlies voor hem, als hij niet teruggaat, zal zijn vrouw sterven. Wat moet hij doen? Zijn reisgenoten

raden hem aan om terug te gaan, samen met de twee andere ridders die met de onbekende hebben gevochten.
Op weg naar het hof scheppen die twee ridders op over hoe ze het de onbekende betaald zouden zetten, als ze hem weer tegen zouden komen. Toevallig hoort de ridder dat en hij daagt ze uit om hun woorden waar te maken. Uiteraard lukt hen dat niet en al snel bijten ze in het stof. Net als de eerste keer komt Tristan als derde naar voren. Weer vechten de ridders lange tijd en net als Tristan het wil opgeven, komt er een jonkvrouw aan, die op zoek is naar Lancelot. Als zij de onbekende ridder hoort praten, herkent ze diens stem als die van Lancelot. Ze vraagt hem

> om met haar mee te gaan en zij noemt hem ook Tristans naam (zo lijdt geen van beide ridders gezichtsverlies). Lancelot rijdt met de jonkvrouw weg, Tristan gaat met de beide anderen terug naar Arthurs hof.

Deze episode zou een gewoon - nogal grappig - avontuur zijn, als Tristan niet de boodschap zou hebben gekregen dat zijn vrouw aan het bevallen is.

De dichter van dit verhaal zegt in de Middelnederlandse tekst drie maal dat Isolde van Ierland de vrouw van Tristan is. In geen enkel bekend Tristanverhaal uit die tijd komt een bevallende Isolde voor. Ze zou er zo ook niet in voor kúnnen komen, want dat zou de relatie tussen Tristan en Isolde legaler maken dan hij in de verhalen is.

Dit betekent dat de Middelnederlandse dichter niet is uitgegaan van een bestaand Tristanverhaal toen hij deze episode schreef, tenminste niet van een verhaal dat bewaard is gebleven. De dichter heeft hier waarschijnlijk zijn eigen fantasie gebruikt.

Waarom is de dichter van het Tristanverhaal afgeweken? Is het omdat hij het niet zo goed kende? Of omdat hij het wel kende, maar het niet zo goed heeft begrepen? Of is hij met opzet van het verhaal afgeweken, misschien met de bedoeling om een parodie te schrijven?

Ik neig ernaar om het laatste te geloven. Uit onderzoek is al gebleken, dat de samensteller van de *Lancelot-compilatie* een grote kennis had van Arthurverhalen en dat hij iemand was die over het algemeen niet zomaar iets opschreef.

Als het waar is dat dit stukje uit *Percheval* geschreven is met de bedoeling om het Tristanverhaal te parodiëren, dan veronderstelt dat wel, dat het publiek van de dichter die parodie kon begrijpen. Zij moesten het Tristanverhaal dus kennen!

Ik noem nog een derde voorbeeld van een tekst waarin Tristan en Isolde wat uitvoeriger aan bod komen. In 1411-1412 schrijft Dirc Potter een liefdesleer die hij *Der Minnen Loep* noemt.

Tristan en Isolde komen drie keer in dit boek voor: twee keer worden ze alleen genoemd, één keer zijn ze hoofdpersonen in een verhaal. Potter vertelt dit verhaal om aan te tonen dat vrouwen heel listig kunnen zijn als ze iets willen bereiken. Het is het verhaal van de geheime ontmoeting in de boomgaard. Isolde waarschuwt Tristan als zij het hoofd van koning Mark (die in de boom verborgen zit) in het water weerspiegeld ziet. Zij leidt het gesprek tussen haar en Tristan vervolgens zó, dat ze niets dan goeds van koning Mark zeggen. Als de koning dat gesprek hoort, schaamt hij zich voor zijn achterdocht.

Dat Tristan en Isolde optreden in Middelnederlandse romans van de 13e tot en met de 15e eeuw zegt iets over de bekendheid van die figuren bij de mensen die deze romans schreven en lazen. Want waarom zouden schrijvers die figuren gebruiken als hun lezerspubliek ze niet zou kennen?

Uit archiefstukken uit de 12e tot en met de 16e eeuw weten we, dat het ook in de Nederlanden voorkwam, dat ouders hun kinderen Tristan of Isolde noemden.

Deze aanwijzing is wel veel onzekerder dan de eerste. Het archiefonderzoek naar romannamen staat in Nederland nog maar aan het begin, het is dus heel goed mogelijk dat een verder onderzoek ook meer namen oplevert.

Hier staat tegenover dat het niet correct is om een direct verband te leggen tussen populariteit van namen en bekendheid van het Tristanverhaal in het Middelnederlands. Misschien kenden de ouders het verhaal wel uit het Frans, maar het kan natuurlijk ook zo zijn dat ze het verhaal helemaal niet kenden, maar alleen de namen.

Hierboven is al gezegd, dat episodes uit het Tristanverhaal veel zijn afgebeeld op allerlei manieren, bijvoorbeeld op gebruiksvoorwerpen. Tot nu toe waren deze

afbeeldingen alleen uit het buitenland bekend. Niet zo lang geleden echter zijn ook afbeeldingen gevonden die in de Nederlanden zijn vervaardigd. Die afbeeldingen staan op het leren voorblad van vijf slippers uit de 14e eeuw. Dit schoeisel is op verschillende plaatsen in Nederland en België opgegraven. Op alle voorbladen is de heimelijke ontmoeting tussen Tristan en Isolde in de boomgaard afgebeeld. In het artikel, waarin de vondst van de slippers wordt bekendgemaakt, wordt ook aangetoond dat er een relatie is tussen de afbeeldingen op de slipperbladen en het ‘boomgaardverhaal’ dat Dirc Potter in *Der Minnen Loep* vertelt.

Al deze aanwijzingen laten zien, dat het Tristanverhaal in de middeleeuwen (zeker van de 13e tot en met de 15e eeuw) ook bekend moet zijn geweest in de westelijke Nederlanden. Ook al is van het verhaal-zelf niets overgeleverd, indirect zijn er toch voldoende aanwijzingen om dat aan te kunnen nemen.

Het tristanverhaal na de Middeleeuwen

Buiten Nederland

Het Tristanverhaal is nog tot ver in de 16e eeuw herdrukt in landen als Frankrijk en Duitsland (in Nederland zijn - voorzover ik weet - nooit drukken van het verhaal verschenen).

Na de 16e eeuw neemt de populariteit van het verhaal af, tot het in de 19e eeuw, het tijdperk van de romantiek, weer opnieuw in de belangstelling komt. Deze hernieuwde belangstelling ontstaat, als eind 18e/begin 19e eeuw de wetenschap in het verhaal geïnteresseerd raakt. Zowel in Frankrijk, als in Engeland, als in Duitsland verschijnen wetenschappelijke edities van de verschillende middeleeuwse verhalen. Ook verschijnen in die tijd de eerste wetenschappelijke studies over het verhaal, de eerste van de vele die nog zouden komen. Al snel komen er ‘moderne’ vertalingen van die verhalen, ‘moderne’ bewerkingen in proza en in dichtvorm en bewerkingen voor toneel. Beroemde voorbeelden van bewerkingen uit deze tijd zijn de opera *Tristan* van de Duitse componist Richard Wagner (1859), *Idylls of the King* van de Engelse dichter Tennyson (1871) en het epos *Tristram of Lyonesse* van de Engelsman Swinburne (1882).

Het werk van de Franse geleerde Joseph Bédier neemt in deze opsomming een aparte plaats in. Hij geloofde in een ‘oer-Tristan’: één verhaal waaruit alle middeleeuwse Tristanverhalen zouden zijn ontstaan. Hij heeft dit verhaal ook geprobeerd te reconstrueren uit de middeleeuwse verhalen die bewaard zijn gebleven. Deze reconstructie - die in 1900 is verschenen - is talloze malen herdrukt en in vele talen vertaald. Het is zó bekend geworden, dat vele mensen dit verhaal zien als hét Tristanverhaal.

De beeldende kunst ontdekt het Tristanverhaal in de 19e eeuw ook opnieuw, hoewel de belangstelling deze keer voornamelijk uit Engelse hoek komt.

Deze opleving in vooral de schilderkunst hangt daar direct samen met de grote belangstelling voor middeleeuwse verhalen. Zo verschijnt in 1893-1894 een speciale editie van Malory's *Le Morte D'Arthur*, een verhaal uit de late middeleeuwen. Deze herdruk is voorzien van prachtige illustraties van Aubrey Beardsley. (zie afb. 2). Eerder in die eeuw hebben dit verhaal en de verschillende 19e eeuwse bewerkingen van ridderverhalen de leden van de Engelse kunstenaarsbroederschap de Pre-Raphaelieten geïnspireerd tot schilderijen waarop koning Arthur en zijn ridders en Tristan en Isolde worden afgebeeld.

In Nederland

In Nederland wordt na de 15e eeuw, voorzover we weten, niets meer van Tristan en Isolde gehoord, dit in tegenstelling tot de omringende landen.

Wel ontstaat ook bij ons vanaf het eind van de 18e eeuw een hernieuwde belangstelling voor de middeleeuwse literatuur. Ook bij ons leidt die hernieuwde belangstelling tot heruitgaven van middeleeuwse verhalen, tot wetenschappelijke studies over die verhalen en tot moderne vertalingen en bewerkingen van die verhalen.

In 1881 wordt in Praag in een boekband het perkamenten blad gevonden, waarop het eerdergenoemde gedeelte van de Oost-middelnederlandse Tristanroman is geschreven. Deze ontdekking heeft alleen Duitse geleerden tot enthousiasme kunnen brengen, de Nederlandse wetenschappelijke wereld werd er niet of nauwelijks door beroerd. Dat is wel merkwaardig, want van het begin af aan is er door diverse Duitse geleerden op gewezen, dat de taal van het fragment erg op het Middelnederlands lijkt en dat het daarom erg belangrijk is voor de Nederlandse literatuur. Dit gebrek aan interesse voor het fragment is blijven bestaan tot ver in onze eeuw. Pas in de vijftiger jaren wordt het belang van de tekst erkend. In de zestiger jaren wordt het eindelijk voor het eerst correct uitgegeven en van een taalkundig commentaar voorzien.

In het begin van de 20e eeuw doen Tristan en Isolde wel opnieuw hun intrede in de Nederlandse literatuur.

In 1903 verschijnt een vertaling (door Marie Loke) van de Tristanreconstructie van Joseph Bédier.

Arthur van Schendel bewerkt het 13e eeuwse Tristanverhaal van Gottfried von Strassburg. Van Schendels *Tristan en Isolde* verschijnt in 1920. P.C. Boutens vertelt in zijn *Liederen van Isoude* (1921) niet het verhaal na. Zijn gedichten zijn wel geïnspireerd op het verhaal; ze geven meer een impressie van Isoldes gevoelens. Stijn Streuvels laat in 1924 weer een bewerking van een middeleeuws verhaal verschijnen. Zijn *Tristan en Isolde* is gebaseerd op het Duitse *Historie von Tristan und Isolde* uit 1484. In 1941 verschijnt tenslotte *De ware geschiedenis van Tristan en Isolde*, waarin J.W.F. Werumeus Buning het verhaal kort navertelt.

Om een idee te geven van de manier waarop Van Schendel, Boutens, Streuvels en Werumeus Buning het Tristanverhaal hebben bewerkt, laat ik hieronder uit hun werken het gedeelte volgen, dat gaat over de dood van Tristan en Isolde.

Bij Arthur van Schendel ligt de doodzieke Tristan te wachten op het schip dat Isolde zal brengen. Steeds vraagt hij Isolde-met-de-Witte-Handen of zij het schip al ziet komen:

> Ziet gij het komen?
> De bark komt gevaren, Tristan, sprak zij.
> Is het een wit zeil dat gij ziet?
> Zij wist zijn wensch en zijn verwachting en koel ruischte haar stem over hem:
> Het is een zwart.
> Toen zag hij haar aan en sprak:
> Zacht zijn uw handen om mijn hoofd, Isolde.
> En hij kuste haar handen en gaf er zijn geest aan over.
> Toen de bark werd vastgemeerd en Isolde van Ierland
> op den grond van Karke trad, hoorde zij de klok luiden.
> Waar is Tristan? Waar vind ik hem? Spreekt, antwoordt mij.
> Zij leidden haar tot de burcht en in de zaal. Daar zag zij Tristan en de gestalte die bij hem stond.
> Laat mij naderen, sprak zij, ik ben Isolde.
> Zij knielde en boog over hem en zij nam zijn aangezicht in haar gouden haren. Toen zuchtte zij en volgde Tristan.

Van P.C. Boutens een lied dat de gedachten en gevoelens van Isolde weergeeft als haar schip in het land aankomt waar Tristan zich bevindt:

> Ineens, geschoten in de vlucht,
> Met sidderende vlerken viel
> De wind op de avondlichte zee -
> Als zwevende in alomme lucht
> Staat op haar spiegelbeeld de kiel
> Vlak voor de langbegeerde reê.
>
> In koele schaduw van de wolk
> Ligt onbereikbaar na de stad:
> Een wakkre droom van ijdle zorg...
> 'k Zie in de dwarse straten volk,
> Den bleeken slinger van het pad
> Dat opgaat naar de steile borg.

Mijn handen wringen van den boeg:
Lief, hier schiet alle wil tekort...
Denkt gij mij ver? - weet gij mij na?...
Ik kom te laat, gij gaat te vroeg:
Geleidlijk als de schemer wordt,
Voel ik u sterven waar ik sta.

Was dat de stilte die ik hoor?
Het kloppen in mijn eigen borst,
Dat zet de luchten in geluid,
Dat roept zijn echo aan mijn oor?...
Het is de doodsklok van een vorst...
De klokken luien Tristan uit.

Over de waatren spiegelblind
Huivert de zwarte rimpling aan;
De zucht verzwatelt in het want:
Diep in het scheepsruim kreunt de bint;
'k Voel onder mij het dek vergaan...
Wij zijn nog vóór den nacht aan land!

In het verhaal van Stijn Streuvels komen we binnen als Tristan is overleden; Isolde van Ierland is aan land gekomen en heeft het droevige nieuws gehoord:

Luistert nu hoe het verder verging. De treurig bedroefde, zwaar geschokte vrouwe, gelijk ze pas aankwam uit Kornwalsche land, trad zwijgend tot de baar waarop heere Tristan lag uitgestrekt; zijne echtelijke vrouwe stond ook daarbij, met hartsgrondig geween en zuchtende klacht, gelijk het wel te denken was. De schoone Isolde, bedroefd en geheel doodelijk bezeerd in 't hart en de ziel, sprak tot haar: ‘Vrouw, ga aan den kant, en laat mij nader komen, want ik ween met meer reden dan gij, geloof dit in der waarheid; hij was mij ook veel liever dan hij u geweest is’. Met deze woorden had zij alles gezegd; zwijgend ontdekte zij het baarkleed, waarin zij zien zou hare hoogste vreugde en toeverlaat, dien zij gekend had in dien tijd, in doodelijke gestalt en om harentwil gestorven. Bij hem ging het arm, bedroefde wijf liggen, en gaf aanstonds stervend, hare treurige ziel op.

Dit fragment uit het verhaal van Werumeus Buning begint weer op het moment dat Isolde-met-de-Witte-Handen het schip ziet aankomen:

Vriendin, zei hij, wat is de kleur van zijn zeil?
Het is een zwart zeil, zeide zij.
Hij keerde het gezicht naar den muur, hij zeide
Isolde's naam drie malen, hij gaf den geest.
Isolde van Cornwall hoorde de klokken luiden,
zij kwam aan wal, zij liep door de straten, de straten
waren vol volk, zij vroeg waarom de klokken luidden.
Men zeide: Tristan is gestorven.
Zij trad in het paleis, zij trad de kamer binnen,
zij zag de andere weenen, zij zeide: Ga heen, hij
heeft mij het meest bemind.
Zij knielde, zij bad God, zij legde zich naast hem,
zij kuste hem op den mond, zij sloeg haar armen
om hem heen, zij sloot haar oogen en stierf.

Tristan in onze tijd

In onze tijd is het verhaal van Tristan en Isolde nog steeds bekend en geliefd.

De wetenschappelijke belangstelling voor het verhaal is groot, zó groot dat wetenschappers van allerlei nationaliteiten zich verenigd hebben in een Tristan Society, die jaarlijks een congres organiseert en twee maal per jaar het tijdschrift *Tristania* uitgeeft.

Deze wetenschappers zorgen voor goede en betrouwbare uitgaven van de middeleeuwse Tristanverhalen en voor wetenschappelijke studies over die verhalen.

Maar ze zorgen ook voor moderne vertalingen van de middeleeuwse teksten, zodat ook een groter publiek ze kan lezen. Voor dit grote publiek zijn ook talloze hervertellingen van het verhaal verschenen, voor volwassenen, maar ook voor kinderen. Het verhaal is ook een aantal malen verfilmd en gebruikt voor toneelstukken, marionettenvoorstellingen e.d. Vreemd eigenlijk dat het nooit is gebruikt als basis voor een romantisch ballet als Doornroosje of Romeo en Julia!

De belangstelling in Nederland voor het Tristanverhaal is ook nu niet zo groot als die in het buitenland.

Van de middeleeuwse Tristanverhalen zijn alleen *Chèvrefeuille* van Marie de France en *Le Mort D'Arthur* van Malory in modern Nederlands vertaald. De andere verhalen kun je alleen leren kennen uit vertalingen in modem Engels, Duits of Frans. De reconstructie van het Tristanverhaal van Joseph Bédier is wel in het Nederlands verkrijgbaar. De vertaling die in het begin van deze eeuw is gemaakt, is namelijk steeds herdrukt. Ook in onze eigen literatuur worden schrijvers en dichters door het Tristanverhaal geïnspireerd. Ik zal hiervan een recent voorbeeld geven.

Van Leon de Winter verscheen in 1981 *Zoeken naar Eileen W.*, een roman waarin duidelijke parallellen met het Tristanverhaal zijn te vinden. Ook hier gaat het om een driehoeksverhouding:

Eileen houdt van Kevin, maar trouwt - om andere redenen dan uit liefde - met Marc(!).

vervolg op pagina 45

Bart Besamusca

Maerlants ‘Boek van Merline’, Velthems ‘Merlijn-continuatie’ en de ‘Historie van Merlijn’

Inleiding

In veel Arturromans worden gebeurtenissen beschreven die zich afspelen in de periode dat Artur zich op het hoogtepunt van zijn macht bevindt. Het rijk is uitgestrekt en beroemde ridders als Lancelot en Walewein zorgen er voor rust en orde. De hofdagen zijn om hun pracht en praal befaamd. Artur is de ideale heerser over een ideaal rijk.

Een aantal Arturromans vertoont een afwijkend beeld. Brittannië wordt geregeerd door voorgangers van Artur en als hij de macht overneemt moet hij zijn gezag nog vestigen. In deze verhalen speelt Merlijn een rol van cruciaal belang. Verwekking, geboorte en jeugd van de tovenaar-profeet worden beschreven. Ook aan zijn optreden als raadgever van Artur wordt ruim aandacht besteed. Hij zorgt ervoor dat Artur over zijn rijk kan heersen en zijn macht vergroten.

Onder de Middelnederlandse Arturromans bevinden zich drie verhalen waarin de handeling door het optreden van Merlijn wordt bepaald. Zij vormen het onderwerp van dit artikel, dat bedoeld is om een overzicht te bieden.

Boek van Merline

In de dertiende eeuw verrijkte de Vlaamse dichter Jacob van Maerlant de wereld met een zeer omvangrijk oeuvre. In een periode van bijna dertig jaar schreef hij ongeveer dertien werken (het preciese aantal valt niet te bepalen). Naar alle waarschijnlijkheid begon zijn literaire loopbaan pas goed rond 1257 met een bewerking van een twaalf de-eeuws Latijns epos over het leven van Alexander de Grote, geschreven door Gautier de Châtillon. Dit werk, de *Alexandreïs*, zette hij om in Middelnederlandse verzen onder de titel *Alexanders Geesten* (‘De Geschiedenis van Alexander’).

Enige jaren later, rond 1261, schreef Maerlant een dubbelroman. Hij bewerkte Oudfranse prozaversies van twee romans van Robert de Boron, *Joseph d'Arimathie* en *Merlin*. De dubbelroman werd verdeeld in drie boeken. Het eerste deel, de *Historie van den Grale*, beschrijft de geschiedenis van de Graal, de beker die Christus gebruikte bij het Laatste Avondmaal. Later raakte de beker in handen van Pilatus die hem aan Josef van Arimathea schonk. Josef ving er Christus' bloed in op bij de Kruisafneming. Het tweede en derde deel vormen samen het *Boek van Merline*. Het verhaal begint (in de Oudfranse bron) met de geboorte van Merlijn en eindigt met de kroning van Artur.

In de proloog van de dubbelroman maakt Maerlant zich bekend als de auteur van het werk en verwijst hij naar zijn geschiedenis over Alexander de Grote:

> Ende nu biddick, dat is waer,
> Jacob, die coster van Maerlant,
> Dien gy te voren hebbet becant
> In des konincx Alexanders Jeesten,
> Dat gy biddet, dat hi volleesten

Moete dat hi hevet begonnen,
(36 *biddick*: 'vraag ik'. 38 *hebbet becant*: 'hebt leren kennen'. 40 *volleesten*: 'voltooien'. 41 *Moete*: 'mag'.)

(Voor het gemak van de lezer citeer ik naar een editie die de tekst zoals die in het handschrift bewaard is gebleven geen recht doet, maar wel eenvoudiger te begrijpen is dan het Middelnederduits (vgl. de paragraaf over de overlevering).)

Ook maakt Maerlant bekend voor wie hij de dubbelroman geschreven heeft. Hij draagt het werk op aan Adelbrecht, heer van Voorne, een eiland in de monding van de Maas, in het zuiden van het graafschap Holland. Maerlants opdrachtgever had met het werk een tweeledige bedoeling. Hij liet het vervaardigen om zich ermee te kunnen ontspannen (vs. 19), én om aan zijn wereldlijke macht historisch gezag en glorie te verbinden (vs. 17 en 18):

14 Deze historie van den Grale
15 Dichte ick ter eren Heren Alabrechte,
Den Heer van Vorne, wael met rechte;
Want hoge liede met hoger historie
Menechfouden zoecken hoer glorie
Ende korten daer mede hoer tijt.
(17 *Hoge liede*: 'personen van hoge afkomst'; *hoger historie*: 'verheven geschiedenis'. 18 *Menechfouden*: 'dikwijls'. 19 *korten*: 'verdrijven'.)

Het eerste deel van de dubbelroman, de *Historie van den Grale*, laat ik hier nu verder buiten beschouwing omdat Merlijn er geen rol in speelt. In het tweede en derde deel daarentegen is de aandacht bij voortduring op het 'duivelskind' gericht.

Inhoud

Het *Boek van Merline* begint in de hel. Christus heeft na zijn dood de poorten van de hel ontsloten en de zielen van de gestorvenen vervallen niet meer automatisch aan de duivels. Zij proberen hun greep op de mensheid te herstellen en na overleg besluiten zij een proces aan te spannen om bij God hun zaak te bepleiten.

Het Satansproces verloopt als volgt. De duivels vaardigen Maskaroen af, die de Mens voor God daagt. Op Goede Vrijdag, de dag die door God gekozen is als de dag van het proces, wacht Maskaroen vergeefs op de Mens, die daardoor het pleit dreigt te verliezen. Gelukkig neemt Maria het voor de beklaagde op. Maskaroen probeert nog wel haar getuigenis te voorkomen door erop te wijzen dat zij de moeder van de rechter is, en bovendien een vrouw (!), maar zijn poging mislukt. Maskaroen stelt in zijn pleidooi dat de Mens sinds de Zondeval aan de duivel toebehoort, overeenkomstig de wil van God. Maria bestrijdt dat door erop te wijzen dat de duivel de Mens tot het kwaad heeft verleid. Het tussenvoorstel van Maskaroen, de verdorvenen zijn bestemd voor de duivel, de deugdzamen voor Maria, wordt door Maria verworpen.

Maskaroen eist dan twee advocaten, 'Gerechtecheit' en 'Waerheit', waarop Maria de hulp inroept van 'Ontfermecheit' (Genade) en 'Vrede'. Het geding begint opnieuw. God spreekt als zijn mening uit dat sommige mensen verdoemd zullen worden en anderen gered, maar Maria verzet zich daar heftig tegen. De Mens zal immers altijd gered worden als hij gedoopt is, gelooft en zijn zonden heeft beleden. God bevestigt die mening en daarmee heeft Maskaroen het pleit verloren.

De duivels besluiten dan hun toevlucht te nemen tot een handeling die de mensheid voor eeuwig in het verderf moet storten. Eén van hen verwekt bij een

slapende maagd de anti-Christ. Het duivelse plan komt echter niet tot uitvoering door de vroomheid van het meisje. Zij houdt zich trouw aan de raadgevingen van Blasijs, haar biechtvader. Weliswaar krijgt het kind van de duivelse verwekker de volledige kennis van het verleden mee, maar de vroomheid van zijn moeder is er de oorzaak van dat haar zoon, Merlijn, zijn kennis alleen ten goede kan gebruiken. Bovendien schenkt God hem de gave om de toekomst te voorzien.

Vanwege haar buitenechtelijke zwangerschap wordt het meisje gevangen gezet. Ze bevalt van een harig jongetje en

moet daarna terechtstaan. Tot ieders stomme verbazing verdedigt de pasgeborene op sublieme wijze zijn moeder, met behulp van zijn aangeboren kennis en spreekvaardigheid.

Als Merlijn zeven jaar is komt hij in contact met de heerser van Brittanië, Vertegier. De koning heeft de rechtmatige troonopvolger vermoord en bouwt uit angst voor de broers van het slachtoffer, Uter en Pandragoen, een zwaar versterkte toren. Het gebouw stort echter telkens in en volgens de raadgevers van de koning kan het alleen blijven staan als de fundamenten met het bloed van een 'vaderloos kind' besprenkeld worden. Men zoekt en vindt Merlijn die aan Vertegier laat zien dat zijn raadgevers ongelijk hebben. Hij laat de grond onder het gebouw weggraven, waarna men twee draken, een witte en een rode, ontdekt die de grond deden schudden en zo de bouw verhinderden. Na hun bevrijding beginnen de beesten een gevecht. De witte draak overwint en Merlijn voorspelt op grond van dat gevecht dat Vertegier verslagen zal worden. Inderdaad sneuvelt Vertegier kort daarop, maar ook een van zijn tegenstanders, Pandragoen, verliest het leven. Zijn broer, die zich voortaan Uter Pandragoen noemt, wordt tot koning gekroond. Merlijn fungeert als zijn raadsman. Hij doet voorspellingen, richt Stonehenge op en maakt voor de koning de Ronde Tafel.

Ook is hij Uter Pandragoen behulpzaam bij zijn overspelige liefde voor Ygerne, de vrouw van de hertog van Tintaveel. Merlijn stelt de koning in staat om bij haar, in de gedaante van haar echtgenoot, Artur te verwekken. Artur wordt na zijn geboorte aan pleegouders toevertrouwd.

Als Uter Pandragoen sterft is het onduidelijk wie hem moet opvolgen. Merlijn zorgt voor de oplossing met behulp van een aambeeld waarin een zwaard steekt. Wie het zwaard kan losrukken moet koning worden. Artur is de enige die het zwaard uit het aambeeld krijgt en het verhaal eindigt met zijn kroning. Evenals de *Historie van den Grale* en de *Merlijn-continuatie* (zie hierna) is het *Boek van Merline* ons, deelt de verteller herhaaldelijk mee, overgeleverd dank zij de biechtvader van Merlijns moeder. Merlijn heeft hem alles verteld en Blasijs heeft dat trouw opgeschreven:

Burgsteinfurt, Fürst zu Bentheimsche Schlossbibliothek, B 37: Maerlant, Boek van Merline.

6081 Ende Blasys hevet al dit bescreven
Ende van hem es ons dat gebleven.

Overlevering

Het *Boek van Merline* is bewaard gebleven in één volledig handschrift en één blad van een ander handschrift. Het fragment dateert uit omstreeks 1380 en telt 336 Middelnederlandse verzen (Afb. 1). De codex bevat, op de bladen 13 tot en met 62, de volledige tekst, maar niet in Middelnederlandse verzen. De Burgsteinfurtse codex, zoals het handschrift genoemd wordt (Afb. 2), dateert uit omstreeks 1425 en bevat een Middelnederduitse 'Umschreibung' van drie Middelnederlandse romans: Maerlants *Historie van den Grale* en *Boek van Merline* en Velthems *Merlijn-continuatie*. Zo'n 'Umschreibung' van het Middelnederlands naar het Middelnederduits laat zich prachtig demonstreren door de tekst van het fragment naast de overeenkomstige verzen van de codex te plaatsen. Ter illustratie volgt een passage uit het gedeelte waarin over het proces tegen Merlijns moeder verteld wordt. Merlijn heeft tijdens het proces aan de rechter verteld dat deze zelf ook een bastaard is: de moeder van de rechter is zwanger geraakt na het bedrijven van de liefde met de pastoor van het dorp. De rechter is diep geschokt en stuurt zijn moeder weg:

Münster, Hauptstaatsarchiv, Dep. Landsberg-Velen, z.s.: Maerlant, Boek van Merline.

3979 Doen si was comen also saen
80 Seide si den pape al dat si horde.
Hi was versaget van den worde

Ende vloe van groter scame.
Hi pensde als die rechter quame
Dat hine soude doen verslaen.
Als hi was uter port gegaen
Quam hi saen op ene riviere
Ende seide: ‘Mi es beter dat ie sciere
Verdrinke dat hi mi doden sal
Te lachter deser werelt al.’
Dus leitdene de duvel eer iet lanc
Daer hi hem selven verdranc.

(79 *Doen*: ‘toen’; *si*: de moeder van de rechter; *saen*: ‘snel’. 80 *pape*: ‘priester’, haar minnaar; *horde*: ‘had gehoord’. 81 *versaget*: ‘Bevreesd’. 82 *vloe*: ‘vluchtte’. 84 *hine*: ‘hij hem’; *doen verslaen*: ‘laten doden’. 87 *sciere*: ‘vlug’. 88 *dat*: ‘dan dat’. 89 *Te lachter*: ‘om mij te schande te maken’. 90 *leitdene*: ‘bracht hem’; *eer iet lanc*: ‘spoedig’.)

Het Middelnederduits volgt het Middelnederlands op de voet:

3979 Do ze was komen alzo saen
Segede ze den papen al de woerde.
Hi wart versaget do he dat hoerde
Unde vlo van groter schame.
He dachte alze de richter queme
Dat he ene zolde doen verslaen.
Alze he was ut der poerten gegaen
Quam he to hant op ene riveer
Unde zegede: ‘My is beter dat ick schier
Verdrinke dan he my doden zal
To laster desser werlt al.’
Dus leidene de duvel eer ieet lanck
Dar he em selven verdranck.

Het Burgsteinfurtse handschrift behoort tot de weinige middeleeuwse boeken met literaire teksten die zich nog steeds in particuliere handen bevinden. Het handschrift heeft toebehoord aan Everwin II van Güterswyck (1461-1530), graaf van Bentheim, en is tot op heden in het bezit gebleven van de graven van Bentheim.

Everwin II is de eigenaar van meer boeken geweest. Dat blijkt uit een aantekening achterin het Burgsteinfurtse handschrift: ‘Item dit sint de boke de joncher Everwyn van Guterswick, Greve to Benthem hevet. Ten ersten dit boeck Merlijn. Item twe nye boke van Lantslotte unde eyn olt boek van Lantslotte, unde item de olde vermaelde [“van miniaturen voorziene”] Cronike, unde Josaphat unde Sunte Georgius leygende, unde dat Schachtaffels Boeck; van Sunte Christoffers passije; Item van Allexander; Item de Markijne Willem; Item Percevale.’

Uit deze opsomming blijkt dat de Arturromans ruim vertegenwoordigd waren. Drie handschriften bevatten romans over Lancelot en één boek ging over Perceval. Samen met het Merlijn-handschrift vormen zij bijna de helft van het vermelde boekenbezit.

Het Burgsteinfurtse handschrift is lang voor nieuwsgierige blikken verborgen gehouden. Dat lijkt een heel verstandige opstelling te zijn geweest van de graven van Bentheim, want anders was het handschrift waarschijnlijk verloren gegaan.

Toch bleef het niet ongeschonden. Uit een aantekening van graaf Alexis (1781-1866) blijkt namelijk dat pastoor Gempt uit Batenburg in 1857 twee bladen uit het handschrift heeft gescheurd. Was de pastoor het wellicht niet eens met de op die bladen, in de *Historie van den Grale*, vermelde theologische gegevens?

Rond 1880 kreeg een Nederlandse wetenschapsman, J. van Vloten, de kans om het handschrift te bestuderen. Hij maakte van de gelegenheid gebruik om een editie te vervaardigen. Helaas besloot hij om het Middelnederduits te 'zuiveren' tot Middelnederlands. Dat maakt zijn uitgave volstrekt onbetrouwbaar. Ter illustratie volgt opnieuw de al eerder geciteerde passage, maar nu in de versie-Van Vloten:

> Doe zi was komen alzoe saen
> Zeide zi den pape al die woerde;
> Hi wart versaget doe hi dat hoerde,
> Ende vlo van groter scame;
> Hi dachte, alse die rechter quame
> dat hine zoude doen verslaen.
> Alse hi was wter poerten gegaen,
> Quam hi te hant op ene rivier,
> Ende zeide: 'My is beter dat ick scier
> Verdrinke, dan hi my doden zal
> Te lachter deser werelt al.'
> Dus leidene die Duvel eer iet lanck
> Dat hi hem zelven verdranck.

(Van Vlotens uitgave kent een afwijkende verstelling omdat hij de verzen die naar zijn berekening op de twee verdwenen bladen voorkwamen heeft meegeteld.)

Sinds kort is er een nieuwe editie ter beschikking gekomen. T. Sodmann heeft de *Historie van den Grale* en het *Boek van Merline* opnieuw uitgegeven. De derde roman in het handschrift, Velthems *Merlijn-continuatie*, wacht nog op een nieuwe uitgave.

Bewerkingstechniek

Bij een Middelnederlandse roman die teruggaat op een bron uit een ander taalgebied is het vanzelfsprekend van cruciaal belang om te weten op welke wijze er vertaald is. Hoe ging de Middelnederlandse dichter te werk bij zijn vertaling/bewerking? Volgde hij getrouw zijn bron of veroorloofde hij zich afwijkingen? Als hij nogal eens afweek is het van belang naar de oorzaak te zoeken. Werd hij door de vorm (paarsgewijs rijmende verzen) tot afwijken gedwongen? Was de dichter het niet eens met zijn bron? Was hij aanhanger van een andere romanpoëtica? Al deze vragen kunnen pas beantwoord worden als men weet welk van de overgeleverde handschriften van de bron het dichtst bij de voorbeeldtekst van de Middelnederlandse dichter staat. Zolang de mogelijkheid bestaat dat men met het verkeerde handschrift vergelijkt en daardoor tot onjuiste conclusies zou komen, is een verantwoord onderzoek slechts in beperkte mate mogelijk.

De bron van het *Boek van Merline* is een Oudfranse prozaversie van Robert de Boron's *Merlin*. Van deze tekst zijn bijna vijftig handschriften bewaard gebleven. Ze zijn door de Franse onderzoeker Micha in families, groepjes verwante handschriften, ingedeeld. Het ligt nu voor de hand om als eerste stap te bepalen tot welke familie Maerlants grondtekst behoorde. Dit onderzoek is in Utrecht door Frank Brandsma ter hand genomen en vrijwel volledig afgerond.

Brandsma zal t.z.t. zijn resultaten publiceren en zolang het zover nog niet is kan slechts aandacht besteed worden aan één onderdeel van het *Boek van Merline*: het reeds besproken Satansproces. In de Oudfranse *Merlin* lijkt dit tekstgedeelte niet voor te komen. Dat maakt het waarschijnlijk dat Maerlant de passage, die ongeveer 900 verzen omvat, heeft ingevoegd. Waarom? Het effect van de toevoeging lijkt te zijn dat het vervolg van het verhaal, de daden van Merlijn en Artur, geplaatst wordt in het kader van de Genade Gods. Het Satansproces expliciteert dan het thema van het *Boek van Merline*: de verlossing van Merlijn die door Gods genade zijn in oorsprong duivelse gaven ten goede gebruiken kan.

Spiegel Historiael

Meer dan 25 jaar na de vervaardiging van het *Boek van Merline*, omstreeks 1284, schreef Maerlant in opdracht van Floris V, graaf van Holland en Zeeland, een wereldgeschiedenis, de *Spiegel Historiael*. Het is een bewerking van Vincentius van Beauvais' *Speculum Historiale* waarin ook de geschiedenis van Arturs rijk kort behandeld wordt. Maerlants weergave van de vroege Britse geschiedenis loopt gedeeltelijk parallel met het verhaal dat hij in het *Boek van Merline* presenteerde. De verschillen tussen de twee versies zijn echter opmerkelijk. Dat vraagt om een verklaring.

Vincentius besteedde in zijn *Speculum Historiale* slechts geringe aandacht aan de geschiedenis van het Britse rijk. Maerlant daarentegen breidde de tekst aanzienlijk uit. Daarbij maakte hij gebruik van een boek waarin Brutus, de kleinzoon van Aeneas, tot stichter van Brittannië wordt verklaard (de naam van het rijk zou zijn afgeleid van zijn naam: Brutus-Brittannië) en waarin Artur wordt voorgesteld als de ideale heerser. Dit boek, de *Historia Regum Brittanniae* werd omstreeks 1136 geschreven door Geoffrey van Monmouth. Hoewel hij zich baseerde op fantastische Welshe verhalen, presenteerde hij zijn boek toch als een op waarheid berustende geschiede-

nis van Brittannië.

Maerlant was ervan overtuigd dat hij met deze in Latijns proza (de taal van de wetenschap) geschreven kroniek een betrouwbaar geschiedwerk in handen had gekregen. Dat had allerlei gevolgen. Zo vermeldde Geoffrey een aantal ridders uit de Franse Arturromans (Lancelot, Perceval, Agravein) in het geheel niet, waaruit Maerlant kon opmaken dat die Franse bronnen volstrekt onbetrouwbaar waren. Dat gold dan ook voor de Oudfranse prozaversie van Robert de Boron's *Merlin* die hij had gebruikt om het *Boek van Merline* te schrijven.

In de *Spiegel Historiael* verwierp Maerlant zijn vroegere werk weliswaar niet volledig, maar hij wilde de zijns inziens evidente onjuistheden wel rechtzetten. Zo kwam hij ertoe te verklaren dat er van twee broers die Uter en Pandragoen zouden heten geen sprake was geweest. Ook het verhaal waarin Artur bewijst de rechtmatige heerser over Brittannië te zijn door een zwaard uit een aambeeld te trekken, wordt door Maerlant als een verzinsel verworpen. Geoffrey vermeldt het niet en dús kan het niet waar zijn.

Merlijn-continuatie

De tweede Middelnederlanse Arturroman waarin Merlijn een belangrijke rol speelt, is geschreven door de Brabantse dichter Lodewijk van Velthem. Hij is voornamelijk bekend geworden als de voltooier van Maerlants nagelaten werk. Zijn beroemde voorganger was er niet in geslaagd de *Spiegel Historiael* af te maken. Velthem voltooide in 1315 het vierde deel, waarin de geschiedenis tot 1256 behandeld wordt. Een jaar later was het vijfde deel gereed (over de periode 1256-1316) dat hij opdroeg aan Gerard van Voorne, zoon van Alebrecht die als opdrachtgever van Maerlant had gefungeerd. Velthem wilde wel een functie bekleden aan het hof van Gerard, het leek hem heel geschikt ‘sijn pape te wesene hierna’. Of zijn sollicitatie ook gelukt is, staat niet vast.

Tien jaar later voorzag Velthem een ander werk van Maerlant van een vervolg. In het Oudfrans volgde vaak op de prozaversie van Robert de Boron's *Merlin* een tekst die de schakel vormde tussen de kroning van Artur (*Merlin*) en de geboorte van Lancelot (*Lancelot en prose*). Deze tekst, de *Suite Vulgate du Merlin*, werd door Velthem in Middelnederlandse verzen omgezet. Hij begint zijn bewerking met de mededeling dat het verhaal bedoeld is als een vervolg op het *Boek van Merline*:

> God, die alle dinck vermach
> Ende Sine moeder, daer Hi inne lach,
> Sy moeten my, in dit begin,
> Geven wijsheit ende sin
> Te volmakene dese saken,
> Daer Jacob van Maerlant ierst dat maken
> Af began, ende liet sijn dinck
> Daer Artur die konincxcrone ontfinck,
> Als dat in ‘Merline’ beschreven es.
> Nu wil Heer Lodewyck, sijt seker des,
> Van Velthem, dit voert wtgeven
> Nadat int Walsc es bescreven;
> (409 *vermach*: ‘aankan’. 412 *sin*: ‘verstand’. 415 *liet sijn dinck*: ‘hield ermee op’. 420 *Na dat*: ‘zoals’; *Walsc*: ‘Franse taal’.)

Als Velthem aan het slot van zijn roman is gekomen, maakt hij bekend dat hij het werk in 1326 voltooid heeft:

> 36213 Int jaer Ons Heren, wiens wondert,
> Doe men screef dertien hondert
> 215 Ende xxvj, opten witten donredach,
> Die in der weken vor Paescen gelach,
> Doe was dat boec geint,
> Daer men scone jeesten in vint.
> (213 *wiens wondert*: 'voorwaar'. 215 *donredach*: 'donderdag'. 217 *geint*: 'beëindigd'. 218 *jeesten*: 'gebeurtenissen.)

Inhoud

De *Merlijn-continuatie* begint met een verstoring van de vrede. Een aantal hoge edelen weigert om Artur, een snotneus van onbekende afkomst, als koning te erkennen. Zij komen in opstand. Het is het begin van een langgerekt relaas waarin voortdurend gestreden wordt. Artur probeert zijn opstandige leenmannen te verslaan en bestrijdt daarnaast de Saksen die telkens weer zijn land of dat van zijn bondgenoten binnenvallen. Ook de opstandige edelen zien zich verplicht om hun grondgebied tegen de Saksen te verdedigen. Uiteindelijk verzoent men zich om de gezamenlijke vijand te kunnen verslaan. Bij al deze gevechten, die veel te lang en eentonig zijn om hier te worden samengevat, speelt Merlijn een cruciale rol. Telkens is hij op het kritieke moment aanwezig om het pleit in het voordeel van Artur en zijn bondgenoten te beslissen.

Tussen de gevechten door spelen zich nogal eens aardige gebeurtenissen af. Een voorbeeld is het bezoek van Merlijn aan de keizer van Rome. Hij laat de heerser zien dat zijn echtgenote, die als nymfomane wordt voorgesteld, zich laat verwennen door twaalf als haar dienstmaagden verklede mannen. Het bewijs wordt geleverd door de dienstmaagden in aanwezigheid van de keizer van hun kleren te ontdoen. De keizerin eindigt haar leven op de brandstapel, maar de keizer hoeft daarover niet te treuren. Merlijn onthult hem namelijk ook dat de trouwe hofmaarschalk Grisandolis een als man verklede vrouw is. De keizer treedt prompt met haar in het huwelijk.

Een tweede verhaal dat te aardig is om hier niet te vermelden betreft een avontuur van Gawijn, zoals Walewein in de Middelnederduitse tekst genoemd wordt. Op zoek naar de verdwenen Merlijn (zie verderop) ontmoet Gawijn een jonkvrouwe die hij vergeet te groeten. Zij straft hem met de voorspelling dat hij de gedaante zal aannemen van de volgende persoon die hij tegenkomt. Helaas voor Gawijn is dat de betoverde koningszoon Evadan die als dwerg door het leven gaat. Evadan krijgt zijn oorspronkelijke gedaante terug en Gawijn verandert in een dwerg. Na een zwerftocht waarbij hij Merlijn ontmoet, keert hij terug naar Arturs hof. Onderweg stuit hij opnieuw op de jonkvrouwe die het nu doet voorkomen of zij door twee ridders dreigt te worden verkracht. De dwerg Gawijn stort zich in de strijd om haar te redden en zijn moed wordt beloond met het herkrijgen van zijn oorspronkelijke gedaante.

Ten slotte is ook Merlijns verliefdheid het vermelden waard. Als hij op een keer Blasijs bezoekt, de biechtvader van zijn moeder die alle gebeurtenissen te boek stelt, ontmoet hij een jonkvrouwe, Nimiane. Hij wordt verliefd op haar en leert haar steeds meer over zijn toverkunsten. Merlijn weet dat deze liefde hem noodlottig zal worden (hij voorziet immers wat er in de toekomst zal gebeuren), maar hij kan er niets aan doen. Als Artur zijn rijk definitief gevestigd heeft, verdwijnt Merlijn uit zijn

leven. Hij gaat naar Nimiane die hem de noodzakelijke toverspreuken ontfutselt om hem gevangen te zetten in een denkbeeldige toren die niemand ziet. Alleen Gawijn komt later, in de gedaante van een dwerg, langs de plaats waar Merlijn opgesloten zit en hoort dan wat er gebeurd is.

De treurige afloop van Merlijns verliefdheid veroorzaakte bij Velthem een anti-feministische uitbarsting aan het slot van zijn bewerking:

> Van Merline vindic niet meer bescreven
> In dat Walsc, ende om die saken
> En willics niet meer in Dietsce maken,
> Want hem hevet een wijf gevaen,
> Daer hi nemmer en mach ontgaen,
> No emmermeer vernemet van hem man;
> Wat mach men daer meer af secgen dan?
> Negeen dinc, so help my God,
> Dan dat hi was een fijn sot;
> Al heet hi vroet ende conde vele,
> Nochtan heeften een wijf, by horen spele,
> Datsi hem toende menechfoude,
> Bracht int nette daer si woude;
> Daerby en was met niet so vroet man,
> Opdat daer wives herte alteen leide an,
> Si en hoendene wel int leste.

(193 *om die saken*: 'daarom'. 194 *Dietsce*: 'Nederlands'. 196 *nemmer*: 'nooit'; *mach*: 'kan'. 197 *No*: 'noch'; *emmermeer*: 'ooit'; *man*: 'iemand'. 200 *fijn sot*: 'volstrekte dwaas'. 201 'Al noemt men hem uitermate wijs'. 202 *heeften*: 'heeft hem'; *by horen spele*: 'door haar gedrag'. 204 *int nette*: 'in haar net'. 205 *met*: 'bovendien'; *niet*: 'nooit'. 206 *Opdat*: 'als'; *alteen*: 'voortdurend'; *leide an*: 'aanzocht'. 207 'dat zij

hem uiteindelijk niet bedroog'.

Overlevering

Evenals het *Boek van Merline* is de *Merlijn-continuatie* slechts volledig overgeleverd in de hiervoor al besproken Burgsteinfurtse codex. Daarnaast zijn er fragmenten met Middelnederlandse verzen bewaard gebleven van drie andere handschriften, samen ongeveer 1650 verzen (een nieuwe uitgave wordt door Frank Brandsma en mij voorbereid). Ook hier kan het Middelnederduits naast het Middelnederlands geplaatst worden. Zo'n vergelijking heeft als resultaat opgeleverd dat het Middelnederduitse afschrift zeer betrouwbaar is. Er zijn zelfs plaatsen waar het Middelnederduits beter is omdat de Middelnederlandse kopiist een afschrijffout heeft gemaakt. Ter illustratie het volgende voorbeeld. Merlijn krijgt van koning Ban, een bondgenoot van Artur, een ring:

> 13167 Doe gaf hem die coninc van tfingerlijn
> Ende doe sciet van hem Merlijn.

Het één-na-laatste-woord in vs. 13167 is vanzelfsprekend onjuist (bedoeld is: Ban). Het Middelnederduits bewaart de juiste lezing: *Do gaff em de koninch ban dat fingerlijn*.

Hier staat tegenover dat de Middelnederduitse 'Umschreiber' zijn bron niet altijd even goed heeft begrepen. Dat is ook het geval in de passage waar Merlijn aan Artur en zijn bondgenoten voorspelt dat zij het nog moeilijk zullen krijgen:

> 13087 Maer eer gi daerwaert vart, wet wel,
> Suldi hebben een batalie fel
> Jegen die baroene segic u
> 90 Die hem gederen al dat si mogen nu.
> (88 *batalie*: 'gevecht'. 89 *baroene*: '(opstandige) leenmannen'. 90 *hem gederen*: 'zich verzamelen'.)

De 'Umschreiber' begreep *gederen* in de laatste regel niet. Hij doorzag niet dat het woord een vormvariant van *gaderen*, 'bijeenkomen', was en zocht het meer in de richting van 'kwaad doen', 'beletten', 'verhinderen'. Zo kwam hij tot het volgende vers: *De em gehinderen al dat ze mogen nu*.

Bewerkingstechniek

Het onderzoek naar de wijze waarop Velthem zijn Oudfranse bron omzette in Middelnederlandse verzen bevindt zich nog in het beginstadium. Er zijn ongeveer dertig Oudfranse handschriften overgeleverd, maar er is slechts één editie (door H.O. Sommer vervaardigd met behulp van een gering aantal handschriften) beschikbaar. Evenals bij het onderzoek naar de bewerkingstechniek van Maerlant in het *Boek van Merline* moet nu eerst bepaald worden welke groep Oudfranse handschriften het dichtst bij Velthems grondtekst staat. Daarna kan met meer zekerheid worden vastgesteld of de opmerkelijke verschillen tussen de Oudfranse

tekst in de editie-Sommer en het Middelnederlands aan Velthem kunnen worden toegeschreven of niet. Heeft Velthem de verwekking van Mordret, de bastaardzoon van Artur, bewust weggelaten of ontbrak de passage ook al in zijn grondtekst? Heeft Velthem de beschrijving van de Trojaanse vluchtelingen die Brittannië gesticht hebben, bewust toegevoegd? Het zijn slechts twee van de vele vragen waarop het antwoord voorlopig nog niet gegeven kan worden.

Proza-Lancelot

De *Suite Vulgate du Merlin* is geschreven met de bedoeling de prozaversie van de *Merlin* met een veel groter geheel te verbinden: de *Proza-Lancelot* De *Merlin* eindigt met de kroning van koning Artur. Het eerste deel van de *Proza-Lancelot* begint met de geboorte van Lancelot. Om de afstand in de tijd die er tussen deze twee gebeurtenissen ligt te overbruggen, moest er een beschrijving komen van de wijze waarop Artur zijn rijk vestigt. De auteur van de *Suite Vulgate du Merlin* 'ketent' zijn verhaal aan de *Proza-Lancelot* door vooruitwijzingen (zie verderop) en door te vertellen hoe bepaalde personages zich ontwikkeld hebben tot de hoofdfiguren die zij in de *Proza-Lancelot* zijn.

De *Proza-Lancelot* bestaat uit drie delen. In het eerste deel, de *Lancelot en prose*, wordt het leven van Lancelot beschreven vanaf zijn geboorte tot het moment waarop zijn zoon Galahad ten tonele verschijnt. In het tweede deel, *La Queste del Saint Graal*, gaan de ridders van de Tafelronde op zoek naar de Graal. Het laatste deel, *La Mort le Roi Artu*, beschrijft de ondergang van Arturs rijk.

Deze *Proza-Lancelot* werd een aantal malen in het Middelnederlands omgezet. Eén van de vertalingen is voor de *Merlijn-continuatie* van bijzonder belang. Het betreft de tekst die bewaard is gebleven in een handschrift dat dateert uit ca. 1320 en in de Koninklijke Bibliotheek te Den Haag wordt bewaard. Dit handschrift is eigendom geweest van niemand minder dan de auteur van de *Merlijn-continuatie*. Dat blijkt uit een aantekening op het laatste blad: *Hier indet boec van Lancelote dat heren Lodewijcs es van Velthem*.

De vraag is nu: heeft Velthem geprobeerd om met zijn *Merlijn-continuatie* het werk van Maerlant, de *Historie van den Grale* en het *Boek van Merline*, aan de vertaling van de *Proza-Lancelot* te koppelen? Vroegere onderzoekers hebben getracht dit aannemelijk te maken door te laten zien dat er vooruitwijzingen in de *Merlijn-continuatie* voorkomen. Zo verwijzen de volgende verzen bijvoorbeeld naar de *Queeste van den Grale*, het tweede deel van de *Proza-Lancelot*:

> 19129 Totedat Galaat quam, die dat wan,
> 130 Alse iu dit boeck hier namaels dan
> Verklaren sal, hoe die Grael nam ende.

Velthem zou deze vooruitwijzingen hebben ingevoegd om de *Merlijn-continuatie* aan de (volgens sommige onderzoekers: zijn) vertaling van de *Proza-Lancelot* te koppelen. Mevrouw Draak heeft echter laten zien dat deze gedachtengang onjuist is: de vooruitwijzingen komen al in het Oudfrans voor. Bovendien lijkt het slot van de *Merlijn-continuatie* niet bedoeld te zijn om er een vervolg aan vast te knopen. Velthem eindigt zijn verhaal met de hiervoor al geciteerde anti-feministische uitval. De aankondiging van de *Proza-Lancelot* die in de *Suite Vulgate du Merlin* voorkomt, ontbreekt bij hem. Of Velthem deze passage bewust heeft weggelaten kan pas met zekerheid uitgemaakt worden als we weten tot welke familie zijn Oudfranse grondtekst behoorde.

Historie van Merlijn

Het derde verhaal waarin Merlijn een belangrijke rol speelt verscheen tussen 1534 en 1544. De Antwerpse drukker Symon Cock gaf toen een volksboek uit, de *Historie van Merlijn* (Afb. 3), waarvan slechts twee katernen bewaard gebleven zijn. Dit volksboek is recentelijk uitvoerig bestudeerd door Pierre Pesch. Aan zijn studie, die momenteel ter perse is, heb ik mijn gegevens met betrekking tot de *Historie van Merlijn* ontleend. In het fonds van Cock komt veel religieuze volksliteratuur voor. De wereldlijke literatuur daarentegen is minder goed vertegenwoordigd. Toch heeft Cock wel *Een schoone historie van Margriete van Limborgh* (1544) en *Van Jason ende Hercules* (1556) gedrukt. Ook Engelse teksten komen in zijn fonds voor. In de jaren 1531-1536 produceerde hij een aantal boeken die voor de Engelse markt bestemd waren. Verderop zal blijken dat zijn contacten met Engeland de bron van de *Historie van Merlijn* hebben opgeleverd.

De twee katernen (B en D, samen acht bladen) van de *Historie van Merlijn* werden in 1926 ontdekt in de Koninklijke Bibliotheek te Brussel. Zij waren meegebonden in een exemplaar van de *Cronijcke van Vlaenderen int corte van 621-1532* dat in 1539 verscheen en gedrukt werd door Symon Cock.

Inhoud

In katern B wordt Vortighertot koning gekroond. Hij slaagt er niet in Uter en Pandragoen, de broers van de door hem vermoorde voorganger, om het leven te brengen doordat een aantal edelen hen in veiligheid brengt. Na schermutselingen met koning Angis van Denemarken en een veldslag tegen opstandige edelen, huwt hij met de dochter van Angis. Daarna besluit hij een kasteel te bouwen om zich te kunnen beschermen tegen Uter en Pandragoen.

Katern D begint met een succesvolle poging van Blasijs om te voorkomen dat Merlijns moeder ter dood wordt veroordeeld. Ze wordt gevangen gezet en bevalt van een zoon. Als de rechter haar wil doen verbranden, verdedigt Merlijn zijn moeder.

Hoe merlijns moeder voor tgherechte quam daer dat ionghe kint haer sone haer verantwoorde.

Als dē tijt ouerledē was die de heremijt begheert
had so dede die rechter die vrouwe comē eñ sprac
dat menſe deluē soude na rechte des lants/ waer op dat
si sweech. Maer haer kint merlijn datse in harē arm had
sprac grāmelijc tottē rechter. Ghi heer rechter du en zijt
niet goet ghenoech mijn moeder te verwinnen ter doot/
want ghi nye quaet en hoordes van mijnder moeder.
Daer en is niemant (so elc wel weet) die teghen fortune
mach Ic ben door schachten in desen lande comen. Eñ om
sulcker saken en ben ic niet ghewonnē dat mijne moeder
om mijnen wil soude worden bracht ter doot. Als die he-
ren eñ omme staenders dit hoorden hadden groot won
der vand antwoorden des ionghen kints Nochtans die
rechter swoer datse steruē soude. Doe seyde merlijn ghi
en sulter dye macht niet hebben doet dat ghi cont/ wāt ten
sal na mijnen wil niet gaen wāt mijn vad die mi ghewan
D ij

Brussel, KB, Oude Druk V.H. 27526 A: Historie van Merlijn.

Hij bewijst dat de rechter zelf een onecht kind is. Merlijn groeit op en als boden van Vortigher hem vinden, gaat hij mee naar het hof. Onderweg levert hij tot drie maal toe het bewijs van zijn bovennatuurlijke krachten.

Bron

Gezien de inhoud van de bewaard gebleven katernen ligt het voor de hand om te onderzoeken of het volksboek wellicht teruggaat op Maerlants *Boek van Merline*. Dat blijkt niet het geval te zijn. Er zijn grote verschillen aan te wijzen tussen de Oudfranse prozaversie, *Merlin*, en het *Boek van Merline* enerzijds en de *Historie van Merlijn* anderzijds. Ter illustratie geef ik twee voorbeelden. In het *Boek van Merline* vindt eerst de geboorte van Merlijn plaats en daarna wordt Vortigher tot koning gekroond. De *Historie van Merlijn* vermeldt deze gebeurtenissen in omgekeerde volgorde. Het tweede voorbeeld betreft de moeder van de rechter. In het *Boek van Merline* geeft zij toe dat haar zoon geboren is uit overspel met de pastoor van het dorp. In de *Historie van Merlijn* blijft zij ontkennen.

De *Historie van Merlijn* vertoont veel meer overeenkomsten met een Engelse tekst, *Of Arthour and of Merlin*. Zo verhaalt de Engelse versie als enige tekst de gebeurtenissen rond de kroning van Vortigher en de geboorte van Merlijn in dezelfde volgorde als de *Historie van Merlijn*.

Van *Of Arthour and of Merlin* zijn weer verschillende versies bekend. Pierre Pesch heeft onlangs aangetoond dat de *Historie van Merlijn* zeer waarschijnlijk teruggaat op een vroege druk die in London bij Wynkyn de Worde in 1510 is verschenen onder de titel *A lytel treatyse of ye byrth and prophecye of Marlyn*. Er zijn overtuigende overeenkomsten. De Engelse druk en de *Historie van Merlijn* vermelden bijvoorbeeld als enige teksten dat Vortigher vóór het gevecht met koning Angis van Denemarken zijn leger in drieën deelt.

Besluit

De persoon van Merlijn verbindt drie verhalen die men als buitenbeentjes binnen de Arturepiek kan beschouwen. In Maerlants *Boek van Merline* (ca. 1261), Velthems *Merlijn-continuatie* (1326) en de *Historie van Merlijn* (1534-1544) wordt de voorgeschiedenis van Arturs macht en koninkrijk beschreven. Het zijn boeiende verhalen, zowel inhoudelijk als wat betreft de onderzoeksmogelijkheden. Hopelijk kan deze publikatie ertoe bijdragen dat de teksten de aandacht krijgen die zij verdienen.

Literatuuropgave

De teksten van Maerlant en Velthem zijn door Van Vloten uitgegeven: *Jacob van Maerlants Merlijn*. Naar het eenig bekende Steinforter Hs. uitgeg. door J. van Vloten. Leiden, 1880. Van Maerlants gedeelte is onlangs een nieuwe editie verschenen: *Jacob van Maerlant: Historie van den Grale und Boek van Merline*. Nach der Steinfurter Hs. hrsg. von T. Sodmann. Köln etc., 1980. Niederdeutsche Studien 26.

Voor informatie over Maerlants werk dient men kennis te nemen van W.P. Gerritsen, 'Jacob van Maerlant and Geoffrey of Monmouth'. In: *An Arthurian Tapestry. Essays in Memory of Lewis Thorpe*. Ed. by K. Varty. Glasgow, 1981, p. 368-388.

Gegevens over de verhouding tussen het Middelnederduits en het Middelnederlands vindt men bij B. Besamusca, 'Velthems *Merlijn-continuatie*: de Munsterse fragmenten'. In: De nieuwe taalgids 76 (1983), p. 27-42. Over Velthems bedoeling met de *Merlijn-continuatie* leze men M. Draak, *Oude en nieuwe Lancelot-problemen en de noodzakelijkheid van lezen*. Amsterdam, 1976. Med. KNAW, afd. Lett., N.R., dl. 39, nr. 8, alsmede F.P. van Oostrom, 'Maecenaat en Middelnederlandse letterkunde'. In: *Hoofsheid en devotie in de middeleeuwse maatschappij. De Nederlanden van de 12e tot de 15e eeuw*. Ed. J.D. Janssens. Brussel, 1982, p. 21-40.

Het volksboek is uitgegeven door M.E. Kronenberg, 'Een onbekend volksboek van Merlijn (c. 1540)'. In: Tijdschrift voor Nederlandsche Taal-en Letterkunde 48 (1929), p. 18-34. Veel informatie vindt men bij P.N.G. Pesch, 'Het Nederlandse volksboek van Merlijn: bron, drukker en datering', in: *Liber Amicorum Leon Voet*. Red. Fr. de Nave. Antwerpen, 1985, p. 297-322 (ter perse).

[Vervlog De ondergang van de beschaving]

vervolg van pagina 79

Literatuur

De tekst van *La Mort le Roi Artu* is vooralsnog het snelst en eenvoudigst te lezen in een Penguin classic: *The death of King Arthur*, vertaald door James Cable, die zich op zijn beurt weer heeft gebaseerd op de vertaling in modern Frans door Jean Frappier. De laatstgenoemde is ook de uitgever van de Oudfranse tekst in de serie Textes Littéraires Français, no. 58 (Droz, Genève/Paris). Praktisch alleen in

universiteitsbibliotheken, zelden in openbare bibliotheken is Jonckbloets editie van de zgn. *Roman van Lancelot* beschikbaar.

Wie nog een jaar geduld kan oefenen: een Amsterdamse uitgeverij ('we noemen geen namen', want BZZLLETIN kan vast geen hoge boete betalen) is begonnen Middelnederlandse romans in modem Nederlands te laten vertalen. Daarbij zal ongetwijfeld *Arturs doet* niet ontbreken.

Een studie over bepaalde aspecten van *Arturs doet* is ondernomen door een werkgroep van Groninger neerlandici, *Hoe Artur sinen inde nam*, gedrukt in 1980 door de Centrale Reproductie Dienst van de Rijksuniversiteit te Groningen.

Het artikel van W.P. Gerritsen, 'L'épisode de la guerre contre les romains dans la Mort Artu néerlandaise', is fotomechanisch herdrukt in de bundel studies over Middelnederlandse Arthurromans *Arturistiek in artikelen*, van F.P. van Oostrom (ed.), Utrecht, 1978, blz. 359-71. In het blad van de vakgroep Nederlands van de Rijksuniversiteit Leiden schreef L. Jongen, 'De reus Richoen. Iets over waarheid en fictie in de Middeleeuwen', in: Meta 11 (1976/1977), afl. 2, 16-9.

Het boek waarmee Jean Frappier meteen oprukte tot in de voorste gelederen van de internationale arturistiek, zijn magistrale proefschrift, *Étude sur La Mort le Roi Artu; roman du XIIIe siècle*, is in 1972 bij Droz in Genève herdrukt. Een latere studie van zijn hand, 'La bataille de Salesbieres', geschreven voor zijn vakgenote Rita Lejeune met wie hij Stonehenge bezocht, is opgenomen in Frappiers verzamelbundel *Amour courtois et Table Ronde*, Genève, 1973, p. 209-23.

Over afzonderlijke romanfiguren bestaat al een uitgebreide literatuur. Bijzonder leesbaar is het opstel 'Guinevere' van Orlanda Lie in de bundel *Middeleeuwers over vrouwen, deel 1*, (red. R.E.V. Stuip en C. Vellekoop), Utrecht, 1985, blz. 27-39. Een voorbeeldige beschrijving van een Arthurromanfiguur geeft Keith Busby in: *Gauvain in Old French literature*, A'dam, 1980; p. 357-80 over *La Mort Artu*.

T.M. Verhage-van den Berg
De roman van 'Walewijn'

Korte inhoud

Koning Arthur heeft vele ridders van zijn hof om zich verzameld, wanneer plotseling een prachtig schaakbord de zaal binnen komt zweven. De koning spreekt de wens uit dit schaakbord te bezitten en Walewein werpt zich uiteindelijk op om hem het begeerde objekt te bezorgen.

Bij het volgen van het schaakbord belandt hij in een berg, waar hij een heel nest jonge draken ('serpenten'), de moeder incluis, verslaat; na een gewaagde sprong vanuit de berg in de rivier bereikt hij ten slotte de burcht van koning Wonder. Deze koning blijkt het schaakbord slechts te willen afstaan, indien Walewein hem het zwaard met de twee ringen overhandigt, dat in het bezit is van koning Amoraen. Na een overnachting in een heel bijzonder bed, dat niet alleen zeer fraai is, maar ook degene die erin ligt van elke verwonding geneest, reist Walewein verder.

Op weg naar koning Amoraen helpt hij een jongeling in nood door deze zijn paard uit te lenen. Vervolgens verslaat hij een tol heffende roofridder, waarna hij de inmiddels door koning Arthur tot ridder geslagen 'cnape' bijstaat in het gevecht tegen diens vijanden. De held wordt hierna warm onthaald aan het hof van koning Amadijs, maar hij blijft niet lang: de plicht roept!

Evenals koning Wonder blijkt ook koning Amoraen niet van zins zijn kostbare kleinood zonder wederdienst af te staan: Walewein mag het zwaard wel meenemen, maar moet daarna Ysabele, de schone dochter van koning Assentijn, bij Amoraen brengen.

Opnieuw trekt Walewein verder. Onderweg helpt hij nog een jonkvrouwe die door een rode ridder wordt mishandeld, door haar belager middels een duel uit te schakelen en af te rekenen met diens gezellen; de slechterik toont berouw, biecht en krijgt uiteindelijk een christelijke begrafenis.

De burcht van Assentijn blijkt zeer moeilijk bereikbaar door de aanwezigheid van een 'vagevuurrivier', maar met hulp van de vos Roges, een betoverde prins, weet Walewein toch in de burcht door te dringen. De overmacht is echter zelfs voor Walewein te groot en hij belandt in de kerkers, waar Ysabele hem bezoekt en hem haar liefde bekent, die wederzijds blijkt te zijn. Uiteindelijk weten de geliefden uit de burcht te ontsnappen met hulp van de schim van de gedode rode ridder.

Onderweg naar de burcht van Amoraen wordt Ysabele opgeëist door een vermetele jonge ridder, die door Walewein in een duel wordt gedood. Juist die nacht vinden zij onderdak bij de vader van de gedode jongeman, zodat ze in de kerkers belanden. Door een krachtsexplosie van Walewein weten ze uiteindelijk te ontsnappen.

Koning Amoraen blijkt intussen te zijn overleden, zodat Walewein zowel Ysabele als het zwaard kan meevoeren.

Voor ze het hof van koning Wonder bereiken, krijgen de geliefden nog te maken met een zwarte ridder die Ysabele ontvoert. Na een gevecht op leven en dood blijkt dat deze ridder Estor is, een broer van Lancelot. Hij wordt ter verzorging overgedragen aan een passant en geneest goed.

Koning Wonder verstrekt het schaakbord in ruil voor het zwaard, zodat Arthur eindelijk het begeerde schaakbord ontvangt. De queeste kan dan als beëindigd worden beschouwd.

De auteurs

De omvangrijke (11.198 verzen!) Arthurroman waarvan de inhoud hierboven weergegeven is, is het werk van twee auteurs: Penninc en Pieter Vostaert. De epiloog vermeldt over de roman:

> Pieter Vostaert maketse vort
> So hi best mochte na die wort
> Die hi van Penninge vant beschreven

en:

> Omtrent drie ende 'XXX' hondert verse
> Heefter Pieter of ghedicht
> So hi vrayst mochte in rime slicht.

Over de plaats waar het verhaalgedeelte van Vostaert begint, lopen de meningen uiteen: Jonckbloet en Overdiep leggen de scheiding vóór vers 7835, volgens Draak valt de caesuur na vers 7843 en Van Es stelt, dat Vostaert wellicht Pennincs laatste passage, vanaf vers 7835, heeft aangepast aan zijn eigen taalgebruik ('geretoucheerd'), zodat de grens niet nauwkeurig te bepalen is.

Wèl is het duidelijk, aldus Van Es, dat er nogal wat verschillen bestaan tussen de beide auteurs. Zo blijkt Vostaert een voorkeur te vertonen voor bepaalde stijlmiddelen die Penninc niet of nauwelijks hanteert. Als voorbeelden worden o.a. het gebruik van het praesens historicum, het toespreken van lezer of toehoorder en het veelvuldig gebruiken van bijwoorden genoemd. Hierdoor ontstaat er een dynamische, levendige verteltrant. Ook in de voorkeur voor bepaalde motieven komt het verschil tussen de beide auteurs tot uitdrukking: Penninc besteedt veel aandacht aan de rustpassages; deze taferelen, waarin de hoofse etiquette voorop staat, worden nauwkeurig en met veel kennis van zaken beschreven. Vostaert daarentegen richt zich meer op de schildering van Waleweins heldendaden, die hij minder bedachtzaam en beheerst beschrijft dan Penninc. Ook neigt de eerste meer tot het sentimentele en het melodramatische, aldus Van Es.

Op grond van o.a. deze verschillen in stijl en stofvoorkeur komt Van Es tot de conclusie, dat Penninc een rustig, evenwichtig, tot beschouwing neigend type moet zijn geweest, terwijl hij Vostaert kenmerkt als een grovere, naar daden en dramatische situaties hakende figuur.

Over de oorzaak van Pennincs niet voltooien van de roman tasten we in het duister; wèl is het zeer waarschijnlijk, dat Vostaert gebruik kon maken van aantekeningen van zijn voorganger omtrent het verdere verloop van het verhaal.

De plaats van de Walewein binnen de Arthurtraditie

Dat de *Walewein* een oorspronkelijk Middelnederlands werk is, met andere woorden: dat het geen vertaling is van een Frans werk met dezelfde inhoud, wordt door alle onderzoekers wel aangenomen; de belangrijkste argumenten hiervoor zijn de proloog, die vermeldt:

> Consticse wel in twalsche vinden
> Ic soudse jou in dietsche ontbinden

en de veronderstelling dat bepaalde 'onhandigheden', met name in Vostaerts verhaalgedeelte, in geval van een vertaling niet zouden zijn voorgekomen.

Dat betekent echter niet, dat de roman ontstaan is onafhankelijk van andere bronnen. Zo maakte mevrouw Draak reeds in 1936 in haar dissertatie duidelijk, dat het stramien van de *Walewein* ontleend is aan het type sprookje dat zij aanduidt als ‘Aarne-Thomson 550’, waarvan ‘Der goldene Vogel’ van Grimm een duidelijk voorbeeld is.

Ook binnen de Arthurtraditie blijken er wel werken te bestaan waarin passages voorkomen die overeenkomst vertonen met bepaalde episoden in de *Walewein*. De Middelnederlandse *Moriaen* bijvoorbeeld bevat een passage waarin het motief van het geschonden gastrecht een belangrijke rol speelt (de zoon van de gastheer, wiens lijk wordt binnengebracht, blijkt te zijn gedood door de gast). Alle onderzoekers zijn het erover eens, dat de *Moriaen* waarschijnlijk is ontstaan na de *Walewein*, dus dat kennis van de *Walewein* de schrijver van de *Moriaen* waarschijnlijk beïnvloed heeft.

Ditzelfde motief komt ook voor in de Middelfranse Arthurroman *La continuation de Perceval* door Gerbert (de Montreuil?), hierna af te korten tot *Continuation.* Een tweede punt van overeenkomst tussen dit werk en de *Walewein* is de list die door respectievelijk Bloiesine en Ysabele wordt gebruikt om een nacht met de held te kunnen doorbrengen.

Met betrekking tot het verband tussen deze *Continuation* en de Walewein lopen de meningen uiteen. Van Mierlo stelt, dat de Franse roman een navolging moet zijn geweest van de *Walewein*, terwijl Draak na eliminatie van de andere mogelijkheden tot de hypothese komt, dat de *Continuation* en de *Walewein* onafhankelijk van elkaar teruggaan op een (niet overgeleverde) Franse bron. Van Es stelt overigens slechts, dat één van beiden gelijk moet hebben.

Recentelijk heeft Janssens nieuw licht op deze kwestie geworpen in zijn publikatie De Arturistiek: Een 'wout sonder genade'. Hij stelt daarin, dat mevrouw Draak de hypothese dat de *Continuation* ten grondslag lag aan de *Walewein* wat al te lichtvaardig verwerpt.

Haar belangrijkste argument daarvoor is de haars inziens wat stuntelige verwerking van de beide gemeenschappelijke motieven in de *Continuation*, die haar doet concluderen dat dit geen primair, maar een secundair werk moet zijn. Janssens vindt echter, na herlezing van de Franse roman, dat het met die stunteligheid wel losloopt en hij komt, gezien het in de *Walewein* veel meer uit de lucht vallende verzoek van de vrouwelijke hoofdpersoon om de held te mogen martelen, zelfs tot de tegengestelde slotsom: *Walewein* is hier eerder secundair dan primair, zodat hij aanneemt dat Penninc het werk van Gerbert heeft gekend.

Bovendien legt Janssens verband met een ander Frans werk, namelijk de *proza-Lancelot.* Hij voert daarvoor de volgende argumenten aan:

1. de passage van de vagevuurrivier vertoont opvallende overeenkomsten met die bij Pennninc

2. de naamvariant 'Estor' voor Hector, de broer van Lancelot, verschijnt voor het eerst in de Franse trilogie *Lancelot-Queste-Mort*, die in onze streken grote bekendheid genoten heeft (hetgeen niet is aangetoond voor andere (latere) werken waarin deze naamvariant voorkomt); ook de gebeurtenissen rond deze Estor vertonen parallellie: in beide gevallen gaat het om een duel van twee ridders van Arthur die elkaar niet herkend hebben en raakt Estor zwaar gewond

3. het uitlenen van Waleweins paard Gringolet, in het begin van de cnape-episode, vertoont frappante gelijkenis met een passage in de *proza-Lancelot* (zoals overigens ook mevrouw Draak al opmerkte).

Uit dit alles concludeert Janssens, dat de *Walewein* beïnvloed is door de Franse *Lancelot*-compilatie.

Dat de plaatsing van de roman binnen de Arthurtraditie niet los kan worden gezien van de datering, moge hieronder blijken.

De datering

Te Winkel gaat bij het dateren van de *Walewein* wel zéér voorzichtig te werk, als hij stelt dat de roman geschreven moet zijn vóór 1350.

Jonckbloet en Kalff zijn nauwkeuriger: zij gaan ervan uit, dat het werk ontstaan moet zijn vóór 1250.

Tot een nog vroegere datering, namelijk tussen 1175 en 1190 wat betreft het deel van Penninc en uiterlijk 1220 wat betreft het deel van Vostaert, komt Van Mierlo. Hij baseert zijn standpunt o.a. op het grote aantal oudere woorden, de archaïsch aandoende versificatie en het ontbreken van iedere verwijzing naar het graalmotief. Daar deze argumenten echter stuk voor stuk òf niet doorslaggevend zijn, òf kunnen worden weerlegd, moet aan de juistheid van Van Mierlo's datering ernstig worden getwijfeld. Van Es stelt (overigens zonder een heldere argumentatie hiervoor te

geven) dat Pennincs gedeelte waarschijnlijk ontworpen en geschreven is in het begin van de dertiende eeuw en acht het op grond van het grote aantal Franse leenwoorden in Vostaerts gedeelte aannemelijk, dat deze het werk heeft voltooid (kort) na 1214 (het jaar van de slag bij Bouvines, waarna Vlaanderen sterk onder Franse invloed kwam te staan).

Draak dateert het Franse werk dat volgens haar hypothese ten grondslag lag aan zowel de *Walewein* als de *Continuation* vóór 1225 (de waarschijnlijke ontstaansdatum van het laatstgenoemde werk) en na 1200 (de gebruikelijke datering van de *proza-Lancelot*, aldus Draak). Over datering van de *Walewein-zelf* laat zij zich niet uit.

Gezien zijn overtuiging dat Penninc is beïnvloed door zowel de Franse *Lancelot*-compilatie, die volgens Janssens werd geschreven tussen 1215 en 1230, als de *Continuation*, die men dateert tussen 1226 en 1230, huldigt Janssens het standpunt dat de *Walewein* na 1230 werd geschreven, wellicht in het midden van de dertiende eeuw.

Interpretatie

In de afgelopen vijftig jaar is er aan de structuur en de interpretatie van de *Walewein* geregeld aandacht besteed. Zo betoogde mevrouw A.M.E. Draak in haar dissertatie *Onderzoekingen over de roman van Walewein*, dat het stramien van de roman ontleend is aan een veel verbreid prookje. Het verhaal moet dan gezien worden als een bewerking van dat sprookje tot een ridderroman.

J.D. Janssens kwam in zijn proefschrift tot de conclusie, dat de *Walewein* beschouwd moet worden als niets meer of minder dan een avonturenroman, waarin de held zich steeds laat leiden door het verlangen de hoofse ordo (maatschappelijke orde) te herstellen door elke inordinatio (doorbreking, schending van die orde) uit de weg te ruimen.

Neemt men alleen de hoofdhandeling in ogenschouw, dus het verhaal van de schaakbordqueeste, dan liggen zowel de conclusie van mevrouw Draak als die van Janssens voor de hand. In mijn artikel ‘Het onderschatte belang van de nevenepisoden in de Walewein’ heb ik echter getracht op grond van een analyse van de nevenepisoden aan te tonen, dat de *Walewein* niet slechts een tot een ridderroman omgewerkt sprookje of een avonturenroman is, maar een hoofse ridderroman waarin de liefde de belangrijkste plaats inneemt.

Vergelijkt men namelijk de aard en aanleiding van de nevenepisoden van de heenreis met die van de terugreis, dan blijkt zich een belangrijke ontwikkeling te hebben voltrokken: was de aanleiding tot Waleweins avonturen in de heenreisepisoden veelal gelegen in de hoofse erecode die een ridder gebiedt op te komen voor mensen in nood (hier de cnape en de jonkvrouw) en onrecht/inordinatio uitte roeien (hier de serpenten en de roofridder), Walewein raakt in de terugreisepisoden steeds in een avontuur verwikkeld doordat hij persoonlijk wordt bedreigd in verband met Ysabele, zijn geliefde. De eerste keer geschiedt dit door de hertogszoon, de tweede keer dreigt Lancelots broeder Estor Walewein van zijn geluk te beroven.

Een en ander wordt gestaafd door het feit, dat in de heenreisepisoden vooral vele typisch hoofse ridderdeugden (onder andere ‘stercheit’ (kracht), ‘coenheit’ (dapperheid), ‘hovescheit’ (hoofsheid), ‘oetmodicheit’ (nederigheid) en ‘ontfermherticheit’ (barmhartigheid) aan de orde komen, terwijl in de terugreisepisoden het scala van deugden veel beperkter is en de ‘minne’ (liefde) de belangrijkste plaats inneemt.

Het lijkt erop, dat de auteurs zich tot doel hebben gesteld in de heenreisepisoden aan te tonen, dat Walewein moet worden beschouwd als de ideale hoofse ridder. Dit stemt overigens overeen met de hoofdhandeling van de heenreis, waarin Walewein de enige blijkt te zijn die het zwaard met de twee ringen kan hanteren, hetgeen impliceert dat hij 'van duechden uut vercoren voor alle die gone die zijn gheboren ende van ridderscepe mede' is. Wanneer de toehoorder/lezer eenmaal van Waleweins volmaaktheid als hoofs ridder doordrongen is, moeten de terugreisepisoden aan dit beeld nog een dimensie toevoegen, namelijk die van de volmaakte hoofse minnaar. Zo verschuift het accent van een held in dienst van de hoofse gemeenschap en haar idealen naar een held in dienst van de liefde, van *zijn* liefde. Het verhaal wordt daarmee tevens veel individueler en persoonlijker dan het was gedurende de heenreisepisoden.

Ook in de hoofdhandeling is deze ontwikkeling van hoofs ridder naar hoofs minnaar terug te vinden. Zo blijkt tijdens de heenreis voortdurend, dat Walewein zich in zijn avonturen laat leiden door zijn eergevoel en zijn angst voor schande. Dat deze zaken voor Walewein tijdens de terugreis minder belangrijk zijn geworden dan zijn liefde voor Ysabele, blijkt wel uit het feit dat hij, wanneer hij niet over het zwaard kan beschikken en hij dit dus ook niet aan koning Amoraen kan teruggeven, *toch* besluit Ysabele niet af te staan; Walewein verkiest dus 'lachter' (schande) boven het verlies van zijn geliefde. Als hij het zwaard terugvindt, verandert Waleweins besluit niet, ondanks het feit dat hierdoor het schaakbord en *dus* grote 'prijs' (eer) voor Walewein weer binnen zijn bereik komen.

Dat Walewein in de visie van de auteurs tot twee keer toe de juiste beslissing genomen heeft, wordt duidelijk wanneer hij en Ysabele de burcht van koning Amoraen bereiken: deze is inmiddels overleden. Mijns inziens moet dit namelijk niet, zoals Janssens stelt, worden beschouwd als een soort deusex-machina om de vastgelopen queeste uit het slop te halen, maar als een beloning voor Walewein: omdat hij de liefde heeft verkozen boven de 'prijs' (eer), verbonden aan de volbrenging van de queeste, heeft hij óók die 'prijs' verdiend!

Uit het vervolg van de hoofdhandeling tijdens de terugreis blijkt, dat de queeste en de bijbehorende 'prijs' voorgoed naar het tweede plan verschoven zijn. Zo bezoekt Walewein wel koning Wonder, maar de lezer krijgt pas te horen dat het zwaard met de twee ringen wordt uitgewisseld tegen het schaakbord *na* een uitgebreid relaas over de ontvangst aan Wonders hof en de onttovering van Roges. Het is overigens opmerkelijk, dat deze onttovering volgens een voorspelling slechts kan plaatsvinden wanneer Roges Walewein, koning Wonder, diens zoon Alidrisonder èn Ysabele te zamen ziet, met andere woorden: wanneer de queeste niet volgens het oorspronkelijke stramien zal verlopen, maar Ysabele bij Walewein zal blijven! Reeds in de verzen 5704-5711 (vóór de ontmoeting tussen de held en de heldin) wordt dus vooruitgewezen naar deze afloop voor de twee geliefden!

De accentverschuiving van Walewein als hoofs ridder naar Walewein als hoofs minnaar kan tevens worden geïllustreerd aan de hand van een vergelijking tussen de getalsverhoudingen tussen de hoofdhandeling en nevenhandeling tijdens de heenreis enerzijds en de terugreis anderzijds. Zo bevat de heenreis 5420 vss. hoofdhandeling en 3012 vss. nevenhandeling, zodat de verhouding van hoofd- staat tot nevenhandeling gelijk is aan ongeveer 5,4 staat tot 3. De terugreis daarentegen geeft een heel andere verzenverhouding te zien: hier beslaat de hoofdhandeling 839 en de nevenhandeling 1867 vss., zodat de verhouding van hoofd- staat tot nevenhandeling gelijk is aan ongeveer 1 staat tot 2,2! Hieruit blijkt niet alleen, dat de auteurs aan de afwikkeling van het schaakbordverhaal (=de hoofdhandeling) niet meer dan de hoogstnoodzakelijke aandacht hebben besteed, maar ook dat dan nevenepisoden wel iets heel belangrijks mee te delen moeten hebben! Door hun getalsoverwicht zijn zij immers zo niet tot hoofdhandeling, dan toch tot hoofdzaak geworden.

Al met al moeten we concluderen, dat de auteurs, uitgaande van een wijd verbreid sprookje of wellicht van een daarvan afgeleid, reeds bestaand verhaal, hoogstwaarschijnlijk

bewust een hoofse liefdesroman hebben geschreven, waarin de held, die reeds uitmuntte in hoofse deugden, pas door zijn welbewuste keuze voor de liefde de volmaakte hoofse ridder wordt. Immers, aldus Frappier over de romans van Chrétien de Troyes: 'Sans amour il est vain de prétendre à la perfection courtoise'!

Beknopte bibliografie

- A.M.E. Draak: *Onderzoekingen over de roman van Walewein (Met aanvullend hoofdstuk: 'Het Walewein-onderzoek sinds 1936'.).* Groningen etc., 1975.
- *De jeeste van Walewein en het schaakbord van Penninc en Pieter Vostaert, Artur-epos uit het begin van de 13e eeuw*, uitg. door G.A. van Es, Zwolle, 1957, 2 dln.
- J.D. Janssens: *Analyse van de structuur en de verhaaltechniek in de hoofse, oorspronkelijke Middelnederlandse ridderroman; een vergelijkende interpretatie van de Trojeroman van Segher Diengotgaf, de roman van Walewein, de roman*

van Heinric en Margriete van Limborch en de Seghelijn van Jherusalem. Leuven, 1976. 3 dln.
- J.D. Janssens: 'De Arturistiek: Een "wout sonder genade"' (in: *Spiegel der Letteren* 4 (1979), blz. 296-318 (dl. I) *en Spiegel der letteren* 1 (1980), blz. 47-67 (dl. II)).
- T.M. Verhage-van den Berg: 'Het onderschatte belang van de nevenepisoden in de Walewein' (in: *NTg* 3 (1983), blz. 225-244).

[Vervlog Tristan en Isolde: al eeuwen verliefd]

vervolg van pagina 36

Kevin leest ergens in de roman een Tristanverhaal en hij schrijft daarover in een brief aan Eileen:

> Het was een schitterende liefdesgeschiedenis (...) waarin wij beiden optreden. Op een aantal details na, die je misschien tijdgebonden kunt noemen, klopte alles: Marc, de wees Tristan die bij hem opgroeit, de rol van Isolde op wie beiden verliefd zijn. Het is verbijsterend om te ontdekken hoe wij een verhaal, dat omstreeks het jaar 1210 ontstaan is (*uit gegevens verder in het boek blijkt dat Kevin een moderne vertaling van het Tristanverhaal van Gottfried von Strassburg heeft gelezen*, gk) in de twintigste eeuw herhaald, nagespeeld hebben! Dat betekent dat er in de fundamentele menselijke verhoudingen niets veranderd is! Of het nu om Tristan of Romeo, of kennelijk, Kevin gaat en of de vrouw Isolde of Julia of Eileen heet, is blijkbaar van ondergeschikt belang: het patroon herhaalt zich!

Kevin legt hier in een paar woorden aan Eileen uit, hoe het komt, dat een middeleeuws verhaal als dat van Tristan en Isolde al eeuwenlang de mensen kan boeien: als je het verhaal ontdoet van 'een aantal details die je misschien tijdgebonden kunt noemen', houd je een verhaal over dat in elke tijd met herkenning kan worden gelezen. Dat komt omdat het verhaal problemen behandelt die voor mensen uit welke tijd dan ook reëel zijn. Er is immers in al die eeuwen in de fundamentele menselijke verhoudingen niets veranderd!

Aanbevolen literatuur

Over ontstaan en ontwikkeling van het Tristanverhaal zijn talloze studies verschenen, waaruit het voor een buitenstaander moeilijk kiezen is. Een eerste keus kan zijn: Helaine Newstead: 'The origin and growth of the Tristan legend'; Frederick Whitehead: 'The early Tristan poems'; Eugène Vinaver: 'The prose Tristan'. Deze drie artikelen zijn te vinden in: *Arthurian Literature in the Middle Ages. A collaborative History.* ed. R.S. Loomis. Oxford 1974 (resp. op pp. 122-133, 134-144, 339-347).

Sommige gegevens uit deze artikelen worden tegengesproken of aangevuld door latere publicaties. Deze zijn te vinden in: David J. Shirt: *The old French Tristan poems. A bibliographical guide.* London 1980 en in het vanaf 1949 jaarlijks verschijnende *Bulletin Bibliographique de la Société Internationale Arthurienne.*

Informatie over het Oostmiddelnederlandse Tristanfragment is te vinden in: G. de Smet und M. Gysseling: 'Die Niederfränkischen Tristan-Bruchstücke', in: *Studia*

Germanica Gandensia, IX (1967) 197-234. In dit artikel staat ook de tekst van het fragment afgedrukt.

Over de vondst van de ‘Tristanslippers’ bericht: Herbert Sarfatij: ‘Tristan op vrijersvoeten? Een bijzonder versieringsmotief op Laat-Middeleeuws schoeisel uit de Lage Landen’, in: *Ad fontes; opstellen aangeboden aan prof.dr. C. van de Kieft.* Amsterdam 1984. pp. 371-400. Ik bereid zelf twee artikelen voor: één over de plaats van het Oostmiddelnederlandse Tristanfragment in het totaal van de Tristanoverlevering en één over de Tristanreceptie in de Middelnederlandse literatuur.

De meeste middeleeuwse Tristanverhalen zijn niet in het Nederlands vertaald, wel in Engels, Frans en Duits. Zeer goede Engelse vertalingen zijn: Gottfried von Strassburg: *Tristan. With the surviving fragments of the Tristran of Thomas.* Vertaald door A.T. Hatto (Penguin Classics). Béroul: *The romance of Tristan and the tale of Tristan's madness.* Vertaald door Alan S. Fredrick (Penguin Classics).

Chèvrefeuille van Marie de France is wel in het Nederlands vertaald. Het verhaal is te vinden in: Marie de France: *Lais. Twaalf liefdessprookjes uit de twaalfde eeuw*, met een Nederlandse vertaling door Corine Kisling en Paul Verhuyck. Inleiding Paul Verhuyck. Miniaturen Corine Kisling. Deventer, z.j. en in: Marie de France: *De Lais.* Vertaling Anneli Vermeer-Meyer. Utrecht/Antwerpen, 1982 (Prisma Klassieken).

Ook *Le Morte D'Arthur* van Malory is in het Nederlands vertaald: Sir Thomas Malory: *De Morte D'Arthur.* Vertaling Drs. Wim Tigges. Utrecht/Antwerpen 1981 (Prisma Klassieken). Een gedeelte van dit verhaal is aan Tristan en Isolde gewijd.

De reconstructie van het Tristanverhaal door Joseph Bédier is ook in een Nederlandse vertaling te krijgen: Joseph Bédier: *Tristan & Isolde.* Vertaald door Marie Loke. Zevende druk, Utrecht/Antwerpen 1979 (Prisma).

Bewerkingen van een middeleeuws Tristanverhaal in het Nederlands zijn: Arthur van Schendel: *Tristan en Isolde.* Nieuwe Nederlandsche bewerking. Geïllustreerd door Rie Cramer. Utrecht [1920] (citaat op p. 110); Stijn Streuvels: *Tristan en Isolde.* Naar het oude volksboek herschreven. Amsterdam 1924. (De Elfenrij, bibliotheek voor sage en sprook) (citaat op pp. 252-253). Een korte samenvatting van het verhaal geeft: J.W.F. Werumeus Buning: *De ware geschiedenis van Tristan en Isolde.* Met de houtsneden uit het oude volksboek van 1484. Hoorn 1941 (citaat op pp. 31-32). P.C. Boutens: *Liederen van Isoude*, Bussum 1921 is gebaseerd op het Tristanverhaal (citaat op pp. 92-93).

Verder heb ik nog genoemd: Leon de Winter: *Zoeken naar Eileen W.* Haarlem 1981 (citaat op p. 223).

Ludo Jongen en Anneke van Til waren zo vriendelijk om een eerdere versie van dit artikel kritisch te bekijken. Hun suggesties zijn voor mij heel waardevol geweest.

Willem Kuiper

De Middelnederlandse 'Ferguut'

1. Handschriftelijke overlevering

De Middelnederlandse vertaling van de Oudfranse Arturroman *Fergus* is alleen bewaard gebleven in een convoluut, Letterk. 191, ooit aangekocht, van wie of waar weten we niet, door Balthazar Huydecoper (1695-1778) ten behoeve van zijn editie van Melis Stokes *Rijmkroniek*. Behalve de *Ferguut* bevat codex Letterk. 191 de door Diederic van Assenede uit het Oudfrans vertaalde *Floris ende Blancefloer*, een uit het Latijn vertaalde *Esopet*, het zedekundig tractaat *Die Dietsche doctrinael* en een religieuze verhandeling, *Die bediedenisse van der missen in Dietsche.* Huydecoper kocht deze convoluut tezamen met twee identieke banden, waarvan er één de Middelhoogduitse *Wigalois* bevat en de ander het huidige Letterk. 195, waarin de aan Hein van Aken toegeschreven *Roman van Heinric en Margriete van Limborch* en de *Roman van Walewein en het zwevende schaakspel*, geschreven door ene Penninc en ene Pieter Vostaert. Nu is er al bedroevend weinig Middelnederlandse epiek (compleet) bewaard gebleven - de meeste titels kennen we alleen uit fragmenten - maar als Balthazar Huydecoper de hand niet op dit setje had weten te leggen... De banden zijn achttiende eeuws, maar gelet op markeringen ten behoeve van de voordracht die zowel in de *Ferguut* als in de *Walewein* als in de *Heinric en Margriete* voorkomen meen ik te mogen opmaken dat ze in de middeleeuwen al naast elkaar op de plank stonden dan wel lagen.[1.]

Hoewel de *Ferguut* zo'n kleine 5600 versregels telt, had de kopiist maar 32 bladen (64 bladzijden) nodig toen hij omstreeks 1350 deze tekst uit een ander boek zo mooi mogelijk overschreef. Voordat hij met kalligraferen begon had hij een rekensommetje gemaakt, waaruit hij ten onrechte de conclusie trok dat hij aan 30 bladen voldoende had als hij op elke bladzijde twee kolommen van ca. 45 verzen zou neerzetten. Hij deelde vervolgens het aantal bladen door twee om te komen tot zijn productie-eenheid, het dubbelblad (vier bladzijden), en besloot die vijftien dubbelbladen te verdelen over drie cahiers of katernen van vijf dubbelbladen, zgn. quinternen. Maar naarmate hij met zijn werk vorderde bleek dat hij zich verteld had en toen hij zijn derde quintern volgeschreven had moest hij voor het slot een los dubbelblad toevoegen. Had hij dat van te voren geweten dan had hij vast en zeker gekozen voor vier quaternen, katernen van vier dubbelbladen (zestien bladzijden), een voor die tijd gebruikelijkere bindeenheid. De regel van Gregory lijkt bovendien ook niet op te gaan.[2.]

Waarschijnlijk is er het volgende fout gegaan. Middelnederlandse versromans werden, een enkele uitzondering als bijv. de Limburgse *Aiol* en de legger van de Darmstadtse *Reynaert* -fragmenten daargelaten, in kolommen geschreven. De *Ferguut* is net als de *Walewein* en de *Heinric en Margriete* in twee kolommen geschreven, maar er waren ook éénkolommers (bijv. de fragmenten van de *Floris ende Blancefloer*), driekolommers (bijv. de *Lancelot*-compilatie) en zelfs vierkolommers voor zeer lijvige teksten als de *Spiegel Historiael.* Mijns inziens wijst de rekenfout erop dat de kopiist het voorbeeld van zijn *Ferguut* haalde uit een handschrift met drie kolommen, elk tellend het 'normale' aantal van 60 versregels, d.w.z. 180 verzen op één bladzijde en 360 op één blad. De *Ferguut* is opgebouwd uit twee kolommen van 44 versregels. Al die even getallen zijn gebruikelijk: epische romans werden geschreven in gepaarde rijmen, aa bb cc enz. en dat vraagt er als het ware om. Bovendien *zou* een kopiist nog tijdens het afschrijven kunnen merken

dat hij een vers vergeten was, omdat hij niet uitkwam. Hij had dan de mogelijkheid de overgeslagen versregel met een verwijsteken nog *binnen* de bladspiegel weg te werken. En wanneer hij dan als verwijsteken een zgn. paragraafteken gebruikte, dat meestal werd gebruikt om de voorlezer door een lastige passage te loodsen, dan 'zag' je de correctie niet meer. Indien de kopiist kolommen van 45 verzen gebruikt had dan had hij heel simpel uit kunnen rekenen hoeveel perkament hij nodig had, omdat er op één blad van een tweekolommer van 45 versregels evenveel tekst gaat als op één bladzijde van een driekolommer van 60. Maar aangezien hij per kolom één regel minder (44) schreef ging hij gaandeweg afwijken. Daarnaast moet hij zich met één verteld hebben in het aantal bladzijden dat zijn legger-*Ferguut* telde, wat erop wijst dat zijn voorbeeld geen gemakkelijk isoleerbaar gedeëlte vormde, dus zeer waarschijnlijk óók een apograaf of afschrift was.

2. Tekstuele overlevering

Interessanter nog dan wat er omging in het hoofd van de kopiist zijn de bemoeienissen van een andere 'hand' die een kleine 200 veranderingen c.q. verbeteringen in de tekst heeft aangebracht en die zich eigenhandig afkondigt in een colofon dat luidt:

Here, hier *hebdi* van Ferragute,	heeft u
van beghine ten *inde* al ute,	einde
ghecorrigeert van *miere* hant,	mijn
overal soe waer ic't *vant*	vond
in rijm, in vers, in *ward* messcreven.	woord
God van hemele moet u gheven	
lanc *lijf* ghesonde ende ere.	leven
T'uwen ghebode blijf ic *vort mere.*	voortaan.

Hier is iemand aan het woord - als de eerste vier versregels als acrostichon bedoeld zijn zou hij Hugo kunnen heten - die claimt dat hij de tekst heeft nagezien op vergeten of verkeerde verzen en foute woorden. Nu kennen we een volwaardig filologisch colofon van een anonieme kloosterling die een Verzameld Werk van Jan van Ruusbroec aanlegde, en ook in de *Lancelot*-compilatie komen 'correcties' voor, maar zeldzaam is het wel. Vooralsnog kan ik niet met zekerheid zeggen of we met een criticus of met een 'schoolmeester' te maken hebben, de reden van de meeste veranderingen is moeilijk achterhaalbaar. In sommige gevallen voegt hij iets toe aan wat er staat, bijv. om een assonerend rijm - daar had hij een uitgesproken hekel aan - met een handigheidje uit te bouwen tot een volrijm, bijv. vs. 65 e.v.:

Mijnher Gawein, die *wel geraect*	goed gebouwd
was ende van hoefscheden volmaect,	
hi *voer neven* der coninginne [+fine],	reed naast
die enen mantel van hermine	
hadde omme hare dor dat sonneschijn.	

maar meestal corrigeerde hij d.m.v. rasuur, d.w.z. dat hij het bestaande met een mes wegkrabde en op de ontstane open plek er iets anders voor in de plaats schreef. Zelfs met de hedendaagse technische hulpmiddelen blijven de meeste rasuren onleesbaar. Wanneer de verbeteringen van de corrector met de Oudfranse *Fergus* vergeleken kunnen worden omdat de vertaling op die plaats min of meer woordelijk is, blijkt dat hij onmogelik een *Fergrus*-handschrift geraadpleegd kan hebben. Zeer waarschijnlijk heeft hij ze op goed-middeleeuwse wijze zelf bedacht. Opvallend is dat de corrector een andere spelling schrijft dan de kopiist, ghe- i.p.v. ge- om maar eens wat te noemen, en er geen been in ziet de schoonheid van het handschrift met zijn ingrepen geweld aan te doen. Het lijkt me dus allerminst zeker dat de corrector en de kopiist voor dezelfde opdrachtgever hebben gewerkt.

Van die maecenas weten we eigenlijk helemaal niets. De *Ferguut*-katernen zijn niet gedateerd, alleen bij benadering dateerbaar, ca. 1350. De taal is Brabants. Recent onderzoek heeft bevestigd dat Brabant vanaf de tweede helft van de dertiende eeuw een levendige literaire cultuur kende onder aanvoering van het hertogelijk hof en het ligt voor de hand om

voor de veertiende eeuw een uitwaaiering naar beneden te veronderstellen, maar ik zou niet weten wie de *Ferguut* besteld kan hebben, laat staan waarom. Het ongeluk wil dat de enige stille getuige een slachtoffer van vernielzucht is geworden. Ik bedoel de letter D, waarmee de *Ferguut* begint. Deze D is een zogeheten gehistorieerde initiaal, letterlijk een beginletter met een plaatje erin, in ons geval een ridder, niet te paard maar te voet, het schild voor zich aan de linkerarm en een opgeheven ontbloot zwaard in de rechterhand. Dat schild is verminkt, kennelijk omdat een nieuwe eigenaar zich stoorde aan het wapenteken van de vorige of oorspronkelijke bezitter dat op dit schild was afgebeeld, een niet ongebruikelijke vorm van picturale vleierij.[3.]

Wat kan er ten slotte meegedeeld worden over de Middelnederlandse vertaler en de ouderdom van zijn werk? Ook hier tasten we in het duister. Feit is dat de corrector een paar woorden heeft verwijderd die in zijn oren te Vlaams klonken. Daarnaast heeft de kopiist een paar uitglijders gemaakt, bijv. *hi hem brachiert* (vs. 1793) i.p.v.: *hi embrachiert*, d.w.z. hij neemt in de arm, die regelrecht in de richting van Vlaanderen wijzen. Ook het noemen, weliswaar in rijmpositie, van de Vlaamse steden Market (vs. 872) en Ghent (vs. 2552) en dialectale vormen als up en soe (i.p.v. op en si) versterken de verdenking. Het is onbewijsbaar of de legger van onze *Ferguut* Vlaams was of dat de oorspronkelijke vertaling Vlaams was, maar gelet op de naam Gawein (Oudfrans Gauvain) kies ik voor een vlaams origineel. Een Vlaming mag voldoende tweetalig verondersteld worden om te beseffen dat Gauvain dezelfde is als Walewein. Het jaar van vervaardiging lijkt me moeilijk te schatten, ook bij gebrek aan intertekstuele referenties met andere Middelnederlandse Arturromans. Zelf houd ik het erop dat de *Ferguut* nog dertiende eeuws is. Over de ouderdom van de Oudfranse *Fergus* is men het ook bij lange na niet eens. Gezien de nauwe aansluiting bij de *Perceval*-roman van Chrétien de Troyes (ca. 1185) kan hij volgens mij onmogelijk veel jonger geweest zijn. Vandaar dat ouder dan 1220 mij het meest aannemelijk voorkomt.

Over de *Ferguut*-vertaler is een eeuw geleden een hoop te doen geweest. Op zich niet zo verwonderlijk, omdat men toen een vorm van literatuurgeschiedenis beoefende die zich niet baseerde op de overgeleverde teksten maar op de (veronderstelde) auteurs ervan. Wie was de geestelijke vader van dit kind?, daar ging het om. Hoe kun je een literair kunstwerk begrijpen als je de ziel van de kunstenaar niet kent? Hoe weet je nu wat de *Reynaert* bedoelt te zeggen als je niet weet of hij nu door Willem dan wel door Aernout werd geschreven? Welke consequenties had Pennincs schuldgevoel voor de afloop van de Walewein? Vragen die wij nu niet meer stellen maar die 100 jaar geleden centraal stonden in de vakbeoefening.

De oudste *Ferguut*-uitgave dateert van 1838 en is van de hand van de hooggeleerde ‘dilettant’ L.G. Visscher. Het is de eerste integrale editie van een Middelnederlandse roman. Het boek is verguisd en bestempeld als een kakografie. Vergelijking met het handschrift bracht de gekste verschillen aan het licht, zodat men zich af ging vragen of prof. Visscher wel kon lezen. Voor zo ver ik na heb kunnen gaan heeft Visscher zich niet gebaseerd op de Leidse codex maar op een afschrift ervan, vervaardigd door een locale leek. Een praktijk die niet ongebruikelijk was in die jaren. Hoe dan ook, er was dringend behoefte aan een nieuwe, kritische *Ferguut*-editie, en toen in 1872 de editie Martin van de *Fergus* verscheen was de tijd rijp. Zonder dat iemand daar weet van had, werkte Eelco Verwijs (1830-1880) aan zijn *Ferguut*, maar helaas, hij overleed voortijdig. Van zijn inleiding weten we niet veel meer dan waarover hij zou moeten gaan:

> De Nederlandsche *Ferguut* is het werk van twee vertalers, waarvan de eene vrij nauwekeurig den Franschen tekst vertaalde, doch zijn werk, om welke reden dan ook, moest staken. De onvoltooide arbeid werd daarop vervolgd door een met het Fransch weinig vertrouwden dichter, die zich vergenoegde met eene vaak zeer vrije bewerking, waarbij hij alleen de ruwe omtrekken van het verhaal teruggaf, zonder zich er om te bekreunen, dat hij meermalen den natuurlijken samenhang verminkte, en een aantal fijne trekken en schoonheden opofferde, die in den *Fergus* voorkomen.[4.]

Begin deze eeuw bezorgde Jakob Verdam (1845-1919) een nieuwe *Ferguut*-editie, waarin hij weliswaar Verwijs' mening vermeldde, maar vervolgens alles in het werk stelde om diens stelling te weerleggen.[5.] Om een lang verhaal kort te maken, volgens mij heeft Verwijs gelijk gehad met zijn *twee* vertalers. Er is wel degelijk sprake van stilistische, rijmtechnische en lexikografische verschillen die zich ook mijns inziens niet laten verenigen met één enkele vertaler. De ontdekking destijds dat de *Walewein* geen vertaling was, wat men heel lang gedacht heeft, maar een 'oorspronkelijke' Middelnederlandse Arturroman maakte de *Ferguut* in een klap veel minder interessant omdat het maar een vertaling was.[6.]

De Oudfranse *Fergus* is in (slechts) twee handschriften bewaard gebleven die onderling enigszins verschillen. De Middelnederlandse tekst sluit zich wat betreft de verzen 1-2592 zeer nauw aan bij de oudere (maar niet betere) redactie A. Onze vertaling kopieert de lombardenstructuur (grote gekleurde letters die in principe tot taak hebben enige structuur in de tekst aan te brengen) als ook een aantal regelrechte fouten. Daarmee is niet bewezen dat de Middelnederlandse vertaler uit dit handschrift heeft vertaald, maar verleidelijk is de gedachte wel. Nu heeft men wel verondersteld dat deze vertaler zijn exemplaar moest teruggeven wat de afwijkiongen in het tweede stuk, vs. 2593-slot, zou verklaren, maar dat doet naar mijn mening absoluut te kort aan de verschillen. Hoe de door mij in het leven geroepen tweede vertaler aan zijn tekst gekomen is?, ik heb er geen verklaring voor. Ik houd zelfs rekening met een gat in de tijd tussen beider vertaalwerk. In ieder geval is de eerste vertaler (veel) ouder dan de tweede. Hij is ouderwetser en zijn literaire horizon is kleiner dan die van zijn opvolger.

3. Interpretatie

Omdat de Middelnederlandse luisteraars de *Fergus* er ook niet op na konden slaan zal ik de *Ferguut* in zijn hoofdlijnen interpreteren zonder gebruikmaking van de Oudfranse tekst. Het lijkt me een juiste veronderstelling dat de Middelnederlandse *Ferguut* op zich herkenbaar en begrijpelijk moet zijn geweest. Dankzij vergelijkend onderzoek weten we dat de Middelnederlandse vertaler(s) veel zo niet alles ontgaan is. Desondanks moet de *Ferguut* ook als B-film op een enthousiast onthaal hebben kunnen rekenen. Het is een ijzersterk verhaal, waarnaar het ondanks alle reductie aangenaam luisteren is.

De *Ferguut* begint op nogal stereotype wijze tijdens de hofdagen rond Pinksteren met de voorjaarsjacht op het witte hert, een al bij Ovidius bekende sublimatie van de jacht op de vrouw. Diegene namelijk die er in slaagt het hert te doden wint de vrouw (vgl. *Lancelot en de voet van het witte hert*) of mag zeggen wie volgens hem de mooiste vrouw is. Iets dergelijks gebeurt in Chrétien de Troyes' *Erec et Enide* (ca. 1172), die ook opent met de jacht op de witte hinde. Het leidt gegarandeerd tot een georganiseerde kloppartij, waarmee tegemoet gekomen wordt aan een andere poot van het ridderlijke leven, het tournooi. Alleen Pertseval kan het hert volgen en het is zijn hond die het hert, dat zich vanwege zijn dorst te water begeeft en zich

dood drinkt, aan land sleept. Als prijs ontvangt hij een beker - nog steeds niet ongebruikelijk - die hij aan Gawein (Walewein) overhandigt. Daarmee wil hij klaarblijkelijk uitdrukken dat als Gawein, die de koningin escorteerde en derhalve hors concours was, wèl had meegedaan hij ongetwijfeld had gewonnen. Het hele gezelschap besluit ter plekke te overnachten.

Op weg naar Cardoel trekken zij de volgende dag door het land van ene Somilet, die weliswaar in de tekst een *dorper* wordt genoemd, maar die nog altijd ten onrechte voor een *boer* doorgaat. Een hardnekkig misverstand. De man moet wel van adel zijn, hij bezit een volwaardig kasteel, hij is niemand onderdanigheid verschuldigd, hij heeft een vrouw uit hoofse kringen die met hem gehuwd is omdat hij zo vermogend was, en hij is in het bezit van een aristocratische wapenrusting. Hij wordt *dorper* genoemd omdat hij *onhoofs* is, niet omdat hij niet van adel zou zijn. Wat Somilet scheidt van de hoofse wereld is zijn isolement, zijn impliciete afkeer van de hofkliek

en zijn laatdunkende houding ten opzichte van het fenomeen ridderschap. In de ogen van het hof is hij een onbeschaafde provinciaal wiens macht en rijkdom met afgunst worden bezien.

Terwijl hij gekleed in beestevellen en gewapend meteen knuppel achter de ploeg loopt, ziet Somilets oudste zoon Ferguut de stoet in volle wapenrusting voorbij trekken. Aanvankelijk is hij doodsbang, wat heel logisch is, maar zodra het gevaar geweken is wint zijn nieuwsgierigheid het van zijn angst, wat heel menselijk is. Een achterop komende seriant met een kreupel lastpaard vertelt hem wie hij zo juist voorbij heeft zien komen: Artur en diens ridders van de ronde tafel. Ferguut, die Artur en zijn ridders uit de verhalen van zijn moeder kent, ziet een droom werkelijkheid worden. Hij spant zijn paarden uit, rent naar huis, gaat naar zijn vader, laat na die in de haast en opwinding te groeten, gooit het ploegijzer voor 's mans voeten op de grond en zegt dat hij het voortaan verdomt. Vaders eerste reactie is in lachen uitbarsten. Maar als hij hoort dat Ferguut om een wapenrusting vraagt en naar het hof (van Artur) gaan wil, zijn de rapen gaar. Woedend heft hij zijn staf, een teken van macht en waardigheid vergelijkbaar met die van de R.K. bisschoppen, wil hem daarmee (dood)slaan - wat zijn echtgenote hem gelukkig belet - en scheldt hem dan uit voor hoerenzoon.

Er is geen enkele reden om aan te nemen dat vader Somilet losse handen heeft en er bij het minste of geringste op los slaat. Het zou evenzeer volstrekt onjuist zijn te veronderstellen dat Somilet gewoon is grove taal te gebruiken. Een middeleeuwse toehoorder heeft hier een verstotingsritueel in herkend: met de klap wordt als het ware het contract tussen vader en zoon opgfezegd, en met de qualificatie hoerenzoon geeft Somilet aan dat Ferguut volgens hem een aartsverrader is die zijn magische eerstgeborene rechten prijsgeeft en plichten verzaakt voor een wuft dienstverband vol zinloos geweld, drank en vrouwen. Wat Somilet betreft kan Ferguut figuurlijk doodvallen en letterlijk de stront in (vs. 400).[7.]

Gelukkig voor Ferguut komt zijn moeder tussenbeide, zij was het immers die Ferguuts hoofd op hol gejaagd had. Heel gis vat ze het hoerenzoon bewust letterlijk op en eist vervolgens van haar echtgenoot het juridisch bewijs van haar overspel. Zó had Somilet het niet bedoeld en uit respect voor zijn vrouw haalt hij bakzeil. Sterker nog, om het goed te maken wapent hij met groot ceremonieel zijn zoon en omgordt hem eigenhandig het zwaard, een voor Ferguut zo betekenisvolle rituele handeling dat hij er in het huis van de kamerling van overtuigd is hierdoor de status van ridder te bezitten (vs. 923). Dat tekent zijn naïviteit en onwetendheid, zoals hij ook om de verkeerde wapens vraagt, een gavelot oftewel een werpspies (vs. 483) en een bijl (vs. 487), en zijn paard niet met sporen maar met een scorgie (vs. 477), geselroeden, aanspoort. Hetzelfde geldt voor de weliswaar effectieve maar zeer onhandige en onridderlijke manier waarop hij zich wat later verweert tegen vier roofridders: eentje gooit hij er dood met zijn gavelot (vs. 567), een ander *slaat* hij met zijn lans en hakt na de rest te hebben verjaagd - hij kan niet vluchten en niet volgen (vs. 574) - beiden de koppen met zijn bijl af.

Blakend van goede bedoelingen en in een wapenrusting die eigenlijk in een museum thuis hoorde doet Ferguut, te paard nog wel, zijn intrede aan het hof. Zijn welkom is de ijskoude douche waar Keye het patent op heeft. Alleen Artur en Gawein zien de vent door de vorm heen. Gawein neemt het voor hem op terwijl Artur Keyes spot tracht te vergoeilijken: zo heeft hij het niet bedoeld. Ferguut neemt de belediging en de eraan vastgekoppelde uitdaging om de zwarte ridder te verslaan echter volstrekt serieus op. Hij zegt Keye ten overstaan van iedereen de vete aan, een rituele handeling waarna het Ferguut is toegestaan zich op Keye te wreken. Dat kan niet altijd en overal; wanneer er vrede heerst of geboden is, zoals aan het hof,

is geweld taboe. Als Ferguut rechtsomkeert maakt, staart Keye in de gebroken ogen van de onthoofde roofridders die hij bij wijze van trofee aan zijn zadel had gehangen.

Enigszins overstuur verlaat Ferguut de zaal en rijdt wat rond door de stad in de hoop uitgenodigd te worden voor een warm maal en een bed. Maar er is geen gastvrijheid en tot overmaat van ramp begint het ook nog te regenen: roest! Koud en nat schuilend onder een boom wordt hij gezien door de dochter van een kamerheer van Artur. Ze laat hem binnen. Als haar vader thuis komt herinnert die zich Ferguuts optreden van die middag nog levendig. Tijdens en na het eten geeft hij Ferguut een spoedcursus hofetiquette en dwingt hem bij wijze van wederdienst zijn (oude) identiteit af te leggen: de kleren, de wapens en de zegen van zijn vader. De volgende dag slaat Artur een in zijn nieuwe hoofse kleren onherkenbare Ferguut tot ridder. Terwijl het hele hof treurt over de zelfmoordmissie naar de zwarte rots waar de zwarte ridder huishoudt, en Keye om diens grote bek vervloekt, gaat Ferguut vol goede moed op weg. Onnozel als hij is kent hij geen angst.

Tegen etenstijd arriveert hij bij een kasteel waar de kastelein toevallig zijn beeldschone nichtje Galiëne te logeren heeft. Een plaatje van een meisje, maar nogal impulsief. Ferguut is dadelijk diep onder de indruk en schaamt zich diep als zij hem helpt met afstappen. Hoofs begeven ze zich hand in hand naar binnen en zetten zich neer om op hoofse wijze te converseren. Maar geen van beiden verbreekt de stilte. Uit dit zwijgend naast elkaar zitten zou een middeleeuws publiek kunnen afleiden dat beiden verliefd op elkaar zijn. Men kende zijn Ovidius.[8.] Aan tafel tegen zijn gastheer praat Ferguut honderd uit over wat hij allemaal met de zwarte ridder van plan is, terwijl Galiëne haar verliefdheid voor haar oom verborgen tracht te houden. Zo erg heeft Galiëne het te pakken dat ze Ferguut 's nachts in zijn slaapvertrek opzoekt en hem met haar tranen wekt. Ferguut schrikt wakker - zó verliefd was hij dus kennelijk ook weer niet - ziet een halfnaakte Galiëne aan zijn bed die hem toesnikt: Ghi moget met mi doen uwen wille (vs. 1490). Concreter kan haar aanbod moeilijk geformuleerd worden. Ferguut begint er niet aan, hij is niet zo'n ‘easy rider’. Op een nette manier probeert hij zich eruit te redden, maar zijn relativerende woorden zijn olie op het vuur. Om geen twijfel te laten bestaan omtrent zijn gevoelens voor haar neemt hij Galiëne daarom in tweede instantie zeer serieus en vraagt haar nederig uitstel van de liefdesdaad. Intens beschaamd keert Galiëne terug naar haar slaapkamer, overweegt nog even zelfmoord, maar besluit uiteindelik stiekum naar huis terug te gaan.

Ten onrechte wordt Ferguut hier in de traditionele interpretatie lomp gedrag verweten: een heer weigert een dame niet, heet het dan. Welnu, een dame biedt zich niet aan. Zo er hier iemand tegen de hoofse code zondigt dan is het toch wel Galiëne die de schaamte voorbij is.[9.] Niet dat er geen verzachtende omstandigheden aan te voeren zijn, iedereen begrijpt dat Galiëne lijdt aan de zgn. liefdesziekte, *hereos* of *iliscus* geheten, een aparte vorm van de zo gevaarlijke *melancholie* die maar al te gemakkelijk kan lijden tot waanzin of zelfmoord.

Zoals te verwachten was verslaat Ferguut de zwarte ridder, een personage dat wel vaker in de Arturepiek voorkomt en dat staat voor de ridder die zijn macht misbruikt voor persoonlijk winstbejag, in plaats van zich in dienst van de orde te stellen; maar niet zonder zich in de oren van de toehoorders regelmatig belachelijk te maken. Hij moet nog altijd veel leren. Terug bij het kasteel Ydel, waar hij Galiëne in de armen hoopt te vliegen, vindt hij slechts een ongeruste oom die naar zijn nichtje zoekt. Na enig heen en weer gepraat beseft Ferguut dat hij wel eens de oorzaak van haar verdwijnen kan zijn. Berouwvol neemt hij de schuld op zich. Nooit zal hij ergens een aangename nacht doorbrengen voordat hij haar terug gevonden heeft, en voor de verbijsterde ogen van de kasteelheer rijdt Ferguut als in trance de nacht en het bos in.

Een breekpunt in het verhaal, de eerste fase is achter de rug. De vreugde en het succes zijn plotsklaps veranderd in malheuren ellende. Met het verdwijnen van Galiëne lijkt zijn overwinning op de zwarte ridder een slag in de lucht. Hij kan weer terug naar af.

De eerste dagen doet hij nog wat politiewerk en stuurt hij de overlevenden naar het hof van Artur om zich over te geven en Keye te dreigen, daarna zwerft hij als een geesteszieke door het woud. Twee jaar later vindt hij een wonderbron op zijn weg die hem (en zijn paard) op slag geneest van zijn apathie en aan zijn uitgeteerd lichaam de vroegere kracht en schoonheid terug schenkt. Een wonderlijke dwerg die kennelijk bij de bron hoort bijt hem toe dat hij eerst het witte schild te pakken moet zien te krijgen anders zal hij Galiëne nooit vinden. Maar wáár Ferguut dat schild moet vinden weigert hij mee te delen. Hoop doet leven en welgemoed gaat Ferguut op zoek naar het wonderwapen. Onderweg maakt hij weer korte metten met de criminelen die hij op zijn pad vindt, er één in leven latend om de

heldendaad aan Arturs hof bekend te maken en Keye te bedreigen. Uiteindelijk bereikt hij het kasteel waarin het witte schild bewaakt wordt door een reuzin die als huisdier een heuse draak heeft. Ferguut verslaat de reuzin, grijpt het schild en probeert het meteen uit op de draak. Het is inderdaad een wonderwapen. Vol zelfvertrouwen vervolgt hij zijn queste die hem in aanraking brengt met de reuzen-weduwnaar. Het kost Ferguut zijn paard, maar de gigant gaat eraan. Ferguut neemt zijn intrek in het kasteel van de reus, verzuipt het reuzen-kind in de slotgracht en laat zich eens lekker verwennen door de twee jonkvrouwen die de reus als verzorgsters voor zijn zoon gevangen hield.

Weer een beetje op verhaal gekomen en voorzien van een fantastisch paard verneemt Ferguut dat een eindje verderop ene jonkvrouwe Galiëne elk huwelijksaanzoek afwijst en als gevolg daarvan nu in oorlog is gewikkeld met ene koning Galarant. Ferguut snelt te hulp in een witte wapenrusting zonder herkenningstekens. Hoewel hij wonderen van ridderschap verricht en als een witte tornado over het slagveld rond raast, wordt hij een slachtoffer van de gemakzucht en de slechte moraal van Galiënes onderdanen die het diep in hun hart belachelijk vinden dat zij oorlog moeten voeren omdat Galiëne weigert te huwen. Zwaar gewond keert Ferguut terug naar zijn zorgzame dametjes.

Galarant, die absoluut niet verliefd is maar uitsluitend op haar bezittingen uit is, ruikt zijn kans. Hij forceert de situatie. Galiëne vraagt om een wapenstilstand en biedt een twee(tegen één) kamp aan. Galarant gaat accoord, maar Galiëne kan niemand bereid vinden voor haar in het strijdperk te treden tegen de koning en nog iemand. Haar kamermeisje en vertrouwelinge Lunette begeeft zich naar het hof van Artur om te zien of daar misschien een kampvechter gevonden kan worden. Helaas nee, allen zijn Ferguut aan het zoeken. Op haar terugweg naar Galiëne rijdt ze luid jammerend in de armen van Ferguut die weer enigszins hersteld is. Zodra hij hoort dat ze in dienst is van Galiëne en dat ze al genoeg ellende aan haar hoofd heeft omdat haar meesteres nog altijd verliefd is op een boerenkinkel die ze ooit een keer ontmoet heeft, met alle gevolgen van dien... verstijft Ferguut en geeft als boodschap mee dat Galiënes minnaar haar zal beschermen.

De volgende dag arriveert Ferguut laat in de middag, nog net op tijd om de strijd aan te binden. Galiëne bereidde zich al voor op zelfmoord. Hij doodt de neef van Galarant (die schold hem namelijk uit)[10.] en dwingt de koning tot overgave. Allen hebben in de witte ridder hun eerdere weldoener herkend en Galiëne weet nu zeker dat die witte redder Ferguut is. Alleen een ridder die door een oprechte liefde gemotiveerd wordt is in staat zo'n ongelijke strijd in zijn voordeel te beslechten.[11.] Maar in plaats dat Ferguut nu zijn hoofdprijs in ontvangst neemt, rijdt hij voor de verbijsterde ogen van Galiëne en haar raad van edelen wederom het bos in.

Waarom? Zoals Ferguut zich eerder de liefde van Galiëne niet waardig achtte omdat hij de zwarte ridder nog niet had verslagen zo voelt hij zich daar nog steeds niet toe gerechtigd omdat hij Keye nog niet heeft overwonnen. Keyes ongelijk heeft hij wel aangetoond, maar daarmee is de belediging nog niet gewroken. En zolang hij Keye niet gestraft heeft voor de aangedane smaad blijft die als een smet rusten op zijn gevoel van eigenwaarde. Pas als hij Keye overwonnen heeft, acht hij zijn zelfrespect hersteld en zijn publieke naam gerehabiliteerd. Galiëne, het wachten moe, besluit te langen leste zelf dan maar naar Arturs hof te gaan. Ferguut verkeerde immers in die kringen en ze waren hem allemaal aan het zoeken (vs. 4378-79). Misschien is hij inmiddels gevonden. Artur drukt zich in onze oren wat ongelukkig uit als hij haar verzoek om een echtgenoot aanhoort en dan zegt: het is dat mijn vrouw nog leeft, maar anders... In feite wil hij daarmee alleen maar uitdrukken hoe hoog Galiëne is: hij, koning Artur zou het zich kunnen veroorloven om met haar in

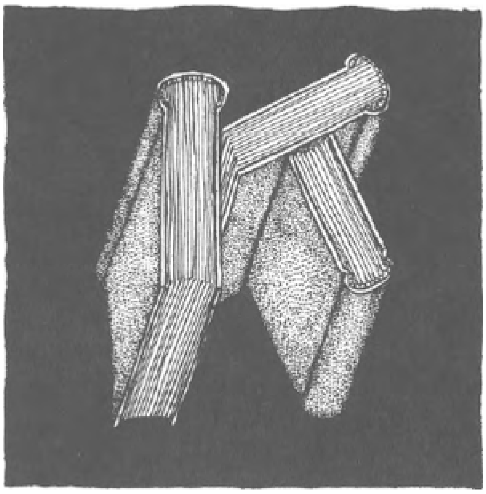
het huwelijk te treden. Artur kijkt de zaal eens rond, ziet niemand die hem echt geschikt voorkomt en besluit dan maar een tournooi uit te schrijven met als eerste prijs Galiëne.

Nog net op tijd bereikt het nieuws Ferguut. Hier is zijn kans om zich op Keye te wreken. Hij haast zich naar het tournooiveld en neemt zijn intrek in de bosjes. Gewoontegetrouw wil Keye de spits afbijten, Ferguut rijdt hem tegemoet, steekt hem van zijn paard en verwondt hem daarbij tamelijk ernstig. Die rekening is vereffend, maar nu beginnen de problemen pas echt, hoe kan hij als eenling zelfs maar een schijn van kans maken? Geïnspireerd door de liefde en met behulp van zijn witte schild verslaat hij elke dag een ridder van Arturs tafel ronde en wint incognito de dagprijs. Na elf dagen is alleen Gawein nog ongeslagen. Als deze zeer tegen de zin van Artur Ferguut op de twaalfde dag uitdaagt, weigert Ferguut te strijden tegen zijn vroegere beschermer, hij geeft zich over en maakt zich bekend.[12.]

Gawein neemt hem mee naar Artur. Iedereen is dolblij. Het tournooi is meteen afgelopen, het feest voor de terugkeer van de verloren zoon neemt zijn aanvang. Hoewel Gawein volgens de regels het tournooi gewonnen heeft, krijgt Ferguut Galiëne als bruid aangeboden. Hij accepteert haar en Galiëne zegt geen nee. Ze huwen, trekken vervolgens naar het land van Galiëne en leefden nog lang en gelukkig.

Waarmee de tweede fase zijn beslag heeft, het uiteindelijke harmonische geluk, de synthese van liefde en huwelijk. De tweefasenstructuur[13.] is in overeenstemming met Chrétien de Troyes' *conjointure.* Ook *matière* en *sen* zijn uit Chrétiens school: een jonge ridder wordt door zich in te zetten voor de door God gegeven en door Artur voorgezeten orde, en onder invloed van de kuise liefde voor één (jonk)vrouw langzaam maar zeker een voorbeeldig lid van de aristocratische samenleving die aan het slot van zijn ontwikkelingsgang beloond wordt met status, macht, rijkdom en een huwelijk.[14.]

Vooral de ridders in de zaal zullen een dankbaar publiek hebben gevormd. Het optreden van de verteller werd weliswaar door hun heer bekostigd, maar zij vormen de eigenlijke doelgroep: het aristocratisch proletariaat. In de romanwereld noemen de hoogsten uit Arturs rijk zich vol trots ridder omdat dit woord bij uitstek staat voor de levenswijze van een moderne aristocraat. In de werkelijke wereld stelt de ridder echter weinig voor. Hij is als arme, machteloze vechter volledig afhankelijk van de vrijgevigheid van zijn baas als hij in dienst is, of van zijn prestaties op het tournooiveld als hem het geluk van een vaste betrekking niet beschoren is. Een wapenrusting is buitengewoon kostbaar, een goed strijdros eveneens. Wie wint vergaart fortuinen, wie verliest zit aan de grond en wordt een ridder te voet. Meestal zijn ze de zoveelste zoon en kwamen daarom niet in aanmerking voor een huwelijk, erfopvolging of een belangrijke (betaalde) functie. Het vaderlijk erfgoed mocht niet versplinteren. Toch waren ook zij zeer standsbewust en statusgevoelig en daarom stortten zij zich op datgene wat in Gods schepping voor hen was weggelegd: het wapengeweld. Iedereen droomde ervan door zijn verrichtingen op het slagveld, het nauwelijks minder gevaarlijke tournooiveld, of in de strijd tegen de heidenen zich te ontworstelen aan de anonimiteit, de armoede en de onbeduidendheid; dat hij net als de ridders uit de romans erin zou slagen wonderen van dapperheid te verrichten en beloond te worden middels een huwelijk met een erfdochter van een door de endogamie wat drooggevallen burggraaf. Dankzij zo'n huwelijk zou hij toetreden tot de rang der seniores, de ouderen, die zich niet door hun leeftijd onderscheidden maar door het feit dat zij gehuwd waren. Een huwelijk betekende macht, rijkdom en aanzien. Met liefde had het niets te maken, liefde was iets uit de literatuur, daarover zongen de troubadours en trouvères schreven er romans over. de *Ferguut* bijv., waarin zo'n droomcarrière gemaakt wordt.



Tekeningen Peter Yvon de Vries

Eindnoten:

1. Dit artikel is voor wat betreft de eerste twee paragrafen een samenvatting van een groter geheel, getiteld 'Ferguut, bron, tekst, editie' dat hopelijk in 1986 zal verschijnen. Paragraaf 3 is bedoeld als een bijdrage in de interpretatie van de *Ferguut* vanuit de epische verwachtingshorizon. Deze interpretatie verschilt hier en daar van Roel Zemels interpretatie in zijn bijdrage 'Fergus en Schotland'; de Middelnederlandse vertaler(s) hebben de *Fergus* niet doorzien. De beperkte ruimte dwingt me mij tot enkele hoofdzaken te beperken. Daarom citeer ik ook niet, ik ga er vanuit dat de lezer een *Ferguut* bij de hand heeft en dat hij de desbetreffende passages via de regelverwijzingen kan opzoeken. Waaruit moge blijken hoe zeer wij behoefte hebben aan tekstedities die becommentariëren, uitleggen en interpreteren, zoals bijv. de *Reynaert*-editie van F. Lulofs, Groningen 1983.

   G.I. Lieftinck. *Codicum in finibus belgarum ante annum 1550 conscriptorum qui in bibliotheca universitatis asservantur, pars I, codices 168-360* [...]. Lugduni batavorum 1948, p. 10-14, 16-18; J. Deschamps. *Middelnederlandse handschriften uit Europese en Amerikaanse bibliotheken.* Leiden 1972; *Ferguut. A facsimile of the only extant Middle Dutch manuscript (Leiden, University Library, Ms. Letterkunde 191)*, ed. M.J.M. De Haan. Leiden 1974; *Ferguut*, ed. E. Rombauts, N. de Paepe en M.J.M, de Haan. 's-Gravenhage 1982; W. Kuiper. 'Lombarden, paragraaf- en semiparagraaftekens in Middelnederlandse epische teksten', in: *Spektator* 10 (1980-81), p. 50-85.

   Met een verwijzing naar Jacob van Maerlants *Spiegel Hisforiael* I[3.], 3 wordt de *Esopet* wel eens toegeschreven aan een tweetal dichters dat luistert naar de artiestennamen *Calfstaf* en *Noydekijn.* Ook *Penninc* en Pieter Vos[s]taert zijn artiestennamen. De eerste spot met geldgebrek, de tweede appeleert aan een verdedigingstactiek van de vos, die als hij door honden wordt achtervolgd zijn staart volzijkt en met deze boosaardige 'wijwaterkwast' zijn verblindende pis in de ogen van zijn belagers kwispelt.

   Zie tenslotte de lezingen van M.J.M, de Haan 'Lezen en luisteren in de 13e en 14e eeuw' en van P.F.J. Obbema 'De overlevering van de Middelnederlandse letterkunde' in: *Literatuur en samenleving in de middeleeuwen.* Wassenaar 1976.

3. Vgl. F.P. van Oostrom. 'Maecenaet en Middelnederlandse letterkunde', in: *Hoofsheid en devotie in de middeleeuwse maatschappij* [...], ed. J.D. Janssens. Brussel 1982, p. 21-40; F.P. van Oostrom. 'Hoofse cultuur en litteratuur', in: *Hoofse cultuur* [...], ed. R.E.V. Stuip en C. Vellekoop. Utrecht 1983, p. 119-138.

2. Voor de gebruikte terminologie: W.Gs Hellinga en P.J.H. Vermeeren. 'Codicologie en Filologie', in: *Spiegel der Letteren* 5 (1961) - 10 (1966-67). Gregory veronderstelde dat katernen werden opgebouwd door dubbelbladen op elkaar te leggen en wel zó dat op elke vleeszijde (van het

perkament) een vleeszijde en op elke haarzijde een haarzijde kwam te liggen. L. Gilissen heeft in zijn *Prolégomènes à la codicologie*, Gent 1977 m.i. zeer aannemelijk gemaakt dat deze manier niet de meest gebruikelijke was. Gek genoeg lijkt de *Ferguut* te zijn opgebouwd uit losse dubbelbladen met een verstoorde volgorde wat betreft haar- en vleeszijde.

3. Vgl. F.P. van Oostrom. 'Maecenaet en Middelnederlandse letterkunde', in: *Hoofsheid en devotie in de middeleeuwse maatschappij* [...], ed. J.D. Janssens. Brussel 1982, p. 21-40; F.P. van Oostrom. 'Hoofse cultuur en litteratuur', in: *Hoofse cultuur* [...], ed. R.E.V. Stuip en C. Vellekoop. Utrecht 1983, p. 119-138.
4. *Ferguut, nieuwe uitgave van Dr. Eelco Verwijs, uit zijne nalatenschap uitgegeven en van een glossarium voorzien door J. Verdam.* Groningen 1882.
5. *Ferguut van Dr. Eelco Verwijs, opnieuw bewerkt en uitgegeven door J. Verdam.* Leiden 1908.
6. De belangstelling voor de *Lancelot*-roman is tamelijk recent. Afschuw van de buitenechtelijke verhouding tussen Lancelot en koningin Genever lijkt hier vooral debet aan.
7. Zie in dit verband: W. Kuiper. 'Over het slaan van vrouwen in de voorhoofse epiek', in: *Tijdschrift voor sociale geschiedenis* 10 (1984), p. 228-242.
8. *Amores, Heroides, Ars amatoria* en de *Remedia amoris.* Zie verder: A.M.J. van Buuren. *Der minnen loep van Dirc Potter.* Utrecht 1979.
9. G.P.-M. Knuvelder. *Handboek tot de geschiedenis der Nederlandse letterkunde, deel 1.* 's-Hertogenbosch 1970[5]; *Arturistiek in artikelen*, ed. F.P. van Oostrom. Utrecht 1978, p. 95-127, 375-376.
10. Met *her drieten sone*, een scatologisch oxymoron, vertaalbaar door; zoon van mijnheer stront. Ook de eerste vier roofridders schelden Ferguut daarvoor uit (vs., 541). Er komen vrij veel van dit soort overeen komstigheden in de tekst voor. In grote lijnen naverteld komt de *Ferguut* wel licht wat onbehouwen over, zeker vergeleken met het Oudfrans, toch vallen er nog heel wat subtiliteiten te genieten.
11. Vgl. wederom *Lancelot en de voet van het witte hert.* Het spreekt voor een veertiende eeuws publiek vanzelf dat iemand met zo'n voortreffelijk innerlijk ervan buiten net zo uitziet. Vandaar de argwaan van de jonkvrouwe (vs. 353) omdat de man zo ontzettend lelijk is.
12. Vgl. vs. 655-665; 1025-1057.
13. Vgl. F.P. van Oostrom. *Beatrijs en Tweefasenstructuur.* Utrecht 1983.
14. G. Duby. *Le chevalier, la femme et le prêtre. Le marriage dans la France féodale.* Paris 1981; G. Duby. *Que sait-on de l'amour en France au XIIe siècle?* [...]. Oxford 1983; M. Keen. *Chivalry.* New Haven etc. 1984.

Roel Zemel
Fergus en Schotland

In de Westeuropese romanliteratuur ontstond omstreeks 1170 een unieke vernieuwing met de verschijning van de *Erec et Enide* door Chrétien de Troyes. In tegenstelling tot voorgangers en tijdgenoten schreef deze Oudfranse auteur niet meer over de helden rond Karel de Grote of die van Troje, maar wendde zich voor zijn verhaalstof tot de Keltische literatuur. Daarmee deed de Arturwereld zijn intrede in een roman van een hoog ontwikkelde literaire signatuur. Reeds vóór Chrétien namen van oorsprong Keltische verhalen een plaats in bij de vertelcultuur aan de literaire hoven. Hij verwijst daar ook naar in de proloog van zijn nieuwe roman. Tegelijk distantieert hij zich van de vertellers van deze stof door zich te presenteren als een auteur die daaraan een esthetische structuur, ‘une molt bele conjointure’, heeft verleend. Op deze schepping liet Chrétien nog drie Arturromans van eenzelfde type volgen en daarmee creëerde hij een oeuvre, dat voor andere auteurs in dit genre een modelfunctie zou vervullen.

In de Middelnederlandse literatuur is de *Ferguut* de enige compleet en apart overgeleverde roman, die qua structuur, thematiek en uitwerking tot dit type behoort. Deze is met vereenvoudigingen vertaald en bewerkt naar een Oudfrans origineel, de *Fergus* van Guillaume le Clerc. Het verhaal daarvan handelt over de ontwikkelingsgang van de zoon van een boer en een adellijke moeder tot de meest ideale ridder ter wereld, die een messiaans niveau bereikt door de werking van de liefde. Terwijl Fergus op een dag met de ploeg bezig is op het land van zijn vader ziet hij Artur en zijn ridders voorbij trekken. Dit wekt in hem het verlangen op om een ridder in dienst van Artur te worden en zo gaat hij gehuld in boerse kledij en een zwaar verroest harnas op weg naar het hof. Daar stelt de boosaardige drossaard Keu voor om de boerenridder naar de Zwarte Rots te sturen, waar hij de hoorn en de sluier moet wegnemen en een einde maken aan de destructieve macht van de Zwarte Ridder. Van deze onderneming is nog nooit een ridder levend teruggekeerd. Fergus is diep gekwetst door de als spot bedoelde woorden van Keu en omdat hij zich als ridder wil waarmaken aanvaardt hij diens uitdaging. Nadat hij eerst in stijl tot ridder is gewijd gaat hij op weg naar de Zwarte Rots, terwijl de hofnar profeteert dat hij als de beste ridder ter wereld deze onderneming tot een goed eind zal brengen. Onderweg brengt hij een nacht door op een kasteel, waar hij kennis maakt met de beeldschone Galiene. Dit meisje wordt zo smoorverliefd op hem, dat zij zich 's nachts geheel in strijd met een hoofs decorum in zijn slaapkamer als geliefde komt aanbieden. Fergus wil niet direct op haar verlangen ingaan en verzoekt haar om uitstel, omdat hij het voor alles tegen de Zwarte Ridder wil opnemen. Daarna zal hij terugkeren om aan haar verlangen te voldoen. Het arme kind is echter ten einde raad en uit schaamte over haar gedrag en in een poging haar liefde te vergeten besluit zij ervandoor te gaan. Fergus slaagt erin de Zwarte Ridder te verslaan en wanneer hij bij zijn terugkeer op het kasteel hoort dat Galiene verdwenen is, raakt hij volkomen in de ban van de Minne. Daarmee ontstaat een crisis in zijn bestaan, omdat hij door de macht van de liefde in zijn eerdere handelwijze tegenover Galiene een zwaar vergrijp ziet. Al zijn streven is er nu op gericht om haar terug te vinden. De daarop volgende tweede fase van de roman is geheel gewijd aan zijn pogingen daartoe. Aanvankelijk verloopt deze queeste zonder enig succes. Hij ontmoet eerst drie ‘aventures’ die hem geen stap dichterbij brengen en vervolgens ontmoet hij een jaar lang in het geheel geen ‘aventures’. Dan komt aan zijn boetetocht een eind door het drinken van het water van een wonderfontein, waar een profeterende dwerg vertelt dat hij om Galiene te vinden eerst de queeste van het Witte Schild moet

volbrengen. Fergus slaagt erin dit wonderwapen in bezit te krijgen en dan ligt de weg naar zijn geliefde open. Haar is het inmiddels slecht vergaan. Door de dood van haar vader is zij landsvrouwe geworden, maar haar gebied is verwoest door een vijandige koning. Deze heeft haar laatste burcht omsingeld en staat op het punt ook die in te nemen. Ook is zij nog steeds hopeloos verliefd op Fergus, zodat zij liever zelfmoord wil plegen dan trouwen met de koning. Gelukkig voor haar is Fergus met de verovering van het Witte Schild een messiaanse verlosser geworden, die in zijn eentje korte metten maakt met de belegeraars van haar burcht. Ten slotte vindt tijdens een toernooi met de ridders van het Arturhof een definitieve hereniging plaats tussen de beide gelieven.

Met deze roman verschijnt Guillaume le Clerc als één van de beste leerlingen uit de school van Chrétien de Troyes. Verscheidene verhaalelementen ontleende hij aan het oeuvre van zijn grote voorganger en hij vormde die op een uiterst creatieve wijze om tot een nieuwe schepping. Vooral werkte hij naar het model van de Perceval-handeling uit Chrétiens laatste roman, de *Conte du Graal.* Daarin vond hij het voorbeeld van een held die niet stamt uit de wereld van het Arturhof, maar uit een agrarisch buitengewest en die ertoe uitverkoren is om een 'hogere' wereld te bereiken dan die van het hof. Nu werkte Guillaume niet alleen naar deze handeling als model, maar hij haalde daar ook een literaire 'grap' mee uit. Bepalend voor die handeling is Percevals mislukte bezoek aan de Graalburcht en zijn queeste om deze terug te vinden. Chrétien wekt de indruk dat het zijn held gegeven zal zijn hierin te slagen, maar die fase wordt door hem niet meer verhaald. Dit bood Guillaume een gelegenheid om zijn nieuwe roman te ontwerpen als een soort voortzetting, een 'vervulling' hiervan. Daartoe liet hij Chrétiens Perceval in zijn roman optreden als voorganger en wegbereider van de 'ware' held Fergus. In de openingsepisode vertelt Guillaume, hoe Artur en zijn ridders een jachtpartij ondernemen naar een wit hert. Van hen slaagt Perceval er uiteindelijk in het dier te vellen en dat gebeurt in het stamland van Fergus. Hierdoor ziet hij de Arturwereld voorbij trekken en gaat op weg naar het hof. Verderop vertelt Guillaume, dat Perceval zijn zwaard overdraagt aan Fergus. Daarbij gaat het om een bijzonder zwaard, dat Perceval in Chrétiens roman ontvangen had van de Visserkoning tijdens zijn bezoek aan de Graalburcht. Vervolgens laat Guillaume met het tweede gedeelte van zijn roman zien, hoe Fergus anders dan Perceval erin slaagt zijn grote queeste te volbrengen en daarmee uitgroeit tot een messiaanse held. Veelbetekenend is ook dat Guillaume de openingshandeling met de rol van Perceval als wegbereider laat plaatsvinden op de feestdag van 'saint Jehan', d.i. Johannes de Doper. Dit fungeert als een signaal om in verbinding met de ontwikkeling van Fergus tot een messiasgestalte de verhouding tussen hem en Perceval te zien als een profane tegenhanger van die tussen Christus en Johannes de Doper. De auteur van de Mnl. *Ferguut* had geen oog meer voor deze specifieke conceptie van de held. Zo veranderde hij meteen aan het begin het betekenisvolle 'saint Jehan' in de traditionele datering op Pinksteren: 'eens sinxendages'.

Verder is Guillaume ook bij Chrétien in de leer geweest voor zijn met humor en ironie gedoseerde vertelhouding. Dit geldt o.a. de rol die hij Galiene laat spelen. Tijdens Fergus' verblijf op het kasteel van haar oom en tijdens de belegering van haar eigen burcht wordt zij met ironie getekend als een aandoenlijk slachtoffer van haar emoties. Tegen het slot van de roman wordt zij eindelijk 'wijs' en dan maakt zij koning Artur tot een object van ironie door hem te manipuleren als instrument om Fergus aan de haak te slaan. Hierin komt ook het 'modernisme' van dergelijke romans tot uiting. Het ging Guillaume in navolging van Chrétien namelijk niet om een literair verhulde ethische boodschap, maar om het creëren van pure fictie die primair bestemd was om voor literair amusement te zorgen. Voor waarheidsapostels vormde dit dan ook een reden om scheppingen van deze aard te veroordelen.

Na deze inleiding wil ik nader ingaan op een aspect van de *Fergus* dat nogal eens de aandacht heeft getrokken, nl. de voor-

stelling van het ruimtelijke decor. Daartoe geef ik eerst een aanduiding van de wijze waarop Chrétien als initiator van het genre hierin te werk is gegaan.

Percevals bezoek aan de Graalburcht. Links: De Visserkoning geeft Perceval het zwaard. Rechts: De Graal en de Lans worden rondgedragen. Miniatuur in de Conte du Graal, *handschrift Parijs, Bibliothèque Nationale, fonds français 12577.*

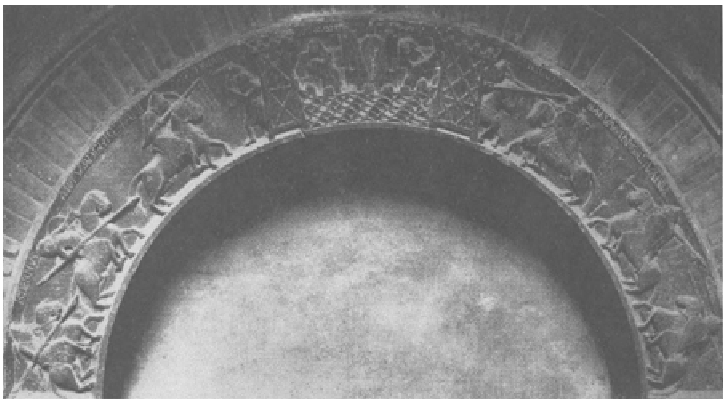
Het begin van de Fergus *in handschrift Chantilly 472.*

De inzet van de Ferguut *in handschrift Leiden, Bibliotheek der Rijksuniversiteit, letterkunde 191.*

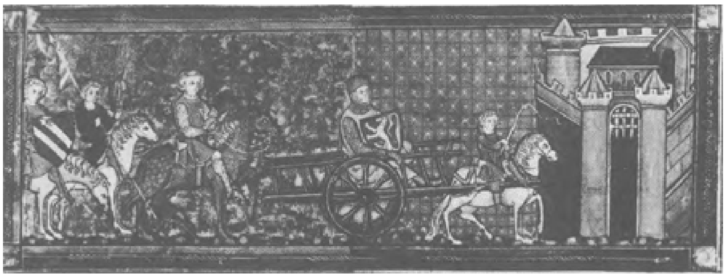
In zijn romans van het 'Keltische' type hebben we te doen met een held die zich ruimtelijk isoleert van het Arturhof door zich op weg te begeven in een buitenwereld, waarin hij 'aventures' volbrengt. Op die weg wordt hij geleid dooreen bovennatuurlijke macht, die hem deze 'aventures' doet toevallen en volbrengen. In de verhalen uit de Keltische literatuur gaat het om een wereld van wonderbaarlijke voorstellingen en handelingen. Chrétien is met dit 'merveilleux' op een creatieve en rationaliserende wijze omgesprongen, maar ook hij laat zijn queeste-ridders een wereld betreden die van een irreële natuur is. Om daarvan een illustratie te geven kies ik een voorbeeld uit de *Chevalier de la charrete.* Voor de verhaalstof van deze roman heeft hij waarschijnlijk gebruik gemaakt van een Keltisch verhaal over de ontvoering van Arturs vrouw naar een koninkrijk in een irreële Andere Wereld. Een afbeelding van deze handeling uit het begin van de twaalfde eeuw komt voor op een archivolt van de kathedraal van Modena in Noord-Italië. In het midden daarvan wordt een voorstelling gegeven van deze Andere Wereld, die met water als een barrière omgeven is. Daarin staat aan de linkerzijde Arturs gemalin geposteerd, die hier de naam Winlogee draagt. Onder de ridders die actief zijn om haar daaruit te bevrijden staat iets verder naar links Artur afgebeeld met als opschrift Artus de Bretania. Deze stof heeft Chrétien tot een nieuwe schepping omgevormd. Hij laat de bevrijding van de koningin door één held volbrengen en voerde een geheel nieuwe liefdesthematiek in. Zijn held is Lancelot, die een liefdesverhouding heeft met Guenièvre, de vrouw van koning Artur, en dank zij de inspirerende kracht van deze liefde is hij in staat om door te dringen in de wereld waarheen zij ontvoerd is. Daarbij wordt hij voorgesteld als een liefdesdevoot in de stijl van de troubadours, wat gepaard is gegaan met allerlei parodistische trekken. De titel van de roman - de 'Ridder van de Kar' - staat in verband met een handeling uit het begin van de queeste. Op een gegeven moment stuit Lancelot op een kar die door een dwerg wordt voortgetrokken. In zo'n kar werden als teken van schande misdadigers rondgereden. De dwerg wil Lancelot vertellen in welke richting hij de koningin kan zoeken, indien hij op de kar plaats neemt. Lancelots liefde is dan zo groot dat hij dit doet.

Guenièvre wordt in deze roman weggevoerd naar het koninkrijk Gorre. Deze naam roept geen verbinding op meteen land in de werkelijkheid, maar is een aanduiding die past bij een lokatie zoals die voorkomen in de wereld van de mythe of het sprookje. Dit gebied wordt verder aangeduid als een land vanwaaruit geen terugkeer mogelijk is, wat erop wijst dat het gaat

om een niet-reële Andere Wereld. Dit blijkt ook uit de voorstelling van de toegangsweg naar deze wereld. Van buiten kan daarin alleen binnengedrongen worden via een smalle brug die onder water naar de overkant voert en een brug over een rivier in de vorm van een scherp zwaard. Het water van deze rivier is zwart, diep, gevaarlijk en wie erin valt bevriest. Geleid door de kracht van zijn liefde waagt Lancelot het om deze brug te betreden en hij slaagt er ook in de overkant te bereiken. Daarna bewerkt hij de bevrijding van Guenièvre en anderen uit deze wereld en dat heeft een onttovering daarvan tot gevolg, zodat ieder het land vrij in en uit kan gaan.



Het archivolt van Modena

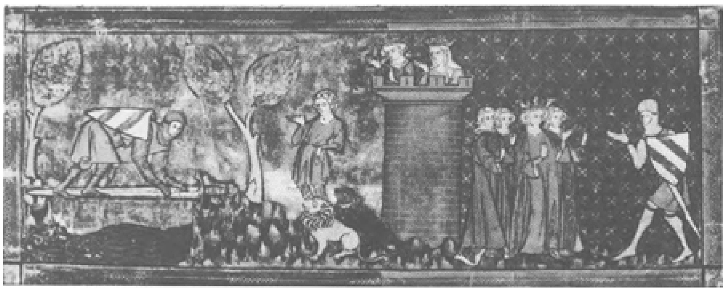


Lancelot wordt in de kar naar een kasteel gevoerd. Achter hem rijdt Gauvain, die zonder succes aan de queeste deelneemt. Miniatuur in de Lancelot en prose, *handschrift New York, Pierpont Morgan Library 805-806. In deze roman uit het begin van de dertiende eeuw is het verhaal uit Chrétiens* Chevalier de la charrete *met aanpassingen opgenomen.*

Lancelots queeste naar dit gebied wordt door Chrétien uitvoerig beschreven en dat gebeurt zonder het hanteren van plaatsnamen. Hij geeft aanduidingen als 'een kasteel', 'een woud' of 'een voort bij een rivier', waar Lancelot het tegen een verdediger van die plaats moet opnemen, en deze doemen telkens voor de held op zoals dat in een sprookje gebeurt. Ook de handeling kan nog een duidelijk sprookjeskarakter vertonen. Dit is b.v. het geval tijdens Lancelots verblijf op een kasteel, waarheen hij vervoerd wordt op de kar van de dwerg. Dit kasteel wordt getypeerd als zeer rijk en mooi, terwijl de schoonste van het land als gastvrouw verschijnt, wat al de sfeer oproept van een plaats in een sprookjesland. Daarbinnen bevindt zich een schoon en kostbaar bed, waarop alleen een uitverkoren ridder zonder ernstige gevolgen kan plaatsnemen. Tegen de waarschuwing in van de kasteelvrouwe begeeft Lancelot zich hierop te ruste en dan gebeurt het wonder. Rond middernacht wordt als door een onzichtbare hand een vlammende speer op hem afgevuurd, die langs zijn lichaam schampt en het bed in brand schiet. Lancelot wordt wakker en dooft het vuur, waarmee deze 'aventure' een wonderbaarlijk teken is van zijn uitverkiezing.

Ook in de *Fergus* gaat het om een held die zich in een buitenwereld voortbeweegt en daarin ‘aventures’ volbrengt, terwijl ook deze roman de voorstelling kent van een Andere Wereld. Fergus' eerste doel als queeste-ridder is het veroveren van de hoorn en de sluier. Deze hangen met een zilveren keten aan een ivoren leeuw, die zich bevindt in een al even schitterende kapel op de top van de Zwarte Rots. Ter afschrikking staat daarvoor een metalen reus geposteerd die met een zeis is

bewapend. Onder grote inspanning slaagt Fergus erin de top te bereiken en neemt de beide objecten weg. Vervolgens blaast hij drie maal op de hoorn, waarmee de Zwarte Ridder wordt opgeroepen. Reeds eerder hebben talrijke andere ridders deze ‘aventure’ beproefd, maar zij zijn allen door de vervaarlijke en demonische Zwarte Ridder onthoofd. De angst voor dit wezen is zo groot, dat ook niemand van de beroemde ridders van Arturs Tafelronde zich naar dit gebied durft te begeven. Fergus blijkt dan degene te zijn die voor deze ‘aventure’ uitverkoren is. Wanneer hij van de rots is afgedaald, komt de Zwarte Ridder met een enorm lawaai en sneller dan de bliksem aanstormen. Er volgt een hevig gevecht, wat uitloopt op Fergus' overwinning en daarmee bewerkt hij ook een onttovering van dit wezen. Hij stuurt hem met de hoorn en de sluier naar het hof van Artur en daar wordt hij als een ‘normale’ ridder opgenomen. Met het geheel van deze voorstelling heeft Guillaume de lokatie van de rots doen verschijnen als een nietreële Andere Wereld. Hetzelfde geldt voor twee berglokaties bij Fergus' queeste in het tweede gedeelte van de roman. Bij die handeling gaat het om de verovering van een wonderschild, waarvoor hij het moet opnemen tegen een reuzenechtpaar en een vuurspuwende draak.



Lancelot arriveert via de zwaardbrug in Gorre. Rechts in de toren staat Gueniėvre afgebeeld. Miniatuur uit hetzelfde handschrift als de vorige afbeelding.

Nu is het opmerkelijk, dat de *Fergus* qua handeling van het ‘Keltische’ type is en toch wat betreft de ruimtelijke situering hiervan lijkt af te wijken. In een handboek op het gebied van de Arturepiek is dit als volgt geformuleerd: ‘In the whole range of Arthurian romance there is no instance of a more detailed, more realistic geographical setting’. Het is namelijk zo, dat Guillaume een groot aantal plaatsnamen hanteert die verbonden kunnen worden met een reële geografie en de door hem beschreven routes kunnen ook voor een deel op de landkaart uitgezet worden. Voor wie dit onderneemt ontstaat de indruk, dat het verhaal zich afspeelt in Schotland.

Schotland als achtergrond van de handeling in de Fergus.

Laat ik eens als een reisgids de lezer meevoeren langs de wegen die Guillaume voor zijn held heeft uitgestippeld. In de opening van de roman laat hij de Arturridders in een uitvoerig beschreven achtervolging van een wit hert voeren naar het stamland van Fergus, waarvan de inwoners getypeerd worden als barbaren. Dit gebied draagt de naam Indegal, waarvoor een verbinding is voorgesteld met Insse Gal, dat is de aanduiding voor de Westschotse eilanden. Rond het midden van de twaalfde eeuw was Somerled heerser over deze eilanden en over Argyll op het vasteland. Aan deze heerser heeft Guillaume waarschijnlijk de naam van Fergus' vader, Soumilloit, ontleend. Dit zou ook passen bij de situering van diens kasteel vlakbij ‘la mer d'Irlande’. Overigens wordt Fergus' stamland niet voorgesteld als een eilandenrijk. Nadat Fergus Artur en zijn ridders voorbij heeft zien trekken gaat hij zelf op weg naar het hof en vindt dit in Carduel, dat is in de werkelijkheid Carlisle, de stad in het noordwesten van Engeland vlakbij de grens met Schotland. Hij logeert een nacht in die stad in het huis van Arturs kamerling, wordt de volgende dag aan het hof tot ridder gewijd en gaat dan op weg voor zijn eerste grote ‘aventure’, het veroveren van de hoorn en de sluier op de Zwarte Ridder. De lokatie van deze ‘aventure’ draagt de naam Noire Montaigne, terwijl ook de ‘Keltisch’ klinkende aanduiding Nouquetran gehanteerd wordt. In dit geval gaat het waarschijnlijk om een niet op de werkelijkheid terug te voeren naam die past bij een Andere Wereld-lokatie. Onderweg daarheen overnacht Fergus op kasteel Lidel, waar hij kennis maakt met Galiene en haar verliefdheid. De naam van het kasteel kan teruggevoerd worden op Liddel, een plaats niet al te ver van Carlisle aan de zuidgrens van Schotland, waar zich ook in de tijd van de roman een kasteel bevond. Nadat hij de Zwarte Ridder verslagen heeft, keert hij terug naar Lidel, waar Galiene inmiddels verdwenen blijkt te zijn. Door de werking van de liefde is nu al zijn streven gericht op het terugvinden van haar. Aan het begin van deze queeste moet hij het tot drie keer toe opnemen tegen agressieve ridders en daarna doolt hij een jaar lang rond in een staat van verwildering. In deze fase van de handeling worden geen plaatsnamen genoemd. Fergus bevindt zich telkens in

een woud, waar hij zich o.a. moet verdedigen tegen een roofridder die een kasteel bij een rivierovergang bewoont. Een dergelijke situering is weer overeenkomstig de romans van het 'Keltische' type.

Een wending ten goede ontstaat, wanneer Fergus in een schoon woud stuit op een wonderfontein, waarvan het water zijn fysieke en geestelijke wedergeboorte bewerkt. Bij die fontein houdt zich een alwetende dwerg op, die vertelt hoe hij Galiene terug kan vinden. Hij moet zich begeven naar het kasteel van Dunostre, waarvan de toegang bewaakt wordt door een met een zeis bewapende reuzin. Op haar moet hij het Witte Schild veroveren, een 'merveilleux'-wapen dat zijn bezitter onoverwinnelijk maakt. Na deze episode kan Fergus' weg weer op de landkaart gevolgd worden. Guillaume verhaalt, hoe zijn held door Lodien trekt en een nacht doorbrengt op Castiel as Puceles. De daarop volgende morgen gaat hij naar Port la Roine, een aan 'la mer' gelegen havenplaats. Alsof hij een aardrijkskundeleraar is zegt Guillaume ook nog, dat daar Lodien ophoudt en aan de overzijde Escoche begint. Al deze namen kunnen als volgt op een reële geografie teruggevoerd worden:

Lodien=Lothian, de provincie in het zuidoosten van Schotland.

Castiel as Puceles=Castellum Puellarum, een naam die gehanteerd werd voor de in het noorden van Lothian gelegen stad Edinburgh.

Port la Roine=Queensferry, enkele kilometers ten westen van Edinburgh.

La Mer=Mare Scotum, dat is de Firth of Forth.

Escoche=de oude aanduiding voor 'regnum Scotiae', dat is Schotland benoorden de Firth of Forth.

Langs deze plaatsen liep ook in de werkelijkheid de weg van Lothian naar het noorden. Dit is thans nog steeds het geval. De Firth of Forth wordt dan overgestoken via een imposante hangbrug bij Queensferry. In de tijd van de roman bevond zich bij die plaats zoals de naam ook aanduidt een veerverbinding en ook Fergus gaat daar per schip naar de overkant. In de roman geschiedt dit overigens op een minder comfortabele wijze. Fergus' veer is namelijk bemand door tien rovers, die hem tijdens de overtocht aanvallen. Negen van hen doorklieft hij met zijn zwaard, terwijl hun aanvoerder uit angst overboord springt. Fergus grijpt dan zelf het roer en stuurt het schip naar de overzijde.

De huidige brug over de Firth of Forth bij Queensferry.

Daar komt hij aan land bij de voet van een kasteel dat Dunfremelin genoemd wordt. Deze naam is terug te voeren op Dunfermline, een stad niet ver verwijderd van de noordelijke aankomst over de Firth of Forth. In Guillaumes tijd bevond zich daar een kasteel van de Schotse koningen en ook de abdij waarin zij begraven werden. Een gedeelte van die abdij kan nog steeds bezichtigd worden. Daar bevindt zich o.a. het graf van de als een heilige vereerde en later ook heilig verklaarde koningin Margaret (gest. 1093), naar wie ook Queensferry genoemd is. Zij was het

die op deze plaats een klooster liet bouwen, dat in de twaalfde eeuw uitgroeide tot de huisabdij van de koninklijke familie. In de roman heeft deze plaats een vertekening ondergaan in heidense richting. Guillaume heeft daar namelijk een Saraceens kasteel geposteerd, wat de suggestie wekt dat Fergus nu een barbaars gebied is binnengegaan.

Vervolgens rijdt hij enige tijd door Escoche en komt dan aan bij het kasteel van Dunostre. De dwerg heeft daar eerder een beschrijving van gegeven. Toen vertelde hij, dat het kasteel op een door de zee omgeven rots gelegen is, die via één toegangsweg betreden kan worden. Deze beschrijving kan evenals de naam van de plaats weer teruggevoerd worden op de werkelijkheid. Het gaat dan om Dunnottar, zo'n twintig kilometer ten zuiden van Aberdeen aan de Noordzeekust. Daar bevindt zich een steile door de zee aan drie zijden omgeven rots, die via een toegangsweg vanaf het land te bereiken is. Reeds in de vroege Middeleeuwen, in de tijd van de Picten, bevond zich daarop een fort, terwijl er nu nog de ruïnes staan van een later kasteel. Zoals ook de foto illustreert is hier de verbinding met de werkelijkheid ver doorgevoerd. Wie thans deze indrukwekkende rots bezoekt, kan halverwege het pad omhoog een vriendelijke gids ontmoeten, die een boekje te koop heeft over het kasteel van Dunnottar. De *Fergus*-roman zelf heeft voor zover bekend geen enkel spoor nagelaten in het Schotland van de Middeleeuwen, maar wel heeft het werk blijkens de volgende passage uit het boekje iets bijgedragen tot de bekendheid van de lokatie: '...at the beginning of the thirteenth century *le castiel de Dunostre* figures as a scene of marvellous events in the old French *Romance of Fergus'*. Op deze rots weet Fergus de reuzin te verslaan, waarna hij het bovenaan een trap hangende Witte Schild in bezit neemt. In zijn vreugde hierover gaat hij zo haastig tewerk, dat hij een draak die O.L. Heer juist voor hem in slaap had gebracht weer wakker maakt, maar ook dit monster weet hij te verdelgen.

De rots van Dunnottar. Deze kan beklommen worden via een steil pad, waarvan het begin nog links onderaan zichtbaar is.

Voor deze situering van de handeling in Escoche zal Guillaume uitgegaan zijn van een reële geografie. Dit is evenwel uitgewerkt in de lijn van een ruimtebehandeling zoals die kenmerkend is voor de romans van het 'Keltische' type. Guillaumes Escoche met daarin Dunostre verschijnt immers als een niet-reële Andere Wereld, waarin een 'merveilleux'-object als het Witte Schild bewaakt wordt door een reuzin en een draak. De toegang tot een Andere Wereld kan afgesloten zijn door een waterloop zoals het geval is bij Gorre in het eerder genoemde voorbeeld uit Chrétiens *Chevalier de la charrete*. Guillaume heeft daarvoor de Firth of Forth aangewend, waarbij de barrièrefunctie vervuld wordt door de tien zeerovers, die in de plaats zijn gekomen van de normale veerdienst bij Queensferry. Evenals Lancelot in de voorstelling van Chrétien blijkt Fergus er dan toe uitverkoren te zijn om deze barrière te overwinnen.

Nadat Fergus Dunostre verlaten heeft komt hij op de terugweg weer aan bij 'la mer'. Deze keer vaart hij over met een koopman, wiens schepen beladen zijn met

leer dat hij in het land gekocht heeft. Ook deze voorstelling heeft een reële achtergrond. In de tijd van de roman vormden huiden namelijk een belangrijk Schots exportartikel, maar ook dit gegeven is aangewend op een niet-realistische wijze. Eerder is gewezen op de voorstelling van een Andere Wereld die als het ware onttoverd wordt tot een normaal gebied, wanneer de held daarin met succes is doorgedrongen. Zo ook hier: Op de heenweg was ‘de zee’ nog een barrière rond de Andere Wereld van Escoche. Nu heeft Fergus daaruit het Witte Schild weggeno-

men, terwijl de reuzin en de draak gedood zijn. Daarmee is Escoche weer een normale wereld geworden en een teken daarvan is het feit dat in het land zelfs zoiets alledaags als handel gedreven kan worden. Gelijk daarmee is ‘de zee’ zijn barrièrefunctie kwijtgeraakt getuige Fergus' onbelemmerde oversteek.

Na de overtocht komt hij weer in Port la Roine en vandaaruit trekt hij opnieuw door Lodien, waar hij drie herders op zijn weg vindt. Dezen vertellen hem, dat niemand minder dan zijn geliefde de landsvrouwe van dat gebied is. Van hen hoort hij verder, dat Galienes land is verwoest door een koning, die nu haar laatste burcht dreigt in te nemen. Deze draagt de naam Roceborc, dat is in de werkelijkheid Roxburgh in het zuidoosten van Schotland. In Guillaumes tijd lag daar een kasteel van de Schotse koningen. Fergus wil nu Galiene te hulp komen, maar hij slaat een verkeerde weg in, die hem voert naar Mont Dolereus, een plaats die ook wordt aangeduid als ‘la montaigne de Maros' en als Malreus. Dit laatste kan teruggevoerd worden op Melrose, een plaats die in de werkelijkheid ook niet ver van Roxburgh lag. Daar bevinden zich de Eildon Hills. Op één daarvan werd in de tijd van de Romeinse overheersing een fort gebouwd. In de tijd van de roman was Melrose de plaats van een abdij die rond 1140 gesticht werd door de Schotse koning David I. Guillaume heeft op die plaats een op een rots gelegen kasteel neergezet en laten bewonen door een reus, die de echtgenoot is van de eerder door Fergus op Dunostre gedode reuzin. Dit monster begrijpt uit het dragen van het Witte Schild door Fergus wat er gebeurd is en gaat woedend tot de aanval over. Er volgt een hevig gevecht met de held opnieuw als triomfator. In dat kasteel blijken zich twee meisjes te bevinden. Hun vrienden zijn eerder door de reus gedood, waarna zij gedwongen werden om de zoon van de reus te verzorgen. Dit baby-monster wordt door Fergus in de nabij stromende rivier gesmeten, waarna de meisjes voor hem als hun verlosser neerknielen. Aangezien hij in het gevecht zwaar gewond is geraakt, neemt hij gedurende drie dagen rust, waarin hij door de meisjes met alle zorgen omringd wordt. Op de derde dag staat hij weer op en gaat op weg naar Roceborc om te strijden tegen Galienes belegeraars.

Stel dat een monnik van het klooster Melrose indertijd deze voorstelling beluisterd zou hebben, dan moet hij wel vreemd opgekeken hebben. Hij zou dan moeten constateren, dat de plaats van het klooster geworden is tot een allesbehalve gewijde ‘merveilleux’-lokatie bewoond door een reus die ook ‘een duivel’ genoemd wordt. Verder zou hij wellicht met enige schrik kunnen bedenken, dat de auteur de op die plaats gesitueerde handeling heeft uitgewerkt tot een profane tegenhanger van Christus' verlossingswerk op Golgotha. Het was immers een algemeen geloof, dat Christus tussen Dood en Opstanding in de hel de duivel heeft overwonnen en diens gevangenen bevrijd. Daarnaast was uit de evangelieverhalen bekend, hoe de twee Maria's op Paasochtend naar het graf gingen om Christus' lichaam te verzorgen, waaruit hij op de derde dag opgestaan bleek te zijn.

Na zijn ‘opstanding’ verschijnt Fergus ook metterdaad als een messiaanse gestalte, want zonder enige moeite weet hij in zijn eentje nagenoeg het gehele leger voor Galienes burcht te vernietigen. Voor dat doel pendelt hij een week lang elke dag heen en weer tussen Roceborc en zijn op de reus veroverde kasteel. Een vertraging ontstaat, wanneer Galiene in een onbezonnen moment haar vijand voorstelt om de zaak te beslissen in een gevecht tussen één ridder van haar kant en twee van de tegenpartij. Gelukkig voor haar verschijnt Fergus dan weer om definitief voor haar bevrijding te zorgen. Na deze daad keert hij terug naar zijn eigen kasteel. Dit tot grote droefheid van Galiene, juist omdat zij tot het inzicht is gekomen, dat achter de ridder met het Witte Schild haar geliefde schuil gaat. De verslagen koning krijgt van de held de opdracht om naar het Arturhof te gaan. Dit leidt ertoe, dat Artur een

actie wil ondernemen om Fergus als de grote steunpilaar van zijn rijk aan het hof terug te zien. Daartoe laat hij een toernooi organiseren met een aanlokkelijke beloning voor de winnaar. Dit wordt gehouden bij Gedeorde, een plaats die niet ver van Fergus' kasteel in Malreus blijkt te liggen. Deze naam kan teruggevoerd worden op Jedworth, het latere Jedburgh. In de tijd van de roman stond daar een kasteel van de Schotse koningen en evenzo een door David I gesticht klooster. De afstand tussen deze plaats en Melrose is ongeveer twintig kilometer, zodat de romangeografie weer aansluit bij die in de werkelijkheid. Ook Galiene begeeft zich naar de plaats van het toernooi in de hoop haar geliefde te ontmoeten. Het verhaal eindigt ermee, dat Fergus als winnaar van het toernooi Galiene tot bruid krijgt. In Roceborc worden de gelieven in de echt verbonden en daar ook worden zij gekroond tot koning en koningin over Lodien.

De tot dusver besproken gegevens illustreren, hoe Guillaume voor de ruimtelijke situering van de handeling in zijn roman gebruik heeft gemaakt van een reële geografie. Tevens is aangeduid, dat deze realistische Basis is uitgewerkt op een wijze die weer in de buurt komt van de ruimtebehandeling in de romans van het ‘Keltische’ type.

Ik geef van dit laatste nog een ander voorbeeld. In de Arturromans van het betreffende type is het zo, dat de hogere macht van de ‘aventure’ de richting bepaalt die de held bij zijn queeste volgt. Vanwege de realistische achtergrond van Guillaumes geografie zou men kunnen verwachten, dat een dergelijke macht niet nodig zou zijn om Fergus naar Dunostre te brengen. De dwerg bij de wonderfontein vertelt hem, dat hij op die plaats het Witte Schild moet veroveren. Gewapend met die kennis zou hij dan onderweg aan voorbijgangers in bij voorbeeld Lodien de weg daarheen hebben kunnen vragen. Die hadden hem dan kunnen vertellen, dat je daarvoor eerst bij Queensferry de Firth of Forth over moet varen. Nu vraagt Fergus in Lodien ook voortdurend naar de weg richting Witte Schild, maar niemand kan hem die vertellen. In plaats daarvan is het als bij de andere Arturromans een hogere macht die hem daarheen voert en deze gaat ook niet te werk als een ‘normale’ verkeersgids. Zodra Fergus vanuit Port la Roine het water is overgestoken, rijdt hij onder leiding van deze macht nog twee maanden en een week door Escoche, alvorens hij naar Dunostre geleid wordt. In werkelijkheid is dat een afstand van zo'n 120 kilometer, die hij bij een realistische voorstelling in ongeveer een dag zou hebben kunnen afleggen.

Dan is er nog een opmerkelijk detail dat getuigt van Guillaumes literaire vertekening van de Schotse werkelijkheid. Nieuwsgierig geworden naar het handelen van Fergus ben ik eens, uitgaande van een reële geografie, op de racefiets diens queeste voorzover mogelijk nagereden. Ik heb toen ook de rots van Dunnottar bezocht. Het beklimmen daarvan kostte enige inspanning, aangezien de toegangsweg bestaat uit een vrij steil pad omhoog. De beschrijving van Dunostre in de roman komt zoals eerder gezegd overeen met de werkelijkheid, maar dit geldt niet voor de toegangsweg. Bij Guillaume is namelijk sprake van een ‘normale’ toegang via een ophaalbrug. Nu is het opvallend, dat de voorstelling van een rots die alleen via een steil pad te voet beklommen kan worden wel voorkomt bij een andere lokatie in de roman. Dit betreft de Zwarte Rots, die Fergus in het eerste gedeelte van de roman beklimt om de hoorn en de sluier te bemachtigen. Guillaume geeft hiervan een gedetailleerde en evocerende beschrijving. De Mnl. auteur, die in het algemeen verkortend en vervagend is opgetreden ten aanzien van Guillaumes topografie, heeft deze beschrijving met bekortingen omgezet, maar ook in zijn tekst is nog een vrij duidelijk beeld overgebleven:

Het pad naar de top van de rots van Dunnottar.

Die roke was herde slecht,
Si stont in die wolken gerecht.
Ens dier ter werelt so licht
Dat soude up climmen die roke slicht,
Hen ware dat hadde vlederike.
Die roke was swert ende eiselike
Want wilen eer een gygant
Hi hieu hare ane den enen cant
Een padelkijn tote in den tsop.
Daer en mach geen perd op;
Een man mochter op gaen te voet
(vss. 1571-1581)

Dat wil zeggen: De tot aan de wolken reikende rots is zo steil, dat niemand deze kan beklimmen tenzij hij uitgerust is met vlerken. Aan één kant daarvan heeft vroeger een reus een klein pad naar de top uitgehouwen. Dit kan alleen te voet betreden worden. Hierna beschrijft de verdietser overeenkomstig het Oudfrans, hoe de held met grote moeite via het pad de top weet te bereiken.

Deze rots verschijnt in het verhaal als een Andere Wereld-lokatie, die alleen door de uitverkoren held met succes betreden kan worden. Zo ontstaat de indruk, dat Guillaume het materiaal van de rots van Dunnottar verwerkt en omgevormd heeft tot de voorstelling van twee in verschillende gebieden geposteerde ‘merveilleux’-lokaties.

De held van de roman draagt eveneens een naam met een Schotse klank. Voor wie eens in Schotland een telefoonboek opslaat blijkt, dat vele mensen daar de naam Ferguson dragen. Ook in Nederland kan men die naam tegenkomen, wanneer men eens let op de tractoren die onze boeren gebruiken. Voor de naam van de boerenzoon uit de roman heeft men gedacht aan een verbinding met de Fergus die in de eerste helft van de twaalfde eeuw heerste over Galloway in het zuidwesten van Schotland. Meer recent ook is de naam teruggevoerd op Fergus Mor, die tegen het einde van de vijfde eeuw van Ierland naar Schotland overstak en in Argyll een koninkrijk stichtte. In de tijd van de roman gold deze als de stamvader van het Schotse koningshuis.

Zou Guillaume inderdaad van een dergelijke historische basis zijn uitgegaan, dan moet vooral in dit geval geconstateerd worden, dat de literaire verschijning een geheel andere is geworden. De handelingen van Guillaumes Fergus vertonen namelijk geen enkele overeenkomst met die van de historische heersers. Dit verschil hangt samen met de omstandigheid, dat Guillaume voor de typering van zijn held is uitgegaan van een literair prototype, nl. Perceval, de held uit Chrétiens *Conte du Graal*. Evenals Perceval is Fergus afkomstig uit een agrarisch buitengewest. Als zijn voorganger begeeft hij zich na een ontmoeting met de Arturwereld in dat gebied gehuld in een boerse kledij en voorzien van een onaangepaste wapenrusting naar het hof en bevrijdt dit van een geduchte tegenstander. Een détailparallel is b.v. de voorstelling dat beiden in hun ‘dwaasheid’ met paard en al in de ridderzaal voor Artur verschijnen.

Verscheidene onderzoekers op het gebied van de Arturepiek houden zich bezig met de vraag naar het publiek van deze literatuur en in dienst van welke opdrachtgevers deze romans geschreven werden. Op dat punt geldt de *Fergus* enigszins als een paradepaardje vanwege de vele elementen daarin die op een

basis uit de werkelijkheid teruggevoerd lijken te kunnen worden. Dit heeft geleid tot de opvatting, dat de roman geschreven werd ter verheerlijking van een adellijk geslacht in Schotland. Volgens de meest recente veronderstelling zou de *Fergus* omstreeks 1240 geschreven zijn in opdracht van Dervorguilla of Galloway en haar echtgenoot John de Balliol om daarmee de aanspraken op de Schotse troon voor hun zonen te verduidelijken. Deze John stamde uit één van de vele van oorsprong Franse adellijke families die zich gevestigd hadden in het zuiden van Schotland. Zijn vrouw Dervorguilla stamde in directe lijn af van Fergus van Galloway. Hun aanspraken zouden later ook in vervulling gaan, toen in 1292 hun jongste zoon John tot koning van Schotland werd gekroond. De roman zou in deze visie naast de literaire dimensie die het bevat eveneens een politiek doel gediend hebben.

Een bespreking van deze opvatting zou een apart verhaal vergen, maar hier wil ik nog wel kwijt, dat ik daaraan moeilijk geloof kan hechten. Dit o.a. vanwege de literaire uitwerking die de Schotse realia in de roman hebben ondergaan. Wanneer Guillaume b.v. Dunfremelin, in werkelijkheid de plaats waar de abdij van de Schotse koningen stond, invoert als naam van een Saraceens kasteel, dan is dat toch vreemd indien de roman bedoeld zou zijn als aanbevelingsbrief voor een pretendent van de Schotse troon. Het zou dan ook niet erg slim geweest zijn om Fergus' vader te vernoemen naar Somerled van Argyll. Deze heerser werd namelijk in 1164 op een smadelijke wijze onthoofd toen hij met een leger een aanval wilde doen op de macht van de Schotse koning. Bij de betreffende visie zouden we ook mogen verwachten, dat Fergus' queeste eindigde met het koningschap over Schotland. Hij moet het in de roman daarentegen slechts met Lodien doen. Het is echter vooral de voorstelling van Fergus' afkomst die een geloof in deze visie belemmert. Aanspraken op de troon konden alleen gebaseerd worden op een edele en koninklijke afstamming. Fergus nu wordt gepresenteerd als de zoon van weliswaar een adellijke moeder, maar van een vader die hoe rijk en machtig ook hoort tot de stand van de boeren. Hij handelt ook als een boer, wanneer hij Fergus met een stok te lijf wil gaan, omdat deze de brui geeft aan zijn taak als ploeger en naar het hof van koning Artur wil gaan. Zou dus Guillaume werkelijk zijn roman geschreven hebben in opdracht van Dervorguilla of Galloway en haar man met het oog op hun dynastieke glorie, dan moeten zij bepaald de verkeerde auteur in de arm genomen hebben.

We kunnen nu ter afsluiting concluderen, dat Guillaume in afwijking van wat Chrétien deed met zijn ‘Keltische’ romans een ruim gebruik heeft gemaakt van een reële geografie, maar dat de literaire uitwerking daarvan weer dicht in de buurt van Chrétiens voorstellingen is gekomen. Zo staat zijn Escoche dichter bij Gorre uit diens *Chevalier de la charrete* dan bij het reële Schotland aan de noordzijde van de Firth of Forth. Op dat punt sluit hij ook weer aan bij andere teksten waarin Escoche voorkomt als aanduiding voor een gebied met Andere Wereld-aspecten.

Guillaume laat zijn held uitgroeien tot een messiaanse gestalte. Dit niveau bereikt hij met de verovering van het Witte Schild. Deze vernieuwing wordt ook weerspiegeld in zijn naam. Fergus wordt namelijk ‘li chevaliers au biel escu’, ‘de ridder met het schone schild’, wat blijkens de epiloog ook de titel van de roman zou moeten zijn. Vandaaruit kan ook een inzicht opdoemen in de opzet van Guillaumes ruimtebehandeling. Dan ontstaat de gedachte, dat hij het Schotland uit de werkelijkheid heeft omgevormd tot een literair ‘Schildland’: Schotland benoorden de Firth of Forth is geworden tot *Escoche*, een niet-reële Andere Wereld, waarin een wonder-*escu* bewaard wordt als symbool van Fergus' bijzondere uitverkiezing.

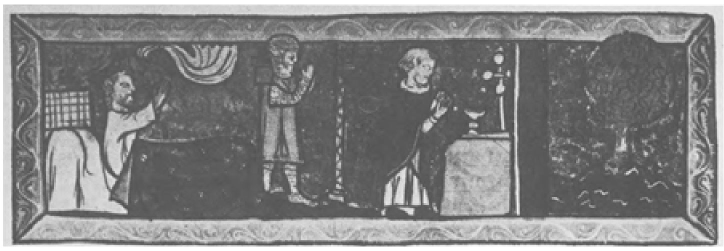
Literatuur. Voor wie verder kennis wil maken met de romanwereld van Chrétien de Troyes zijn verscheidene vertalingen beschikbaar. Een mogelijkheid is: Chrétien de Troyes, *Arthurian Romances*, translated by W.W. Comfort. London enz., 1982. Hierin zijn alle romans van Chrétien vertaald met uitzondering van de *Confe du Graal*. Van die roman bestaat

een nauwkeurige vertaling in het Nederlands van de hand van R.E.V. Stuip in de serie Prisma Klassieken. Utrecht-Antwerpen, 1979. De beste introductie tot het oeuvre van Chrétien is: J. Frappier, *Chrétien de Troyes*, Paris, 1968. De verschillende aspecten van de voorstelling van de ruimte in Chrétiens romans zijn behandeld in: W. Völker, *Märchenhafte Elemente bei Chrétien de Troyes*, Bonn, 1972. Van de Ofr. *Fergus* bestaat nog geen moderne vertaling. De Mnl. *Ferguut* kan het beste gelezen worden in de editie door E. Rombauts, N. de Paepe en M.J.M, de Haan, 's-Gravenhage, 1982.[2] Dit vanwege de woordverklaringen van de hand van prof. Rombauts. Het gedeelte uit de inleiding over de *Fergus* in betrekking met Schotland is niet meer 'up to date'. De meest recente visie op dit punt is neergelegd in: B. Schmolke-Hasselmann, *Der arthurische Versroman von Chrestien bis Froissart*, Tübingen, 1980, p. 208-222. Voor de geschiedenis van Schotland in de Middeleeuwen kan men zeer goed terecht bij: A.A.M. Duncan, *Scotland*. The Making of the Kingdom, Edinburgh, 1975. Een andere Arturroman 'uit de school van Chrétien' waarvan de handeling gedeeltelijk gesitueerd is in Escoche als een gebied met Andere Wereld-aspecten is de *Vengeance Raguidel*. Over deze intrigerende roman en zijn Mnl. bewerkingen handelt het standaardwerk van W.P. Gerritsen: *Die Wrake van Ragisel*. Onderzoekingen over de Middelnederlandse bewerkingen van de Vengeance Raguidel, gevolgd door een uitgave van de Wrake-teksten, Assen, 1963, 2 dln. Het op p. 9 gegeven citaat is ontleend aan: A. Micha, 'Miscellaneous French Romances in Verse', in: *Arthurian Literature in the Middle Ages*, ed. R.S. Loomis, Oxford, 1969, p. 378. De afbeeldingen van miniaturen zijn overgenomen uit: R.S. Loomis en L.H, Loomis, *Arthurian Legends in Medieval Art*, London-New York, 1938.
De inhoud van dit artikel gaat terug op een nog te publiceren dissertatie-onderzoek over de Ofr. *Fergus* en de Mnl. *Ferguut*.

R.D.H. Stufkens
'Perchevael': de rode ridder

Aan het begin van de *Moriaen*[1.] een Middelnederlandse Arturroman die is opgenomen in de zogenaamde Haagse *Lancelot-compilatie*[2.], wordt Arturs hof opgeschrikt door de komst van een zwaar gewonde ridder. Walewein, een van de vooraanstaande ridders van Arturs Tafelronde, slaagt erin deze ridder met behulp van een kruid (een fraai voorbeeld van middeleeuwse homeopathie!)[3.] te genezen. De ridder vertelt dan dat hij gedurende de laatste zeven jaar met roof in zijn onderhoud heeft moeten voorzien, totdat hij drie dagen geleden een ridder tegenkwam in wie hij zijn meerdere moest erkennen en door wie hij vervolgens naar Arturs hof is gestuurd. Hoe zijn naam is, weet hij niet, maar wel dat zijn paard en wapenrusting rood waren en dat hij duidelijk een Welshman was. Voor koning Artur is dit voldoende om te weten dat het Perchevael geweest moet zijn, Perchevael die Arturs hof verlaten heeft om de graal en de lans[4.] te gaan zoeken. Dit gebeuren is aanleiding om een 'queeste', een zoektocht, naar Perchevael te organiseren. Wanneer Keye, de hofmaarschalk van koning Artur, aanbiedt Perchevael te gaan zoeken en terug te brengen naar het hof, herinnert Artur hem er fijntjes aan dat hij dat al eens eerder geprobeerd heeft en dat hij die mislukte poging met een gebroken borstbeen heeft moeten bekopen. Uiteindelijk zullen Walewein en Lancelot de queeste ondernemen.

In deze openingsscène van de *Moriaen* herkennen we enkele passages van *Le Conte du Graal* (of *Perceval*)[5.] van Chrétien de Troyes, een Oudfranse Arturroman-in-verzen die hij na 1181 begonnen is, maar niet heeft afgemaakt. In *Le Conte du Graal* maken we voor het eerst kennis met Perceval. Hij groeit op bij zijn moeder, de weduwe van het eenzame woeste woud, ver van het ridderlijk hof. Als het aan haar ligt, zal dat ook zo blijven, want zij heeft al twee zoons door het ridderbedrijf verloren èn haar man die uit verdriet hierover is gestorven. Als Perceval echter op een dag vijf ridders ontmoet, wil ook hij - tot verdriet van zijn moeder - ridder worden. Zijn moeder adviseert hem o.a. om aan de koning een wapenrusting te vragen, zij kan hem die niet geven. Slecht voorbereid op het leven van een ridder aan het hof van Artur arriveert Perceval in Cardoeil, waar Artur hof houdt. Hij ziet juist een gewapende ridder in een schitterende rode wapenrusting, een gouden beker in de rechterhand, de poort uitkomen. Aan de koning zal hij om die wapenrusting vragen. Als Artur niet onmiddellijk bereid blijkt om hem tot ridder te slaan - Artur is namelijk kwaad omdat de Rode Ridder hem zijn gouden beker heeft ontstolen en daarbij wijn over de koningin heeft gemorst - vraagt Perceval hem om de wapenrusting van de Rode Ridder. Hij wil een Rode Ridder zijn. Keye drijft de spot met Perceval en raadt hem aan die wapenrusting dan maar zelf te gaan halen. Perceval slaagt er inderdaad in om in een overigens weinig ridderlijk gevecht - Perceval kent immers de gedragscode van ridders nog niet - de Rode Ridder met een werpspies te doden en zijn wapenrusting te bemachtigen. Wanneer later door Perceval overwonnen ridders aan Arturs hof verschijnen, zeggen zij te zijn gestuurd door de ridder wiens wapenrusting rood is.



Perceval, tijdens zijn eerste bezoek aan de Graalburcht, ziet de Graalprocessie en verzuimt te vragen wie met de Graal bediend wordt. Naar een Noordfrans hs. 1274. (Paris, BN, MS Fr. 342 f. 84 v).

Voordat Perceval aan het hof van Artur terugkeert, zal hij o.a. door een edelman, Gornemant van Gorhaut, onderricht worden in ridderlijkheid, de jonkvrouw Blanchefleur hulp bieden en ontvangen worden door de Visserkoning, heer van de Graalburcht. Tijdens zijn verblijf in de Graalburcht is Perceval getuige van een stoet van enkele schildknapen en jonkvrouwen die een witte lans waarvan uit de punt een druppel bloed druppelt, kandelaars met brandende kaarsen, de graal en een zilveren schotel dragen. Hij verwondert zich daar zeer over, maar laat na om naar de betekenis ervan te vragen, omdat Gornemant hem geadviseerd heeft vooral niet te veel te spreken. Later wordt hem verteld door een jonkvrouw dat hij juist door niet naar de betekenis te vragen van wat hij zag, de oorzaak zal zijn van veel onheil voor hemzelf en anderen. Op dit moment vernemen we ook zijn naam: Perceval de Welshman. Vanaf nu kent Perceval nog maar één verlangen: de Graalburcht vinden en het mysterie van de graal ontsluieren. Vrij kort hierna keert Perceval terug aan het hof van Artur.

De wijze waarop Perceval terugkeert aan het hof, is tamelijk opmerkelijk. Koning Artur heeft besloten om Perceval te gaan zoeken, onder de indruk als hij is van Percevals daden waarvan hij hoort van de ridders die door Perceval naar zijn hof zijn gestuurd. Met een groot gevolg verlaat hij Carlion om tegen de avond zijn tenten op te slaan aan de rand van een woud. De volgende morgen - het heeft zwaar gesneeuwd - komt toevallig Perceval op de tenten afgereden als hij wordt afgeleid door overvliegende ganzen, waarvan er een dooreen valk aangevallen wordt en op de grond terecht komt. Perceval rijdt erheen, maar de gans is inmiddels weggevlogen. Wel ziet hij drie druppels bloed in de witte sneeuw die hem aan zijn vriendin Blanchefleur doen denken, waarover hij in diep gepeins verzonken raakt. Als Artur op de aanwezigheid van de ridder wordt geattendeerd, verzoekt hij Sagremor, een van zijn ridders, de ridder naar hem toe te brengen. Sagremor slaagt daarin niet, hij wordt door de ridder van zijn paard gestoten. Dan mag de spottende en snoevende Keye het proberen, maar ook hij slaagt niet. Hij moet zijn bruuske optreden met een ontwricht sleutelbeen en een gebroken arm bekopen. Ten slotte lukt het Walewein door zijn hoofs optreden de ridder, van wie nu blijkt

dat het Perceval is, naar Artur te brengen. Gezamenlijk keren ze terug naar Carlion om er een groot feest te organiseren ter ere van Perceval.

De Heilige Graal verschijnt in een visioen aan Artur en de ridders van de Tafelronde (MS Fr. 112 f. 5, BN, Paris).

Aan deze gebeurtenissen die wij beschreven vinden in de *Perceval* van Chrétien de Troyes, moet Artur gedacht hebben in de openingsscène van de *Moriaen*. Dat geldt niet alleen voor Artur, maar ook voor het - overigens luisterende - publiek van de dertiende en veertiende eeuw dat die verwijzingen naar de *Perceval* ongetwijfeld heeft herkend. Dat publiek moeten we vermoedelijk aan adellijke hoven zoeken[6.]. Het vervaardigen van een perkamenten handschrift was immers een kostbare aangelegenheid, waardoor een middeleeuws dichter afhankelijk was van een rijke opdrachtgever. Zo schrijft bijvoorbeeld Chrétien de Troyes zijn *Lancelot* in opdracht van gravin Marie de Champagne, zijn *Perceval* in opdracht van graaf Filips van Vlaanderen. Bij ons schrijft Jacob van Maerlant zijn *Graal-Merlijn*-roman in opdracht van Albrecht van Voorne. We mogen veronderstellen dat het publiek vertrouwd was met Arturromans. Zo wordt er bijvoorbeeld, in 1278 in Noord-Frankrijk een groots toernooi georganiseerd in een volledig Arturiaanse entourage[7.]. Als bij ons Jacob van Maerlant in zijn *Spiegel historiael*, een geschiedkundig werk dat hij begon na 1284 en opdroeg aan Floris V, het bestaan van ridders als Percheval, Lancelot, Acgravain en Bohort naar het rijk der fabelen verwijst[8.], veronderstelt dat kennis bij zijn publiek van deze ridders. ‘De Arturroman als genre wordt gekenmerkt door onuitputtelijke variaties op een aantal vaste thema's.’[9.] De middeleeuwse dichter van Arturromans sluit zich aan bij bestaande tradities in de Arturromans. Dat maakt herkenning door het luisterend publiek gemakkelijker mogelijk en ook waarschijnlijker.

Artur herkent in de beschrijving van de Rode Ridder Perchevael (de Middelnederlandse spelling voor Perceval), die op zoek is naar de graal en de lans. Perchevael als graalridder, zoals hij bedoeld is in de *Perceval* en zoals we hem ook tegenkomen in andere werken[10.]. Wanneer we nu de Middelnederlandse *Perchevael*[11.] gaan lezen, die in de Haagse *Lancelotcompilatie* aan de *Moriaen* voorafgaat,

verwachten we uiteraard daarin Perchevael als graalridder aan te treffen en de hierboven beschreven passages uit de *Perceval* terug te vinden. Daarin komen we echter bedrogen uit. In de *Perceval* staat Perceval alleen in het eerste gedeelte (ruim 4600 verzen) centraal en wordt in het tweede gedeelte de focus gericht op Walewein. Als het verhaal na ruim 9200 verzen plotseling afbreekt, is de aandacht nog steeds gericht op Walewein. Van Perceval vernemen wij tussentijds in een korte passage slechts dat hij, na vijf jaar rondgezworven te hebben, tot inkeer komt bij een kluizenaar.

Opmerkelijk nu is, dat we in de Middelnederlandse *Perchevael* alleen de avonturen van Walewein uit de *Perceval* weergegeven vinden en niet die van Perceval. Nu schijnt er in de Nederlanden een bijzondere belangstelling voor de Walewein-figuur bestaan te hebben. Het lijkt aannemelijk dat de mondelinge overlevering daartoe bijgedragen heeft[12.]. Toch kan dat niet de reden zijn om de avonturen van Perceval achterwege te laten. De reden moet eerder gezocht worden in het feit dat de *Perchevael* opgenomen is in de Haagse *Lancelot-compilatie*. Van deze compilatie wordt de kern namelijk gevormd door een rijmvertaling van de Oudfranse trilogie (in proza!) *Lancelot* (de liefdesgeschiedenis van Lancelot en koningin Guenièvre),

La Queste del Saint Graal (de zoektocht naar de graal) en *La Mort de roi Artu* (de ondergang van koning Artur)[13.]. In deze omvangrijke trilogie, die ontstaan is tussen 1215 en 1230, is niet Perceval de graalridder, maar Galaad, de zoon van Lancelot. Weliswaar zal Perceval Galaad op zijn graalqueeste begeleiden, maar de graal blijft voorbehouden aan Galaad. Er zijn meer verschillen. In de *Perceval* had Perceval twee broers, maar die zijn beiden gestorven. In de *Lancelot-Queste-Mort* blijkt Perceval een broer Agloval te hebben. Gaat in de *Perceval* Perceval uit eigen beweging naar Arturs hof, in de *Lancelot-Queste-Mort* wordt hij door Agloval aan Arturs hof geïntroduceerd. Wanneer nu de compilator van de *Lancelot-compilatie* de *Perceval*[14.] wil opnemen in zijn compilatie, zal hij de tegenstrijdige tradities met elkaar in overeenstemming moeten zien te brengen. Op ingenieuze wijze slaagt hij daarin door het eerste gedeelte van de *Perceval* met Perceval als hoofdfiguur achterwege te laten en alleen de avonturen van Walewein op te nemen. We zullen Perchevael in de Middelnederlandse *Perchevael* nog wel tegenkomen, maar dan niet in avonturen die ontleend zijn aan de *Perceval*. De avonturen van Walewein worden in de compilatie overigens verkort weergegeven, een verschijnsel dat we bij meer in de *Lancelot-compilatie* geïnterpoleerde Arturromans waarnemen[15.].

De Graalprocessie, naar een vroeg 14e eeuws handschrift (Paris, BN, MS Fr. 12577, f. 84).

Chrétien de Troyes heeft zijn *Perceval* niet afgemaakt. De reden daarvoor is niet bekend, wellicht heeft zijn dood hem dat verhinderd. Anderen hebben dat wel gedaan: in de eerste decennia van de dertiende eeuw verschijnen er vier vervolgen op de *Perceval*[16.]. In het eerste vervolg, de eerste anonieme *Continuation-Perceval*, krijgen vrijwel uitsluitend de avonturen van Walewein een vervolg, in de overige drie staat Perceval centraal. Het kan geen toeval zijn dat de bewerker van de Middelnederlandse *Perchevael* juist van het eerste anonieme vervolg gebruik maakt om zijn *Perchevael* af te ronden: daarin staan immers avonturen van Walewein centraal[17.]. Bovendien bereikt hij daarmee dat de *Perchevael* een afgerond geheel vormt. De *Perchevael* begint daar waar wij met onze samenvatting van de *Perceval* gestopt zijn. Arturs hof leeft drie dagen in de roes van Perchevaels terugkeer. Op de derde dag wordt het hof opgeschrikt door de komst van een uitermate lelijke jonkvrouw die Artur en zijn ridders een aantal gevaarlijke avonturen noemt. Een groot aantal ridders verlaat Arturs hof om die avonturen te gaan beproeven. Onder hen ook Walewein die door Ginganbrisiel is uitgedaagd voor een tweegevecht in Scaveloen. Wanneer deze avonturen hun oplossing hebben gevonden, wanneer Walewein uiteindelijk zijn tweekamp in Scaveloen gestreden heeft, keren de ridders terug naar Arturs hof. Arturs hof als begin- en eindpunt van een aantal avonturen, een bekend gegeven in Arturromans[18.].

Voordat we nog wat dieper ingaan op de verhouding tussen de *Perceval* en de *Perchevael*, geven we nu eerst de inhoud van de *Perchevael*. Gemakshalve hebben wij deze in episodes verdeeld.

episode 1 (vss. 36951-37101)[19.]
Een lelijke jonkvrouw heeft aan Arturs hof ridders die avontuur willen zoeken, gewezen op het kasteel Orglieus en op de berg te Montesclare als plaatsen waar avontuur te vinden is. Walewein besluit de jonkvrouw van Montesclare[20.] te hulp te schieten, Ywein zal naar kasteel Orglieus gaan, Keye en Acgravain naar het kasteel Doloreus. Perchevael vertrekt zonder een vast doel. Juist als de ridders willen vertrekken, verschijnt aan het hof Ginganbrisiel die Walewein uitdaagt voor een tweegevecht in Scaveloen, omdat Walewein zijn heer heeft gedood. Walewein geeft aan de uitdaging gevolg, andere ridders zullen naar Montesclare gaan. (Afwisselend vernemen we nu van de avonturen van de verschillende ridders. Op knappe wijze laat de bewerker verschillende Arturridders samenkomen, in hun opdracht slagen en tussentijds terugkeren naar Arturs hof, waardoor ook Artur op de hoogte blijft van de gebeurtenissen.)

episode 2 (vss. 37102-37584)
Op zijn tocht naar Scaveloen komt Walewein langs Tintavel, waar een toernooi gehouden wordt tussen ridders van Tybaut van Tintavel en die van Meliandelijs, de minnaar van de oudste dochter van Tybaut. Het jongste dochtertje van Tybaut neemt het op voor Walewein als die door haar oudere zuster bespot wordt. Walewein besluit zich afzijdig van het toernooi te houden, bang als hij is anders niet op tijd in Scaveloen te arriveren. Uiteindelijk zal Walewein omwille van het jongste dochtertje van Tybaut, de 'jonkvrouw met de kleine mouwtjes', toch aan het toernooi deelnemen, haar teken 'een rode mouw' dragen en als overwinnaar uit het toernooi te voorschijn komen. Dan maakt Walewein zijn naam bekend. Hij neemt afscheid en vertrekt richting Scaveloen.
episode 3 (vss. 37585-37853)
Ondertussen zijn Keye en Acgravain op zoek naar kasteel Doloreus, als zij een jonkvrouw ontmoeten die hen erheen kan brengen. De volgende dag ontmoeten zij twee ridders tegen wie zij het op moeten nemen. Als de twee ridders steun krijgen, moeten Keye en Acgravain het onderspit delven en worden ze gevangen genomen. Op weg naar kasteel Doloreus komt Perchevael hen tegemoet, die hen weet te bevrijden. In de daarop volgende strijd tegen de kasteelheer van Doloreus weten Perchevael, Keye en Acgravain de overwinning te behalen.
episode 4 (vss. 37854-38004)
Ywein en Gariet zijn op zoek naar kasteel Orglieus, als ze een dwerg ontmoeten. Deze dwerg brengt hen niet alleen naar het kasteel, maar zegt hen ook wat hen te wachten staat. Als zij voor de toren van het kasteel verschijnen, worden zij tegemoet getreden door twee ridders met wie zij moeten strijden. Op de kantelen zien jonkvrouwen met rose hoeden toe. Steeds als twee ridders zijn uitgeschakeld, verschijnen er opnieuw twee ridders met wie strijd geleverd moet worden. Tussendoor krijgen Ywein en Gariet de rose hoeden aangeboden van de jonkvrouwen van wie de ridders door hen overwonnen zijn. Uiteindelijk worden zij tegen de avond door een overmacht van zestig ridders gevangen genomen en in het kasteel gevoerd.
episode 5 (vss. 38005-38133)

Mordret en Griflet, op weg naar Montesclare, horen van een kluizenaar dat de jonkvrouw van Montesclare belegerd wordt door een tiran die haar tegen haar wil tot vrouw wil nemen. Wie hem weet te overwinnen, zal het zwaard met de vreemde ringen bemachtigen. Na een overnachting in een klooster bereiken

Mordret en Griflet Montesclare, waar ze vrij snel overmeesterd en gevangen genomen worden.

episode 6 (vss. 38134-38229)

Perchevael, Keye en Acgravain horen als ze Doloreus verlaten hebben, dat Ywein en Gariet gevangen zitten in kasteel Orglieus. Zij gaan erheen en weten uiteindelijk Ywein en Gariet te bevrijden. De overwonnenen begeven zich, zoals gebruikelijk, naar Arturs hof.

episode 7 (vss. 38229-38710)

Na een mislukte achtervolging van een witte hinde ontmoet Walewein in het bos bij Scaveloen de koning van deze stad, die Walewein naar zijn zuster in het kasteel laat brengen met de opdracht goed voor hem te zorgen. Een ridder die Walewein en de jonkvrouw van het kasteel bespiedt, herkent Walewein als de moordenaar van haar vader en mobiliseert de burgerij. Walewein en de jonkvrouw krijgen het zwaar te verduren. Ginganbrisiel die bij het kasteel verschijnt, doet tevergeefs een beroep op de burgers om te stoppen. Slechts de koning zelf kan een einde maken aan de bestorming door de burgers. Deze bevindt zich nu in een penibele situatie: hij heeft Walewein een vrijgeleide geboden, anderzijds kwam Walewein naar Scaveloen om een tweekamp met Ginganbrisiel te houden. De koning krijgt het advies om de tweekamp een jaar uit te stellen en Walewein de opdracht te geven in de tussentijd de witte bloedende lans te zoeken. Walewein gaat daarmee akkoord, op voorwaarde dat hij eerst de jonkvrouw van Montesclare kan gaan bevrijden. Walewein stuurt zijn schildknapen nu terug naar Arturs hof, waar zij Artur over Waleweins avonturen informeren.

episode 8 (vss. 38711-38991)

Walewein bereikt de kluizenaar bij wie eerder Mordret en Griflet geweest zijn. Van hem verneemt Walewein de geschiedenis van de jonkvrouw van Montesclare en dat er inmiddels twee ridders gevangen genomen zijn. Wanneer Walewein de volgende dag Montesclare bereikt, is hij juist op tijd om zijn broer Mordret en Griflet te redden van de galg. Toch krijgen zij het zwaar te verduren tegen de overmacht van de tiran.

episode 9 (vss. 38992-39137)

Als Perchevael, Ywein, Gariet, Keye en Acgravain kasteel Orglieus verlaten hebben, vernemen ook zij van een kluizenaar dat Mordret en Griflet bij Montesclare gevangen genomen zijn. Zij begeven zich naar Montesclare, weten Walewein, Mordret en Griflet te ontzetten en gezamenlijk de overwinning op de tiran te behalen. Walewein verkrijgt het zwaard met de vreemde ringen. De volgende morgen gaat Walewein op zoek naar de graal en de lans, de anderen keren terug naar Arturs hof.

episode 10 (vss. 39138-40787)

Bij het betreden van de paden van Galoye wordt Walewein door een gewonde ridder voor dat gebied gewaarschuwd. Walewein ontmoet er een slechte jonkvrouw met wie hij bij de gewonde ridder terugkeert. Walewein geneest hem, maar dan steelt hij Waleweins paard, Gringolet. De ridder blijkt Gregorias te zijn die ooit door Walewein is gestraft voor het feit dat hij een jonkvrouw slecht behandelde. Na een overnachting bij een veerman bereikt Walewein een schitterend kasteel, waar hij zich op een gevaarlijk bed moet verdedigen tegen een aanval met allerlei pijlen en een leeuw. Als Walewein deze aanval doorstaat, is hij daardoor

kasteelheer geworden. De volgende dag ontmoet hij opnieuw de slechte jonkvrouw, van wie hij over een brede kloof moet springen. Aan de andere zijde ontmoet Walewein Griromelant, van wie hij bijzonderheden over het kasteel verneemt. Het kasteel blijkt bewoond te worden door de moeder van koning Artur, en haar dochter die de moeder is van Walewein. In dit kasteel is Waleweins moeder bevallen van een dochter, Clariane, op wie Griromelant hevig verliefd is. Walewein kan dit moeilijk geloven, want volgens hem zijn Arturs moeder en zijn moeder al meer dan twintig jaar dood. Als Griromelant verneemt wie Walewein is, eist hij een tweegevecht met hem binnen zeven dagen, want hij haat Walewein ontzettend. Bij terugkomst in het kasteel, samen met de slechte jonkvrouw, geeft Walewein een schildknaap opdracht naar Arturs hof in Orcani te rijden en Artur uit te nodigen voor zijn strijd tegen Griromelant.
(Met de komst van de bode aan Arturs hof eindigt de *Perceval*. De *Perchevael* vervolgt nu met episodes die voor het merendeel ontleend zijn aan de eerste *Continuation-Perceval*.)
Artur en zijn gevolg begeven zich onmiddellijk naar het kasteel. De volgende dag strijdt Walewein tegen Griromelant. De strijd eindigt die dag onbeslist. Artur laat in de nacht Clariane in het geheim met Griromelant huwen om daarmee vrede te stichten. Als Walewein dit de volgende dag van Keye hoort, vertrekt hij kwaad. Onmiddellijk wordt een queeste naar Walewein ingezet. Artur neemt afscheid en keert terug naar zijn hof, Griromelant en Clariane gaan naar Orcanien.
episode 11 (vss. 40788-41006)
Tristram, Keye en Dodineel, op zoek naar Walewein, worden door een onbekende ridder tot een strijd uitgedaagd. Keye en Dodineel worden uit het zadel geworpen, de strijd tussen de ridder en Tristram eindigt onbeslist. De onbekende ridder trekt zich daarop terug in een bos. Een schildknaap verzoekt Tristram naar Isolde van Ierland terug te keren. Opnieuw worden Keye en Dodineel door de onbekende ridder verslagen. Tijdens het gevecht tussen de ridder en Tristram wordt de ridder door een jonkvrouw verzocht mee te gaan. Zij spreekt hem aan met Lancelot. Tristram, Keye en Dodineel, verbijsterd door hun ervaring met Lancelot, keren terug naar Arturs hof.
episode 12 (vss. 41007-41159)
Acglavael wil samen met Perchevael op zoek gaan naar Walewein - Perchevael is immers nog erg jong - maar deze wil dat niet. Perchevael vertrekt alleen en bereikt de stad waar Walewein eens de slechte jonkvrouw ontmoette. Zij blijkt belegerd te worden door haar minnaar. Perchevael doodt haar minnaar, jaagt zijn leger op de vlucht en wordt door de jonkvrouw gastvrij ontvangen. Voortaan heet zij de goede jonkvrouw. De volgende dag vertrekt Perchevael.
episode 13 (vss. 41160-41419)
Acglavael rijdt langs een rivier als een ridder hem tegemoet komt die zonder iets te zeggen hem passeert. De ridder wapent zich in zijn nabijgelegen kasteel en bindt de strijd aan met Acglavael als hij hoort wie hij is. De ridder - het blijkt Gregorias te zijn - wordt door Acglavael gedood. Acglavael vindt onderdak bij een oude man, die blij is te vernemen dat Gregorias dood is. Zijn beide zonen zijn juist met het doel Gregorias te doden erop uitgetrokken. De volgende morgen wijst Acglavael hen waar Gregorias ligt.
episode 14 (vss. 41420-41660)
Walewein bereikt de graalburcht, waar hij getuige is van een stoet van enkele schildknapen en jonkvrouwen, die een witte bloedende lans, een

zilveren schotel, kandelaars met brandende kaarsen en de graal dragen. Vier schildknapen dragen een baar met een bedekt lichaam erop, waarop een zwaard ligt. Als deze stoet drie keer voorbijgetrokken is, informeert Walewein bij zijn gastheer naar de betekenis ervan. Als Walewein in staat is het zwaard dat uit twee stukken bestaat, tot één geheel te maken, zal zijn gastheer hem de betekenis ervan vertellen. Walewein slaagt daarin echter niet en valt daarna van vermoeidheid in slaap. Als hij wakker wordt, bevindt hij zich ver van het kasteel. Walewein is zeer bedroefd en besluit terug te keren naar Scaveloen. Onderweg strijdt Walewein tegen een ridder, Dyandras genaamd. Als Dyandras dreigt te verliezen stelt hij Walewein voor de strijd voort te zetten op een moment dat Dyandras dat wenst. Nu valt er immers voor Walewein geen eer te behalen. Walewein gaat daarmee akkoord en zet zijn tocht naar Scaveloen voort.

episode 15 (vss. 41661-41843)

Gariet en Griflet ontmoeten een jonkvrouw die door vier schildknapen wordt meegevoerd, en bevrijden haar. Van haar vernemen zij dat Hestor[21.], Lancelots broer, in het nabijgelegen kasteel gevangen zit. Deze komt juist aanrijden, wordt echter niet door Gariet en Griflet herkend en een gevecht tussen Hestor en Griflet volgt. De jonkvrouw komt tussenbeide en een plezierig weerzien volgt. Als zij door ridders van het kasteel aangevallen worden, krijgen zij steun van Perchevael en Acglavael die elkaar een dag eerder zijn tegengekomen en ze weten gezamenlijk de ridders met succes te bestrijden. Het jaar dat was uitgetrokken voor de queeste naar Walewein is bijna om en de ridders van de Tafelronde besluiten terug te keren naar Arturs hof.

episode 16 (vss. 41844-42546)

Walewein bereikt Scaveloen waar hij de koning meedeelt nergens de graal te hebben gezien (!?) en dat hij is teruggekeerd om de tweekamp met Ginganbrisiel te doen plaatsvinden. Op dat moment verschijnt Dyandras die van Walewein voortzetting van hun strijd eist. De raad van Scaveloen beslist dat Walewein het tegen beide ridders tegelijkertijd moet opnemen. Nog voor het gevecht begint, arriveert de ontboden koning Artur en zijn gevolg. Verzoeningspogingen van Artur en van de koning van Scaveloen lopen op niets uit. Tegen de avond als Walewein met dubbele kracht strijdt, weet hij Dyandras uit te schakelen en vervolgens Ginganbrisiel zo toe te takelen dat deze voor zijn leven vreest. Dan weten Artur en koning Ban van Scaveloen een verzoening tot stand te brengen. Na een groot feest in Scaveloen reizen allen af naar Carlioen om er hof te houden. Op de terugreis doen ze Tintavel aan, waar Walewein nog eens uitbundig door de 'jonkvrouw met de kleine mouwtjes' wordt bedankt. De volgende dag arriveren ze tegen de avond in Carlioen, waar een groot feest wordt georganiseerd dat zeven dagen duurt. (Hierna wordt de *Lancelot-compilatie* voortgezet met de *Moriaen*.)

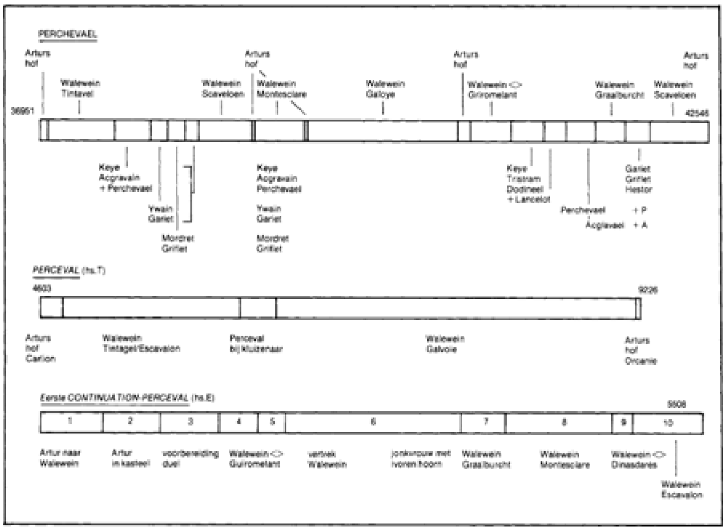
De populariteit van de zogenaamde niet-historische Arturromans-in-verzen[22.] zoals van Chrétien de Troyes (hij dichtte tussen 1170 en 1190) en zijn navolgers is bijzonder groot geweest. Zij werd echter nog overtroffen door de populariteit van de Arturromans in proza zoals de genoemde *Lancelot en prose*, die geschreven werden tussen 1215 en 1230[23.]. Van deze laatste kennen we in de Nederlanden zeker drie, wellicht zelfs vijf vertalingen/bewerkingen[24.].

Van de *Perceval* van Chrétien zijn vijftien verschillende redacties overgeleverd, waarvan zeven in complete vorm[25.]. We bezitten helaas geen complete Middelnederlandse vertaling van de *Perceval*, wel enkele fragmenten. Dat is jammer,

want de bewerker van de *Perchevael* heeft voor zijn bewerking gebruik gemaakt van een Middelnederlandse vertaling en omdat die ontbreekt, is moeilijk na te gaan wat precies van de bewerker is en wat al in zijn voorbeeld stond. Toch moet de *Perchevael* in de Haagse *Lancelot-compilatie* als geheel op naam van de bewerker geschreven worden. Het is niet erg waarschijnlijk dat er een *Perchevael* zoals wij die in de *Lancelot-compilatie* aantreffen, afzonderlijk heeft bestaan. Voor zijn bewerking heeft hij - via een Middelnederlandse vertaling - gebruik gemaakt van de *Perceval* en bovendien van de eerste anonieme *Continuation-Perceval* (via een verloren gegane Middelnederlandse vertaling?).

We hebben al gezien dat de compilator toen hij de *Perceval* in zijn *Lancelot-compilatie* wilde opnemen, de verschillende Perceval-tradities met elkaar in overeenstemming moest brengen. Maar er is meer. In tegenstelling tot de niet-historische Arturromans-in-verzen worden de Arturromans in proza gekenmerkt door de verteltechniek van het *entrelacement* of de vervlechting. 'Het principe van deze techniek bestaat hierin, dat de auteur niet één verhaal zonder onderbreking van

begin tot eind vertelt, maar de draden van meer dan één verhaal afwisselend volgt. Hij begint bijvoorbeeld met een geschiedenis, gaat na enige tientallen bladzijden over op een tweede, die op haar beurt het begin van een derde overbrugt, waarna het eerste verhaal weer wordt opgenomen, etc. Het resultaat van de techniek van het “entrelacement” roept het beeld op van een wandtapijt, waarvan de draden beurtelings aan de oppervlakte komen en zich weer aan het oog onttrekken om plaats te maken voor andere, terwijl zij door het *gehele* stramien zijn verweven'[26]. De bewerker van de *Perchevael* nu heeft op briljante wijze van deze verteltechniek gebruik gemaakt.



Vinden we in de *Perceval* de verteltechniek van de vervlechting niet, in de *Perchevael* dus wel, waarbij de bewerker dankbaar gebruik maakt van de mogelijkheden die zijn bronnen hem bieden. De *Perchevael* begint met de passage van de lelijke jonkvrouw die aan Arturs hof verschijnt, een passage die ontleend is aan de *Perceval*. Hierin verwijt de lelijke jonkvrouw echter eerst Perceval zijn mislukte optreden in de Graalburcht, wat door de bewerker - uiteraard - niet wordt overgenomen. Als de lelijke jonkvrouw vervolgens enkele avonturen voor de ridders van de Tafelronde noemt, neemt de bewerker die als uitgangspunt voor zijn *Perchevael*. Die avonturen, zoals die van kasteel Orglieus, kasteel Doloreus en de berg van Montesclare, krijgen in de *Perceval* geen vervolg, in de *Perchevael* wel. Op buitengewoon handige wijze weet de bewerker deze avonturen door het stramien van de avonturen van Walewein, die weer wel ontleend zijn aan de *Perceval*, heen te weven. Voor deze door de bewerker ingevoegde en afgeronde avonturen zijn tot dusver geen bronnen aangewezen. Het lijkt niet uitgesloten dat zij van de bewerker zelf zijn, waarbij hij gebruik maakte van zijn kennis van het uitgebreide complex van Arturverhalen. Zo vinden we bijvoorbeeld de strijd van de Arturridder tegen de niet herkende Arturridder Hestor al eerder in de *Lancelot*.

Met name in het eerste gedeelte van de *Perchevael* hanteert de bewerker de techniek van de vervlechting op uiterst kundige wijze. We zien hoe verschillende ridders van de Tafelronde niet onmiddellijk slagen in hun avontuur, vervolgens worden geholpen door andere ridders van de Tafelronde om ten slotte gezamenlijk te zegevieren. Zo ontstaat er als het ware een ‘cumulatieve vervlechting’. In het tweede gedeelte van de *Perchevael*, de queeste naar Walewein, waarin ook weer andere avonturen dan die welke we aantreffen in de eerste anonieme *Continuation-Perceval* worden ingevoegd, lijkt dat streven naar een ‘cumulatieve vervlechting’ ook enigszins aanwezig, maar is het toch duidelijk minder nadrukkelijk. De avonturen van Walewein in het tweede gedeelte vinden we terug in de eerste

Continuation-Perceval, de avonturen van ridders die op zoek gaan naar Walewein weer niet. We denken hierbij aan het hoogst opmerkelijke optreden van Tristram en Lancelot, de avonturen van Perchevael, Acglavael, Gariet en Griflet. Deze avonturen bieden de bewerker niet alleen de gelegenheid om de techniek van de vervlechting te continueren, maar ook om met die techniek enkele ‘verhaaldraden’ van het eerste gedeelte af te hechten. Zo komen we opnieuw Gregorias tegen, nu in zijn strijd tegen Acglavael, waarbij Gregorias gedood wordt, schiet Perchevael de slechte jonkvrouw te hulp, waarna we vernemen dat zij voortaan de goede jonkvrouw heet (vgl. episode 10 en 12).

Dat afhechten van verhaaldraden doet de bewerker consequent. Als Walewein in Scaveloen zijn schildknapen naar Arturs hof terugstuurt, beschrijft de bewerker ook die terugreis en de aankomst van de schildknapen aan Arturs hof. Dit in tegenstelling tot de Franse redacties. Datzelfde doet de bewerker als de ridders van de Tafelronde in het eerste gedeelte van de *Perchevael* hun laatste avontuur, bij Montesclare, hebben beproefd: zij keren allen - op Walewein na - terug naar Arturs hof. Op dat moment is alleen voor Walewein de queeste nog niet ten einde.

Met betrekking tot Montesclare stoten we op een andere opvallende ingreep van de bewerker. De bevrijding van de jonkvrouw van Montesclare waardoor Walewein het zwaard met de vreemde ringen in zijn bezit krijgt, vinden we terug in de achtste episode van de eerste *Continuation-Perceval*, nadat Walewein in de Graalburcht is geweest. Door de bewerker wordt deze episode naar voren gehaald en nog voor Waleweins tocht naar de paden van Galoye geplaatst (vgl. episode 8 en 9 en de bijlage). Bovendien wordt Walewein in de *Perchevael* bij de bevrijding van de jonkvrouw van Montesclare bijge-

staan door Mordret en Griflet, die hij eerst bevrijd heeft, en door Keye, Acgravain, Ywein, Gariet en niet in de laatste plaats door Perchevael. Dit in tegenstelling tot de eerste *Continuation-Perceval*, waarin alleen Walewein de bevrijding van de jonkvrouw van Montesclare bewerkstelligt. Het lijkt er sterk op dat de bewerker het eerste gedeelte van zijn *Perchevael* heeft willen afronden met een gezamenlijk optreden van de ridders van de Tafelronde bij Montesclare[27.]. Het niet onbelangrijke aandeel van Perchevael in de bevrijding van de jonkvrouw wordt onderstreept door Walewein die Perchevael aanbiedt zijn rechten op het zwaard met de vreemde ringen te demonstreren. Perchevael slaat dat aanbod echter vriendelijk af.

Het aandeel van Perchevael is in het eerste gedeelte van de *Perchevael* groter dan in het tweede gedeelte. Omdat de bewerker Perchevael niet opzoek kon laten gaan naar de graal en de lans, zoals we dat beschreven vinden in *de Perceval*, laat hij Perchevael aanvankelijk zonder doel vertrekken, maar leter Keye en Acgravain bevrijden en de leiding nemen bij de bevrijding van Ywein en Gariet en de hulp aan Walewein, Mordret en Griflet. Een schitterende vondst.

Aan het slot van de *Perchevael* laat de bewerker Artur, Walewein en de andere ridders van de Tafelronde samen met koning Ban van Scaveloen en zijn gevolg terugkeren naar Carlioen, dezelfde weg nemend waarlangs Walewein destijds naar Scaveloen is gegaan. En dus komen ze langs Tintavel. Deze terugreis en het feest in Carlioen aan het slot van de *Perchevael* vinden we niet terug in de eerste *Continuation-Perceval*: hierin gaat Artur het opnemen tegen Brun de Banlant. Met de terugkeer aan Arturs hof wordt de *Perchevael* afgesloten. De bewerker van de *Perchevael* is er op waarlijk indrukwekkende wijze in geslaagd van de *Perchevael* één geheel te maken, er de verteltechniek van de vervlechting op toe te passen en mede daardoor de *Perchevael* in te passen in de *Lancelot-compilatie*.

Hoe de *Perchevael* precies op de voorafgaande *Lancelot* heeft aangesloten, weten we niet, omdat er tussen *de Lancelot* en de *Perchevael* tekst verloren is gegaan[28.]. Op fraaie wijze sluit de *Moriaen* op de *Perchevael* aan. In de *Moriaen* zien we dat de Perceval-traditie van Chrétien de Troyes toch in de compilatie om de hoek komt kijken: Perchevael op zoek naar de graal en de lans, Perchevael de Rode Ridder.

Eindnoten:

1. Met dank aan Ludo Jongen voor zijn waardevolle op- en aanmerkingen op een eerdere versie van deze bijdrage.
   Mevrouw Prof.Dr. A.M.E. Draak bereidt een editie van de *Perchevael* voor.
   Moriaen. Opnieuw uitgegeven en geannoteerd door H. Paardekooper-van Buuren en M. Gysseling. Zutphen, [1971].
2. Dit handschrift is uitgegeven door W.J.A. Jonckbloet: *Roman van Lancelot*. 's-Gravenhage, 1846-1849.2 dln.
3. Zie M.J.M. de Haan: ‘Ridder genees uzelf’, *Arts en Auto* 42 (1976), p. 2124-2128.
4. Het is onduidelijk wat we ons bij de Graal precies moeten voorstellen. Volgens sommigen is het een schotel. Bij Robert de Boron (ca. 1200) is de Graal de beker waaruit Christus en zijn discipelen hebben gedronken tijdens het laatste avondmaal. De bloedende lans wordt wei in verband gebracht met de speer waarmee Longinus volgens de overlevering Christus aan het kruis in de zijde stak.
5. Van de *Perceval* zijn vijftien handschriften bewaard gebleven. Naar handschrift A heeft Felix Lecoy (Paris, 1975) een uitgave bezorgd, naar handschrift T William Roach (Genève, 1959). Deze laatste uitgave heeft R.E.V. Stuip gebruikt voor zijn Nederlandse vertaling van de *Perceval: Chrétien de Troyes, Perceval of het verhaal van de Graal*. Utrecht/Antwerpen, 1979.

6. Zie W.P. Gerritsen: ‘Wat is hoofsheid? Contouren van een middeleeuws cultuurverschijnsel’ (m.n. p. 38-39) en F.P. van Oostrom: ‘Hoofse cultuur en litteratuur’ (m.n. p. 119-129), in: *Hoofse Cultuur. Studies over een aspect van de middeleeuwse cultuur*, onder redactie van R.E.V. Stuip en C. Vellekoop. Utrecht, 1983.
7. Zie F.P. van Oostrom: ‘Hoofse cultuur en litteratuur’, p. 119-120.
8. Zie Jacob van Maerlant: *-'s Spiegel Historiael*, uitgegeven door M. de Vries en E. Verwijs, Leiden, 1863. 3 dln.: III^5, 49 en III^5, 54. Zie ook W.P. Gerritsen: ‘Wat voor boeken zou Floris V gelezen hebben?’, in: *Floris V. Leven, wonen en werken in Holland aan het einde van de dertiende eeuw. Acht voordrachten gehouden tijdens een symposium te Muiderberg, 29 en 30 september 1978*. Den Haag, 1979. p. 71-86.
9. F.P. van Oostrom: *Lantsloot vander Haghedochte; Onderzoekingen over een Middelnederlandse bewerking van de Lancelot en prose.* Amsterdam/Oxford/New York, 1981, p. 194-203, citaat op p. 197.
10. B.v. in de Oudfranse *Perlesvaus* en *Didot-Perceval*. en in Wolfram von Eschenbachs *Parzival*.
11. We beperken ons tot de *Perchevael* in de Haagse *Lancelot-compilatie* en laten de fragmenten buiten beschouwing (vgl. noot 25).
12. Zie J.D. Janssens: ‘De Arturistiek: een “wout sonder genade”’, in: *Spiegel der letteren* 21 (1979), p. 296-318 en 22 (1980), p. 47-67, spec. 21 (1979), p. 303-306.
13. Vgl. M. Draak: *De Middelnederlandse vertalingen van de proza-Lancelot*. 2e druk. Amsterdam, 1977. Med. KNAW, afd. Letterk., N.R. 17/7, p. 1-8, voor een beschrijving van het Haagse Lancelothandschrift p. 32-46. Zie bovendien F.P. van Oostrom: *Lantsloot vander Haghedochte*, p. 1-7.
14. De bewerker van de *Perchevael* maakt voor zijn bewerking gebruik van een Middelnederlandse vertaling van de *Perceval*. Zie M. Hogenhout-Mulder: *Proeven van tekstkritiek; Een onderzoek betreffende de tekstgeschiedenis van de RENOUT VAN MONTALBAEN en de PERCEVAL*. Groningen, 1984, p. 173, 289-290. Bovendien M. Joye: ‘De Middelnederlandse Graalromans: overzicht en enkele vaststellingen’, in: *Leuvense Bijdragen* 63 (1974), p. 151-164, spec. p. 157 (ook in: *Arturistiek in artikelen*, samengesteld door F.P. van Oostrom, Utrecht, 1978).
15. We vinden de *Perchevael* in de editie Jonckbloet (zie noot 2) van vs. 36951 tot vs. 42546. De verzen 36951-37584, 38230-38680, 39138-40351 zijn ontleend aan de *Perceval*, de verzen 40352-40787 (1e t/m 5e episode), 41420-41660 (7e en 9e episode), 41844-42405 (10e episode) aan de eerste *Continuation-Perceval*. De 8e episode vinden we ingrijpend bewerkt in de verzen 38711-39137. Vergelijken we de *Perchevael* met de overeenkomstige passages in de *Perceval* en de eerste *Continuation-Perceval* (hs. E) dan zien we respectievelijk de volgende bekortingen: 1051 (633), 560 (450), 2707 (1213) verzen voor het *Perceval*-gedeelte, 1955 (435), 460 (240), 556 (561) (!) verzen voor het *Continuation*-gedeelte. De invoegingen worden gevormd door de verzen 37585-38229, 38681-37710, 38711-39137 (de Montesclare-episode), 40788-41419, 41661-41843 en 42406-42546 (slot). Bekorting is behalve voor de *Perchevael* ook vastgesteld voor b.v. *Die Wrake van Ragisel, Roman van den Riddere metter Mouwen* en *Lanceloet en het Hert met de Witte Voet*.
16. Deze vier vervolgen zijn: de eerste anonieme *Continuation-Perceval*, de tweede Continuation die aan Wauchier wordt toegeschreven, de derde van Manessier en de vierde van Gerbert (de Montreuil?).
17. De bewerker van de *Perchevael* ontleent aan de eerste *Continuation-Perceval* 10 episodes uit het eerste gedeelte ervan, met uitzondering van episode 6. Vgl. *The Continuations of the Old French Perceval of Chretien de Troyes*, edited by Wiliam Roach, Philadelphia, 1949 (repr. 1965). Volume I: The First Continuation.
18. Zie voor de polariteit van de hoofse Arturwereld en een niet-hoofse Andere Wereld J.D. Janssens: *Analyse van de structuur en de verhaaltechniek in de hoofse, oorspronkelijk Middelnederlandse ridderroman*. 3 dln. Leuven, 1976 (gestencild), p. 222-252 en J.D. Janssens: ‘Constanten en variaties in de Middelnederlandse “episodische” Arturroman.’, in: *Handelingen van het 31e Vlaams Filologencongres Brussel, 14-16 april 1977*, p. 94-100.
19. De versnummering is naar de uitgave door Jonckbloet (zie noot 2).
20. Zie voor de episode met de jonkvrouw van Montesclare A.M.E. Draak: *Onderzoekingen over de Roman van Walewein. (met aanvullend hoofdstuk over ‘Het Walewein onderzoek sinds 1936’).* 2e uitgebr. dr. Groningen, 1975. p. 149-160.
21. Zie voor *Hestor* J.D. Janssens: ‘De Arturistiek: een “wout sonder genade”’, in: *Spiegel der letteren* 21 (1979), p. 310-311.
22. Zie voor de term ‘niet-historische’ Arturroman J.D. Janssens: ‘Constanten en variaties in de Middelnederlandse “episodische” Arturroman.’, p. 94-96 (zie noot 18).
23. Zie F.P. van Oostrom: ‘Origineel, vertaling, bewerking: een gevecht in *Lancelot en prose, Lancelotcompilatie* en *Lantsloot vander Haghedochte*.’, in: *Ntg* 72 (1979), p. 322-334. spec. p. 322-324.
24. Zie M. Draak: *De Middelnederlandse vertalingen van de proza-Lancelot*, p. 31.

25. Zie M. Hogenhout-Mulder: *Proeven van tekstkritiek*, p. 174-201. De fragmenten die van een Middelnederlandse vertaling van de *Perceval* overgeleverd zijn, zijn de Luikse fragmenten en (van een ander handschrift) een Brussels fragment. Daarnaast zijn er, zoals we gezien hebben, gedeelten ervan bewerkt in de Haagse *Lancelot-compilatie*. Ten slotte bezitten we enkele fragmenten van twee Middelfrankische redacties die op een Middelnederlands origineel terug moeten gaan: het Düsseldorfs fragment en de Praagse fragmenten. De compilator van de *Lancelot-compilatie* heeft gebruik gemaakt van dezelfde vertaling als die waarop de tekst van de Luikse fragmenten teruggaat.
26. W.P. Gerritsen: *Die Wrake van Ragisel. Onderzoekingen over de Middelnederlandse bewerkingen van de Vengeance Raguidel, gevolgd door een uitgave van de Wrake-teksten*. Assen, 1963. 2 dln. p. 155-156. Zie ook E. Vinaver: *The rise of romance*. Oxford, 1971, p. 68-98.
27. Het eerste gedeelte laten wij lopen tot en met de episode van de jonkvrouw van Montesclare, waarmee alle door de lelijke jonkvrouw genoemde avonturen hun oplossing hebben gevonden. In het tweede gedeelte staan de nog niet beëindigde queeste van Walewein naar de graal en de lans en de uitgestelde tweekamp met Ginganbrisiel centraal.
28. Zie M. Draak: *De Middelnederlandse vertalingen van de proza-Lancelot*, p. 4-6.

Annemarie Meesen

'Miraudijs, de ridder met de mouw' De carrière van een vondeling

Een man en ware nember daer,
Dat wetic wel al over waer,
Hine toget wanen hi es comen
(Riddere metter mouwen *vs. 2212-2214)*[1.]

Stel: je bent vondeling en je kent dus je ouders niet. Je dwaalt rond in een maatschappij, waarin adoptieplannen en Unicef niet bestaan. Welke toekomst is er dan voor je weggelegd? Met dat probleem loopt de hoofdpersoon van de roman van de *Riddere metter mouwen* rond. Hij heeft twee grote wensen: ridder worden en zijn ouders vinden...

1. Het verhaal van de ridder[2.]

Koning Artur houdt een hofdag vol pracht en praal, waarbij alle bekende ridders aanwezig zijn. Er komt een bode met de mededeling dat het beroemde liefdespaar Tristan en Isolde gestorven is. Artur gaat met zijn ridders op weg naarde begrafenis en ontmoet onderweg een 'knape' die ridder wil worden. Hij stuurt hem naar Kardoel, waar koningin Genever en de zieke Keye achtergebleven zijn.

Terwijl de knape daar arriveert, wordt buiten een jonkvrouw mishandeld door een rode ridder. Keye raadt de koningin aan om de knape ridder te maken, zodat deze de jonkvrouw te hulp kan komen. De knape krijgt wapens en Clarette, de nicht van de befaamde ridder Walewein, geeft hem een witte mouw en wijst hem op zijn ridderplichten: onder andere het beschermen van wezen en weduwen. (Vanaf dat moment heet de 'knape' dan 'riddere metter mouwen'; voortaan afgekort als RmM). Keye bespot de nieuwe ridder en de RmM belooft zichzelf wraak op hem te nemen.

Hij volgt de rode ridder en in een bos komt het tot een duel. De RmM doodt de rode ridder niet, maar stuurt hem en de jonkvrouw naar Kardoel om de koningin en Keye op de hoogte te brengen van zijn daden. Bovendien moet de jonkvrouw aan Clarette vertellen dat de RmM haar ridder en geliefde wil zijn. Keye verbijt zich over deze ontwikkelingen en Clarette verneemt via de jonkvrouw de woorden van de RmM.

De RmM ontmoet inmiddels jonkvrouw Egletine en wordt gastvrij ontvangen op haar kasteel. Haar broer Cefalus gaat met de RmM mee als schildknaap. Dan arriveren ze bij het 'Wout sonder Genade', een berucht bos waar al vele ridders verslagen zijn. Een dame en haar knecht komen berooid en zonder kleren uit het bos en ze vertellen dat ze overvallen zijn door rovers. De dame was op zoek naar koning Artur om bescherming te vragen: haar stiefvader wil haar gehele bezit voor zichzelf opeisen.

De RmM gaat ondanks de waarschuwingen van de anderen toch het bos in en peinst daar over zijn liefde voor Clarette. Daardoor hoort hij tot driemaal toe de uitdaging niet van Elyconas, een (andere) rode ridder. Hij wordt van zijn paard gestoten, maar toch overwint hij in het duel. Daarna moet hij opnieuw strijd leveren met Amelant, de broer van Elyconas. Diens helper, de dwerg Felloen, verzorgt de gewonde Amelant en ook de RmM, maar eenmaal buiten het bos gekomen wil hij de RmM verder niet meer gehoorzamen. Na een felle strijd doodt de RmM de dwerg.

Het gezelschap gaat weer naar het kasteel van Egletine. En de geredde jonkvrouw gaat naar het hof van Artur.

Amelants lieden echter vinden het lijk van Elyconas en dat van Felloen en belegeren uit wraak koning Artur. De RmM schiet te hulp samen met Amelant en deze laatste keert met zijn mannen terug naar het 'Wout sonder Genade'.

Men wil dat de RmM naar het hof komt, maar deze herinnert zich de spot van Keye en wil eerst wraak nemen. Keye rijdt uit om de RmM te gaan halen, maar moet in een duel met de RmM een nederlaag incasseren. De RmM maakt echter een fout: nadat Keye al verslagen is, verwondt de RmM hem nog een keer. Dit is tegen de riddercode.

De RmM trekt verder en ontmoet de stiefvader van de jonkvrouw, die hij gered heeft in het 'Wout sonder Genade'; ook in dit gevecht is hij weer overwinnaar. Vervolgens wordt hij in een klooster ontvangen, waar hij kan genezen van zijn verwondingen en waar hij monnik wordt, omdat hij niet weet wie hij is of wat hij moet doen.

Maar Artur wil de RmM terug aan zijn hof en organiseert een toernooi: de winnaar zal Clarette als vrouw krijgen! Via een bode verneemt de RmM over dit toernooi; als monnik gekleed gaat hij het strijdperk in en verslaat gedurende drie dagen alle tegenstanders. Dan maakt hij zich bekend met zijn teken: de witte mouw. Artur laat zijn hof bijeenkomen en daar is ook een koningin zonder echtgenoot aanwezig. Als zij de RmM ziet, valt ze flauw, omdat hij zoveel op haar vroegere geliefde lijkt. De RmM begeleidt haar met enige andere ridders naar huis en onderweg vertelt ze hem, dat hij haar zoon is. Zijn naam is Miraudijs! Hij wordt koning van haar land en huwt Clarette.

Maar nog steeds zijn zijn avonturen niet voorbij. Op een volgende hofdag wordt de RmM door Galyas, de neef van Keye, beschuldigd van twee dingen: hij heeft Keye in het duel mishandeld door hem nog eens extra te verwonden en hij is een bastaard, want hij kent zijn vader niet. Sterker nog: Galyas spot dat de vader van de RmM een koeherder was.

Er zal opnieuw een duel plaatsvinden, maar de RmM krijgt veertig dagen de tijd om zijn vader te vinden. Na een lange zoektocht komt hij bij het kasteel Mauregaert, waar zijn vader gevangen wordt gehouden. Met listigheid en met moed bevrijdt hij zijn vader.

Koning Artur wordt ondertussen belegerd door de koning van Yrland, maar eerst moet Clarette geholpen worden, die belegerd wordt door de koning van Arragoen. De RmM komt Artur te hulp en de koning van Yrland wordt verslagen. Dan volgt het langverwachte duel met Galyas, waaruit de RmM als overwinnaar naar voren komt.

De koning van Yrland blijkt een verrader te zijn: de RmM, zijn vader en andere ridders van Artur vergezellen de koning naar zijn schip, maar via een list weet hij hen aan boord te krijgen en zo worden ze gevangen naar Yrland gevoerd. Dit natuurlijk tot grote woede van Artur. Ywein gaat met zijn leeuw op weg om hen te bevrijden en weet als jongleur vermomd het kasteel van de koning binnen te dringen. Met behulp van de leeuw komen de gevangenen weer vrij. Op de terugtocht helpen ze ook de moeder van de RmM, die belegerd wordt door de lelijke koning van Cornuwalgen (Cornwall). Na al die jaren ontmoeten de vader en de moeder van de RmM elkaar weer en ze besluiten in het huwelijk te treden. De vader van de RmM verslaat de lelijke koning.

Allen verzamelen zich weer aan het hof van koning Artur en er wordt een groot feest gehouden!

2. Ridders en mouwen

Het lijkt misschien vreemd dat de held van het verhaal slechts op één plaats (vs. 2208) met de naam 'Miraudijs' wordt aangeduid en dat verder voortdurend de omschrijving 'ridder met de mouw' of 'ridder met de witte mouw' wordt gebruikt. Een derde benaming is 'de zwarte' of 'de zwarte ridder'.

Dit gegeven kom je echter in veel middeleeuwse teksten tegen: ridders gaan zonder naam door het leven en worden beschreven op grond van hun wapenrusting en/of hun afkomst. En bepaalde ridders gaan net als de RmM eerst als 'knape' door het leven en pas na verloop van tijd wordt hun naam bekend (vergelijk de *Ferguut*, waar een boerenzoon

naar het hof gaat om ridder te worden; pas na verloop van tijd verneem je dat hij Ferguut heet). Perceval, de beroemde Graalridder, wordt meestal beschreven als 'de rode ridder', omdat hij een rode wapenrusting draagt; maar ook wordt hij 'de Welshman' genoemd.[3.]

Men kon dus een ridder aan zijn wapenrusting herkennen. En op die wapenrusting bracht men allerlej tekens aan; eerst als versiering, later met een duidelijk doel: jezelf herkenbaar maken ten opzichte van andere ridders en ten opzichte van het publiek. In de twaalfde en dertiende eeuw groeiden dergelijke tekens uit tot echte familiewapens.[4.]

Her Wachsmutt von Künzich met een vis als wapenteken.
Uit: Manessische Liederhandschrift. (K. Clausberg: Die Manessische Liederhandschrift *G/50, afb. 17).*

De herkenbaarheid door middel van zo'n wapenteken stimuleerde alleen maar tot nog meer moedige daden: immers, in een toernooi of in de strijd kon men op die manier al snel de goede ridders van de slechte onderscheiden. Veel ridders droegen nu tekens, die de dame van hun voorkeur aan hen had gegeven of voor hen had bepaald. Uit liefde en uit bewondering voor de desbetreffende dame werd dan zo'n teken op de wapens aangebracht en in de strijd of het toernooi meegevoerd.

Liefde voor of van een dame kon een ridder stimuleren tot grootse daden, maar het kon ook veel onrust en verwarring brengen. We zagen al in de samenvatting van het verhaal, dat de RmM zó in gepeins over Clarette was verzonken, dat hij driemaal de uitdaging van Elyconas niet hoorde. Hetzelfde overkomt in een ander verhaal ridder Lancelot: hij ziet een kam met haren van koningin Guinevere liggen en raakt daardoor helemaal van slag![5.]

Een geschenk van de dame kon aan één kant een uiting van liefde zijn, maar was tevens vaak bedoeld als erkenning: de ridder werd duidelijk apart gezet naast en boven alle andere ridders.

Wat schonken de dames aan hun ridders?

Meestal gaven ze een sluier of een doekje, soms ook een lok van hun haar. Zo'n sluier of doekje werd bevestigd aan het schild, de helm of de lans, zodat het geschenk van de dame voor iedereen duidelijk zichtbaar was. Clarette geeft de ridder een witte mouw; dat betekent niet dat ze ter plekke een mouw heeft losgescheurd. Bij de middeleeuwse kleding werden vaak losse (sier)mouwen gedragen, die gemakkelijk konden worden verwijderd en weer gemakkelijk konden worden vastgemaakt.[6.] Soms waren die mouwen zó lang, dat er problemen ontstonden bij het eten en bij het wassen van de handen. Tijdens de jacht haalde men de mouwen van de kleding af om de armen en de handen goed te kunnen gebruiken.

Zo lezen we bijvoorbeeld in een tekst dat een jongeman langs een mooie rivier wandelt en zijn handen in het water wast

> Ic keerde weder vp te lande.
> Met ere naelden seluerijn
> So bestic die mouwe mijn
> Vaste ende nauwe an mine hant[7.]

(Ik ging weer landinwaarts en met een zilveren naald reeg ik mijn mouwen stevig en zorgvuldig vast tegen mijn hand aan). De ridder krijgt van Clarette de mouw, omdat ze graag wil

> Dat gi altoes min ridder selt wesen
> Ende min vrient, waer gi sijt (vs. 194-195)

(Dat u altijd mijn ridder en mijn vriend zal zijn, waar u ook bent).

In de *Roman van Heinric en Margriete van Limborch* wordt een verhaal verteld over een jonkvrouw, die door drie ridders werd bemind. Zij ontving elke ridder apart en gaf hun allemaal een mouw, zodat elke ridder dacht dat hij de uitverkorene was:

> Doe geviel tenen male
> Dat si alle. III. tewaren
> Tenen tornoye souden varen;
> Elc quam te hare om een scoenhede,
> Dat si herde gherne dede
> Ende gaf elken ene siden mouwe;
> Dies waende elc die jonfrouwe
> Hebben allene sonderlinge[8.]

(Toen gebeurde het op een keer dat ze alledrie naar een toernooi zouden gaan; elk kwam bij haar om een kostbaar geschenk, dat ze zeer graag gaf en ze gaf ieder een zijden mouw; daarom meende ieder de jonkvrouw helemaal voor zich alleen te bezitten).

In dit geval is er sprake van óf een uitgekookte jonkvrouw óf drie domme ridders!

Ridders blijken niet altijd opgewassen te zijn tegen smeekbeden van dames. In *Arturs doet* vraagt een jonkvrouw aan Lancelot om voor haar te strijden in het toernooi van Winceestre (Winchester) en Lancelot wil haar niet beledigen, hoewel hij weet dat koningin Guinevere hem dat niet in dank zal afnemen. De jonkvrouw vraagt:

> Dat gi sult te desen
> Tornoye die nu sal wesen
> Mijn rechte mouwe dragen, ende gi
> Met wapinen doen sult dor di minne van mi[9.]

(Dat u in het komende toernooi mijn rechtermouw zal dragen en zult strijden uit liefde voor mij).

De mouw werd dus soms daadwerkelijk aan een schild of helm bevestigd en in het openbaar getoond.

Zo wil de ridder na het toernooi om Clarette duidelijk laten zien wie hij is:

Ende doe hi ten bloten velde quam,
Sine witte mouwe hi nam
Ende vestetse an die coyfie mede
Ende warp sine covle ut ter stede
Ende liet sine moywe blaien daernare' (vs. 2094-2098)

(En toen hij in het open veld was gekomen, nam hij zijn witte mouw en bevestigde die aan de 'coyfie' (een kapje onder de helm) en wierp ter plekke zijn monnikskap af en liet zijn mouw daarna wapperen).

En Walewein vertelt in *Arturs doet* over het toernooi van Winchester, waarin Lancelot voor de jonkvrouw strijdt:

Joncfrouwe, sine wapine waren roet,
Ende op sinen helm droech hij bloet
Daertoe ere joncfrouwen mouwe[10.]

(Jonkvrouw, hij had een rode wapenrusting en op zijn helm droeg hij open en bloot een mouw van een jonkvrouw).

De dame schenkt de ridder een sluier (of een mouw?), waarna de ridder met de sluier op de helm ten strijde trekt (14e eeuw) (Bibl. Nationale te Parijs, ms. fr. 2186, fd. 8 v) (afb. in R. Barber The knight and Chivalry. *Reprint Londen 1984, ill. nr. 11).*

Tegelijkertijd kan de mouw ook als een wapenteken worden gebruikt en op alle onderdelen van de wapenrusting worden aangebracht.

Nadat Miraudijs een losse mouw heeft gebruikt, wordt die mouw zijn vaste herkenningsteken:

> Die swerte riddere dede na dit
> In al sine wapine I mouwe wit (vs. 3084-3085)

(De zwarte ridder liet hierna op zijn gehele wapenrusting een witte mouw aanbrengen).

Als hij arriveert om Artur te hulp te schieten, zien ze hem al van verre aankomen:

> Mettien hebben si vernomen scire
> Ene witte mouwe in ene baniere (vs. 3144-3145)

(Daarop vernamen ze plotseling een witte mouw in een banier). De mouw van Helena wordt in de *Istory van Troye* helemaal eervol behandeld door Paris, die ten strijde trekt:

> Hy had een ors van pryse goet,
> Des en ontsach hy gheen ontmoet:
> Een scilt van goud, ic wil ghy weet,
> Daerin Helenen mouwe gheset[11.]

(Hij had een voortreffelijk paard; daarmee zag hij tegen geen enkel treffen op; een gouden schild, dat mag u weten, waarop de mouw van Helena was bevestigd). Het

is hier niet helemaal duidelijk of de mouw zelf op het schild is bevestigd of dat een mouw op het schild is afgebeeld.

Aan het begin van het verhaal is Miraudijs een onbetekenende vondeling, een ‘knape’ die nog alles moet leren in en van de ridderlijke wereld. Het geschenk van CLarette opent voor hem nieuwe mogelijkheden, ook al beseft hij zelf niet helemaal wat het allemaal betekent. De mouw is een uiting van liefde, maar ook een stap op weg naar het volmaakte ridderschap.

3. Hetzelfde, maar dan anders...

In onze tijd vinden we het al meer dan voldoende, als we een verhaal twee keer horen, laat staan drie of vier keer. In de Middeleeuwen lag dat heel anders. Het publiek was gewend om verhalen verscheidene keren te horen, zij het dan met de nodige variaties. Dit verschijnsel zie je ook bij de Arturverhalen: steeds weer kom je in de verhalen rond koning Artur dezelfde personen en dezelfde motieven tegen.

Wat die personen betreft: Keye is meestal degene, die een nieuwe ridder bespot en uitdaagt; Walewein is bij uitstek dé dappere ridder en Lancelot bij uitstek dé hoofse ridder. Bovendien speelt bij Lancelot altijd de overspelige relatie met koningin Guinevere een rol.

De roman van de *Riddere metter mouwen* wijkt in een aantal opzichten niet af van de andere Arturverhalen; ook hier tref je de vaste figuren aan het hof van Artur aan: Keye, Walewein, Lancelot en Ywein.

En ook bekende motieven treden op:[12.]

- het opsporen van de vader (de ouders) (Vergelijk bijvoorbeeld ook de *Moriaen)*
- het veroveren van een jonkvrouw in een toernooi
- de rode ridder (die een jonkvrouw mishandelt)
- Ywein als jongleur vermomd

Maar dit alles betekent niet dat elk verhaal volgens een vast schema verloopt en dat alle motieven en personen steeds op dezelfde manier optreden. Het verhaal van de ridder met de mouw is daar al een voorbeeld van:

a. weliswaar treden alle beroemde ridders van Artur op, maar het is de onbekende ridder Miraudijs, die Artur steeds te hulp schiet en die steeds de heldenrol vervult. Hij overtreft notabene die andere ridders: terwijl zij in het ‘Wout sonder Genade’ hebben gefaald, overwint hij Elyconas en Amelant.

b. Lancelot mag dan de minnaar van de koningin zijn: als Artur belegerd wordt gaan de ridders van de Tafelronde eerst Clarette helpen en laten zij Artur én Guinevere onbeschermd achter (vs. 2838-2952).

En zo worden in deze tekst bekende dingen op een nieuwe manier verteld. Dat geldt ook voor de kleursymboliek. In het verhaal komen meerdere malen de omschrijvingen ‘rode ridder’ en ‘zwarte ridder’ voor. Een figuur als de rode ridder komt ook voor in de *Moriaen* en in de *Roman van Walewein*. Meestal is zo'n rode ridder (en ook een zwarte ridder) een slecht persoon. Deze ridder heeft vaak geen naam, maar dat is ook niet nodig: zijn kleding zegt al genoeg! Een middeleeuws publiek had waarschijnlijk aan de benaming ‘de rode’ genoeg om te weten, welk karakter die persoon had. Zowel de kleur zwart als de kleur rood stonden in verband met de duivel. Dit levert vaak stereotiepe beelden op: het uiterlijk weerspiegelde het innerlijk. De slechte mensen waren duidelijk herkenbaar, de goede mensen ook: bij hen zie je geen rode, maar een witte mouw! Denk maar eens aan het verhaal van Beatrijs, de non die het klooster verlaat en jarenlang in zonde leeft. Zij draagt echter blauwe en witte kleding en dat zijn precies de kleuren van Maria: trouw en reinheid.

Laten we eens een paar slechterikken bekijken; in de *Walewein* komt een rode ridder voor:

Rood was zijn scilt ende zine vane
Ende rode wapine addi ane
An zijn ghelaet, an zine maniere
So sceen hi fel ende putertiere[13.]

(Zijn schild en vaandel waren rood en hij had een rode wapenrusting; aan zijn gezicht en gedrag te zien leek hij boosaardig en gemeen).

En wat moet je niet denken van de lelijke koning van Cornwall, die de moeder van de RmM belegert:

Sijn voerhoeft was hem gelesen,
Die ogen clene gelijc der ratten,
Men sach nie nese soe platten,
Hi hadde lange hangende oren,
Sine tande waren hem gelu voren.
Hi hadde den mont ongemicke
Wijt ende die lippe dicke (vs. 3715-3721)

(Hij had een gerimpeld voorhoofd, kleine ogen als die van ratten, men zag nog nooit zo'n platte neus, hij had lange afhangende oren, zijn tanden waren geel van voren; hij had een bui-

tengewoon brede mond en dikke lippen).

En laten we ook de beruchte Reinaert de vos niet vergeten, ‘den fellen metten roden baerde’![14.]

Ook de kleur zwart stond niet in een goed daglicht; in *Karel ende Elegast* schrikt Karel als hij Elegast ontmoet in het bos in een zwarte wapenrusting:

> Ende waande dat 't die duvel ware
> Omdat hi was zo zwart al[15.]

(En hij meende dat het de duivel was, omdat hij helemaal zwart was).

Hetzelfde overkomt Lancelot en Walewein in de *Moriaen*, als ze voor de eerste keer de zwarte Moriaen ontmoeten.

Ondanks deze stereotiepe beelden wordt het patroon ook vaak doorbroken. Al eerder werd Perceval genoemd, de ‘rode ridder’, en deze Graalridder kun je moeilijk een slecht mens noemen. Moriaen en Elegast maken wel in eerste instantie een ‘duivelse’ indruk, maar blijken goede ridders te zijn. En onze ridder met de mouw is een glorieuze held, ook al rijdt hij rond in een zwarte wapenrusting!

4. ‘Om een lang verhaal kort te maken...’

Jarenlang was er slechts één volledige tekst van de roman van de *Riddere metter mouwen*; de roman was opgenomen in de Haagse *Lancelotcompilatie* (14e eeuw) en stond daar geplaatst tussen de *Wrake van Ragisel* en *Walewein ende Keye*. Er was al vast komen te staan dat andere verhalen van die compilatie waren verkort, omdat er ook fragmenten van die verhalen bestonden met een langere tekst (bijvoorbeeld de *Moriaen*).

In 1951 werd een fragment van een handschrift ontdekt, dat bij nadere bestudering een ander handschrift van de *Riddere metter mouwen* bleek te zijn. Bovendien ontdekte men dat dit handschrift een langere versie van het verhaal heeft bevat dan de tekst in het Haagse handschrift.

Het fragment telt 320 versregels en met die 320 regels komen slechts 95 verzen in het Haagse handschrift overeen. Dat betekent dus dat degene, die de Haagse compilatie heeft samengesteld, de compilator, ook de roman van de *Riddere metter mouwen* heeft verkort. Men heeft berekend dat de onverkorte versie van het verhaal ongeveer 13.500 verzen moet hebben geteld, terwijl de bewerking in het Haagse handschrift er 4020 telt. Het is jammer dat we slechts één fragment hebben teruggevonden van die langere versie. En de tekst is ook nog voor een deel slecht leesbaar: het blad van het handschrift is ooit tegen de binnenzijde van het voor- en achterbord van een register geplakt; een register van het dorp Oostham uit 1570-1579. Toen vond men de tekst kennelijk zo weinig waardevol, dat die wel als een soort kaft kon dienen.[16.] Dat maakt het blad moeilijk leesbaar, omdat door lijmsporen en scheuren veel versregels verloren zijn gegaan.

Het fragment van de onverkorte versie van de Ridder metter *mouwen (Brussel KB IV 818).*

Het is soms niet altijd duidelijk waarom de compilator bepaalde dingen uit het verhaal heeft weggelaten. Waarschijnlijk heeft hij de roman van de *Riddere metter mouwen* zo goed mogelijk willen inpassen in de Lancelotcompilatie en daarbij heeft hij tegenstrijdigheden willen vermijden. Een voorbeeld daarvan zijn de versregels 717-719, waarin verteld wordt dat de ridder Clarette bemint, maar dat Lancelot haar ook bemint. Daarop volgt het commentaar van de compilator:

> ...Dat was sceren ende een blijf:
> Hi minde Genevren Arturs wijf

(Maar dat is onzin: want hij beminde Genever, de vrouw van Artur).

In de andere verhalen is Lancelot de minnaar van de koningin, dus het zou vreemd zijn, als hij in dit verhaal opeens Clarette zou beminnen. Misschien heeft de compilator daarom ook de namen van de ouders van de RmM weggelaten, omdat ze op de één of andere manier niet passen in de hele compilatie.[17.]

Verder heeft de compilator het verhaal ingedeeld in kleine hoofdstukken en alle hoofdstukken worden meestal ingeleid met:

> Nu latic u vanden riddere bliven
> Metter mouwen ende sal scriven... (vs. 358-359)

of

> Nu seget ons vord daventure.

Soms is het verhaal door het verkorten ook minder logisch geworden. In het fragment wordt verteld over het toernooi dat gehouden zal worden, waarbij de winnaar Clarette krijgt. De koning is bedroefd dat de RmM niet naar het hof wil komen. Dan stelt de koningin voor om een toernooi te organiseren met Clarette als inzet, want

> Hi sal comen haestelike;
> Hi en liet niet om een conincrike (Fragm. Brussel vs. 279-280)

(Dan zal hij zo snel mogelijk komen; hij liet het voor een koninkrijk niet na).

Deze passage telt 32 verzen. In het Haagse handschrift is de passage verkort tot enkele regels, waarin wordt verteld dat de koning een toernooi laat organiseren.[18.] De onverkorte versie is logischer: aan het begin van het verhaal is het de koningin

die de ‘knape’ wapens geeft en daarop geeft Clarette hem de mouw. Nu is het opnieuw de koningin, die ervoor zorgt dat de ridder naar het hof kan komen en Clarette kan veroveren.

Het valt niet altijd mee om een lang verhaal kort te maken; aan de ene kant heeft de compilator lange uitweidingen vermeden, aan de andere kant gaan daarmee de begrijpelijkheid en de logica wel eens verloren.

Besluit

Naast beroemde figuren als Artur, Walewein en Lancelot lijkt de ridder Miraudijs vrij onbelangrijk.

Deze zijde van het blad was vastgeplakt in het register.

We schijnen liever te lezen over de daden van de bekende ridders van de Tafelronde dan over een onbekende ridder met een mouw. En in dit geval is het ook tekenend dat het na de tekstuitgave van 1914 tot 1983 duurde voordat er een nieuwe uitgave verscheen.

Wellicht heeft men daar in de Middeleeuwen toch anders tegenaan gekeken. In de tekst *Vander Feesten een proper dinc* wordt vermeld hoezeer de liefde op mensen kan inwerken:

> Die hen der minnen onderwonden,
> Entie van hare dicke ontfingen
> Toter doot wel diepe wonden

(Diegenen, die zich met de liefde bezig hielden en van haar dikwijls diepe wonden ontvingen, tot de dood toe)

> Alse Partenopeus ende Amadas,
> Piramus ende oec Florijs,
> Achilles ende Porphiras,
> Eneas, Triestram ende oec Parijs.
> Ende die Ridder metter Mouwen
> Machmen rekenen wel daer mede:
> Dese waren sere teblouwen (=gekweld)
> Van minnen te menegher stede (=op veel momenten)[19.]

De ridder met de mouw wordt hier in één adem genoemd met Achilles, Tristan en Paris en dat maakt hem tot een belangrijk figuur.

Zoals Clarette de ridder de moeite waard vond en hem een mouw schonk, zo wordt het misschien tijd dat wij wat meer aandacht aan hem schenken en hem een plaats geven in de galerij van bekende ridders en helden uit de Middeleeuwen!

Literatuur

Een paar tekstuitgaven:

- Chrétien de Troyes: *Le chevalier de la charrete*. Publié par M. Roques. Parijs 1970. De Nederlandse vertalig is: *Lancelot*. Arthurs ridder, Guineveres minnaar. Vertaald door T. Meesdom en M. Raeymaekers. Antwerpen (1982) (Exa-uitgave).
- Chrétien de Troyes: *Le roman de Perceval ou Le conte du Graal*. Publié (...) par W. Roach. Genève/Parijs 1959. De Nederlandse vertaling van R.E.V. Stuip verscheen in de serie Prisma Klassieken 17 (1979).
- *De Tweede Rose*. Fragmenten. Uitgegeven door K. Heeroma. Zwolle 1958.
- *Karel ende Elegast*. Ingeleid en verklaard door E. Rombauts. 8e druk. Den Haag 1979.
- Jacob van Maerlant: *Dit is die istory van Troyen*. Naar het vijftiende-eeuwsche handschrift (...) uitgegeven door N. de Pauw en E. Gailliard. Gent 1889-1892. 4 delen.
- Penninc en Pieter Vostaert: *Roman van Walewein*. Uitgegeven door G.A. van Es. Culemborg 1976.
- (Heinric van Aken) *Roman van Heinric en Margriete van Limborch*. Uitgegeven door L.Ph.C. van den Bergh. Leiden 1846-1847. 2 delen (1 band)

- *Roman van den Riddere metter mouwen*. Opnieuw naar de bewaarde bronnen uitgegeven. Met letterkundige inleiding door M.J.M. de Haan en L. Jongen en annotaties en emendaties door B.C. Damsteegt en M.J. van der Wal. Met medewerking van A. Meesen. Utrecht 1983.
- *Roman van den Riddere metter Mouwen*. Opnieuw naar het hs. uitgegeven en van een inleiding en glossarium voorzien door B.M. van der Stempel. Leiden (1914) (ARLA-reprint 1983).

Verder:
- J. Deschamps: 'Een fragment van de onverkorte versie van "Die Riddere metter mouwen".' In: *Liber alumnorum Prof.dr. E. Rombauts*. Leuven 1968, p. 61-78.
- M. Keen: *Chivalry*. New Haven and London 1984.
- W. Kuiper: 'De roodharige in de Middeleeuwse literatuur'. In: *Wie veel leest heeft veel te verantwoorden...* Opstellen (...) aangeboden aan prof.dr. F. Lulofs. (red. M.M.H. Bax e.a.) Groningen 1980, p. 130-139.
- A. Schultz: *Das Hölische Leben zur Zeit der Minnesinger*. 2e druk Deel 1. Leipzig 1889.
- J. te Winkel: *De ontwikkelingsgang der Nederlandsche letterkunde*. Deel 1. Haarlem 1922.

Eindnoten:

1. Met dank aan Ludo Jongen voor suggesties, op- en aanmerkingen bij het schrijven van het artikel.
   Vertaling: 'Er zou nooit een man kunnen zijn, dat weet ik heel zeker, of hij toont niet waar hij vandaan is gekomen'.
2. Bij de inhoudsopgave en alle citaten uit de *Riddere metter mouw* is gebruik gemaakt van de laatst verschenen editie van de roman: *Roman van den Riddere metter mouwen*. Ed. De Haan/Jongen Utrecht 1983 (zie verder de literatuuropgave).
3. Chrétien de Troyes: *Le roman de Perceval*. Ed. Roach. Vs. 3575: 'Perchevax li Galois'. Zie ook de Nederlandse vertaling van R. Stuip (Prisma), p. 57.
4. M. Keen: *Chivalry*. Met name hoofdstuk 7: *Heraldry and Heralds*, p. 125-142.
5. Chrétien de Troyes: *Le chevalier de la charrete*. Ed. Roques, vs. 1347-1495. Zie ook de Nederlandse vertaling (Exa-uitgave), p. 31-33.
6. A. Schultz: *Das Hölische Leben*. Deel 1, p. 253-258, 299-300, 604.
7. *De Tweede Rose*. Uitg. door Heeroma. Fragment Ab 1, vs. 250-253.
8. *Roman van Heinric en Margriete van Limborch*. Uitg. door Van den Bergh. Boek XI, r. 968-975.
9. *Arturs doet*, vs. 663-666.
10. *Arturs doet*, vs. 1171-1173. Zie voor verdere voorbeelden van het gebruik van een mouw *Middelnederlandsch Woordenboek*. Ed. Verwijs/Verdam, deel 4, kol. 1997.
11. Jacob van Maerlant: *Dit is die istory van Troyen*. Ed. De Pauw/Gailliard. deel 1, vs. 9439-9442.
12. Zie Te Winkel deel 1, p. 304-307 en Van der Stempel: *Roman van den Riddere metter Mouwen*. (1914), inleiding p.XI-XXVIII.
13. Penninc en Vostaert: *Roman van Walewein*, vs. 3683-3686.
14. Zie verder ook het artikel van W. Kuiper: 'De roodharige in de Middeleeuwse literatuur', p. 131 e.v.
15. *Karel ende Elegast*, ed. Rombauts, vs. 288-289.
16. J. Deschamps in *Liber alumnorum* prof. Rombauts, p. 62-64.
17. B. van der Stempel: *Ridder...*, inleiding p. XXIX-XXXVI.
18. J. Deschamps in *Liber alumnorum* Rombauts, p. 69.
19. *Vander Feesten een proper dinc*. Ed. Verwijs (1871), vs. 190-200 (p. 8). Uitg. in: (E. Verwijs): *Van vrouwen ende van minne*. Groningen 1871.

[Vervolg Leve de Middeleeuwen?]

vervolg van pagina 6

maanden geleden werd met vette kop verkondigd, dat onze middeleeuwse voorouders ook van een goede maaltijd hielden! De aanleiding bestond uit recente opgravingen bij Wijk bij Duurstede, waaruit bleek dat al rond 800 de bewoners daar een gemengd bedrijf voerden, wat moest betekenen dat ze hun tafel vulden met een gevarieerde dis van graanprodukten, vruchten, gevogelte, vis en vlees. En dit weersprak eerdere conclusies (onder andere van Duby), volgens welke vast leek te staan dat men toen voornamelijk op de landbouw gericht was en derhalve in hoofdzaak graanprodukten consumeerde. Nu gaat het mij verder niet om de wetenschappelijke discussie, maar om de wijze waarop dit naar een groot publiek gebracht wordt: onze voorouders zijn veel minder ver weg dan je denkt en wij lijken nog op ze. Hoe dan ook werd er weer een band gelegd met de middeleeuwen op ‘human interest’-basis.

Een passe-partout-tijdperk

Men kan natuurlijk van mening zijn, dat de huidige middeleeuwen-golf bedrog is. Want is het niet zo, dat juist het historisch bewustzijn aan het vervagen is? Dat zou zich dan het duidelijkst tonen aan het platwalsen van het historisch reliëf op school tot iets als maatschappij-oriëntatie. Hoe valt dat dan te rijmen met die geconstateerde exploitatiedrift van de middeleeuwen? Nu loopt de school wel meer achter, of zo men wil te ver vooruit. In ieder geval heeft het hanteren van de middeleeuwen in de diverse lagen van de bevolking een typisch ònschools, zo niet onwetenschappelijk karakter. Dat verklaart ook waarom pogingen om die verstandhoudingen te beschrijven en te doorgronden een wat laatdunkende of zelfs afkeurende toon hebben. Maar dat kan, ook wanneer ikzelf mij daaraan schuldig lijk te maken, zeker niet de bedoeling zijn. Of verklaren ook veroordelen betekent, mag de lezer zelf beslissen.

Toch is de golf als zodanig moeilijk meetbaar en te vergelijken in kwantitatief opzicht met andere trends. Het meeste houvast bieden nog de verkoopcijfers van de bestsellers. Maar blijft het verschijnsel dan voornamelijk beperkt tot een zichzelf genererende, succesvolle uitgeversstunt, uitgelokt door Eco? Zo smal en beperkt in de tijd is het middeleeuwen-offensief zeker niet. Ook de bestsellers vormen een, kundig gestuurde, exponent van een beweging die veel dieper en breder is, en die al uit de jaren zestig komt aanzetten. Als griezelkabinet, droomfabriek, startpunt voor allerlei moderne ontwikkelingen en als oriëntatiepunt voor de versterking van de eigen identiteit fungeren de middeleeuwen al enige decennia lang als aangewezen speelterrein.

Ook daar zit een ontwikkeling in, zowel van intensivering als van een bredere spreiding over alle milieus. Langzamerhand lijkt men alles te kunnen vinden in de middeleeuwen, van recepten voor woest eten tot aan feminisme toe. De middeleeuwen zijn een passe-partout-tijdperk geworden, waarop men ongelimiteerd de eigen illusies, frustraties, ambities en wensdromen kan projecteren. En zo te zien zijn de grenzen daarvan nog lang niet in zicht.

Maaike Hogenhout-Mulder
‘Torec’: van sprookjesprins tot Arturridder

Het Torecverhaal beschrijft de avontuurlijke tocht van de ridder Torec die op zoek gaat naar een gouden diadeem, die zijn grootmoeder vroeger is ontstolen. Dit sieraad heeft de wonderbaarlijke eigenschap zijn bezitter eer en rijkdom te bezorgen. Torecs tocht is in eerste instantie bedoeld als een wraaktocht: hij wil het zijn grootmoeder aangedane onrecht wreken. Tijdens zijn tocht leert hij echter de liefde kennen en daarmee verandert het eigenlijke doel van zijn tocht, zoals uit het volgende inhoudsoverzicht zal blijken.

Inhoudsoverzicht

Op een dag gaat Briant, de koning van het rode eiland, met enkele lieden op jacht in het woud. Als hij in z'n eentje achter een wild zwijn aangaat, komt hij langs een boom waarin een bijzonder knap meisje zit. Haar schoonheid wordt nog geaccentueerd door een gouden diadeem die zij op haar hoofd draagt. Briant wordt meteen hevig verliefd. Het meisje vertelt hem dat ze Mariole heet en dat haar vader haar in de boom heeft geplaatst met de bedoeling dat de eerste man die daar langs zou komen, haar tot vrouw zou krijgen. Deze zal dan bovendien eigenaar worden van de diadeem, een voorwerp dat eer en rijkdom brengt. Het enige wat de toekomstige echtgenoot moet beloven, is dat hij haar zal beschermen tegen de ‘rode lyoen’, die haar tot de zijne wil maken. Dat belooft de koning graag. Hij gaat nu met Mariole en het gezelschap jagers terug naar het hof en daar wordt de bruiloft gevierd.

Het lukt Briant echter niet zijn belofte gestand te doen. Als hij op een dag niet thuis is, verschijnt er ineens een vreemde ridder in de zaal; deze ontrooft Mariole haar gouden diadeem en rijdt snel weer weg. Haar mannen zijn niet in staat de dief te grijpen. De koningin is erg bedroefd, vooral omdat ze een rode leeuw op het schild van de vreemde ridder heeft gezien.

De dief, die Bruant heet, haast zich met zijn buit naar zijn geliefde. Zij heeft hem tot deze diefstal aangespoord door te zeggen dat zij pas met hem wilde trouwen als hij de diadeem zou bezitten. Wanneer hij op het kasteel arriveert waar zij met haar twee zusters woont, heerst daar grote vreugde. Nu kan de bruiloft gevierd worden. Het zal een dubbele bruiloft worden, want twee van de drie zusters zullen tegelijkertijd trouwen; de een met Bruant, de andere met een zekere Druant. Het gezamenlijke bezit van de zusters, dat bestaat uit vijftig kastelen, wordt nu verdeeld: twee delen van elk 25 kastelen en de diadeem als derde deel. De oudste zuster, die ongetrouwd blijft, krijgt de eerste keus. Zij kiest de diadeem.

Inmiddels gaat het aan het hof van Briant en Mariole allesbehalve voorspoedig. Briant komt te overlijden en Mariole zondert zich af in verdriet. Wanneer zij een dochtertje krijgt, besluit zij het kind, samen met een aantal kostbaarheden en een brief over wat haar (Mariole) is overkomen, in een ton aan de golven toe te vertrouwen. Niet lange tijd daarna sterft zij. De ton spoelt aan in het land van koning Ydor van de Baserivier. Als deze het knappe kleine meisje ziet en de brief heeft gelezen, besluit hij haar zelf op te voeden. Hij laat haar dopen en geeft haar de naam Tristoise, omdat ze, zoals de tekst zegt, *met rouwen was gedragen*. Als ze volwassen is geworden, trouwt hij met haar.

Ydor en Tristoise krijgen een zoontje dat ze Torec noemen, naar de grootvader van het kind. Als deze de leeftijd van twintig jaar heeft bereikt, slaat zijn vader hem

tot ridder. Na afloop van het feest dat ter ere van deze ridderslag wordt gegeven, vertelt zijn moeder hem over haar afkomst en zij laat hem de brief lezen die bij haar in de ton is gevonden. Torec besluit het onrecht dat zijn grootmoeder is aangedaan, te wreken: hij zal de diadeem heroveren.

Torec vertrekt en gaat op zoek naar de dief Bruant. Na enkele avonturen van het gebruikelijke soort (een aangerande jonkvrouw bevrijd, een gevecht met een aantal wrede ridders, enzovoort) komt hij bij de burcht van Bruant aan. Deze heeft twee reuzen en twee leeuwen als poortwachters aangesteld, omdat hij weet dat Torec naar hem op zoek is. Torec slaagt erin de poortwachters te doden en rijdt het kasteel binnen, waar Bruant zit te schaken. Als Torec zich heeft bekend gemaakt, stelt Bruant voor dat ze de volgende dag het gevecht zullen houden. Aldus word besloten. In het gevecht weet Torec zijn tegenstander te overwinnen, maar hij is zelf met een vergiftigd zwaard verwond. Bruant geeft zich over en ze worden vrienden. Zijn gastheer vertelt nu dat hij de diadeem niet zelf heeft behouden, maar dat deze in bezit is van zijn schoonzuster. Zij is rijk en ongehuwd. Zij wil slechts trouwen met de man die alle ridders van de tafelronde heeft overwonnen. Torecs genezing is ook in haar handen, want alleen zij kan vergiftgde wonden genezen. (Verderop in het verhaal blijkt echter dat niet zij, maar haar zuster, de vrouw van Druant, bij wie Torec ook nog even ‘langsgaat’, deze gave bezit. Een klein verhaalfoutje dus.) Door Bruants verhalen over zijn schoonzuster raakt Torec tot over zijn oren verliefd op deze ongetrouwde rijke schoonheid en hij wil meteen naar haar toe. Bruant vertelt hem dat ze op kasteel Fort woont en hij laatzeven ridders Torec vergezellen tot vlak bij dit kasteel.

Het zal echter nog enige tijd duren voordat Torec bij zijn geliefde arriveert. Hij moet eerst nog talloze malen blijk geven van zijn moed en dapperheid. Van de avonturen die nu volgen, zijn er twee die zich van alle andere onderscheiden. Het eerste is de ontmoeting met de zwarte ridder. Op een dag vraagt Torec de weg naar *der avonturen gewat*, waar de zwarte ridder zich bevindt. In het gevecht met hem moet Torec aanvankelijk het onderspit delven. Zijn uiteindelijke overwinning op deze tegenstander dankt hij aan de hulp van diens dochter. Dat is op zich al een merkwaardig iets: dat het de held van het verhaal niet lukt om op eigen kracht zijn tegenstander te overwinnen. Daar komt dan nog bij dat Torec deze ridder niet toevallig ontmoet terwijl hij op weg is naar zijn geliefde, maar dat hij deze krachtmeting heel bewust heeft gezocht. Hij heeft immers de weg gevraagd naar de verblijfplaats van de zwarte ridder.

Het tweede avontuur dat uitzonderlijk kan worden genoemd, is het bezoek aan het geheimzinnige eiland. Tijdens zijn tocht arriveert Torec bij een zekere Ydras, die hem vertelt dat er na drie dagen een wit wonderschip langs zal komen. Wie erin gaat, komt nooit weer terug. Torec wacht het schip af en gaat aan boord. Het vaartuig, dat door niemand wordt bestuurd, brengt hem naar een eiland met een mooie marmeren burcht. De burchtheer ontvangt zijn nieuwe gast aanvankelijk niet erg vriendelijk: Torec zal de volgende morgen met hem of met een van zijn baronnen moeten vechten. Als Torec zegt hiertoe bereid te zijn, wordt de gastheer wat toeschietelijker: hij zal hem eerst meenemen naar *die camere van wijsheiden*. In deze kamer worden gesprekken gevoerd over de deugden die hoge heren behoren te bezitten (dapperheid, wijsheid en zelfbeheersing) en over de liefde. Torec is drie dagen lang een aandachtig toehoorder. Dan heeft hij er genoeg van en hij wil er vandaan. En wonder boven wonder, als hij de volgende ochtend wakker wordt, blijkt hij zich weer te bevinden op de plaats waar hij aan boord van het wonderschip is gegaan. Het gevecht waartoe zijn gastheer hem had verplicht, heeft niet plaatsgevonden.

Vermeldenswaard is verder nog dat Torec tijdens zijn tocht driemaal een gevecht heeft met een ridder, die elke keer na een kort speergevecht op geheimzinnige wijze verdwenen blijkt te zijn.

Na de belevenissen op het eiland besluit Torec rechtstreeks naar zijn geliefde te gaan. De weg blijkt echter moeilijk en vol gevaren. Torec slaagt erin de moeilijkheden te overwinnen en hij arriveert bij Blanchemont, het kasteel waar zijn geliefde woont. Door de verhalen van Bruant weet hij dat het niet gemakkelijk zal zijn om haar als vrouw te verkrijgen en hij besluit de dingen die zullen komen maar rustig af te wachten. Tot zijn vreugde komt een knap meisje hem daar voor het kasteel gezelschap houden. Zij laat een tent voor hem opslaan en ze laat eten en drinken voor hem brengen. Torec vermaakt

zich uitstekend met zijn nieuwe vriendin. Op een gegeven moment echter is ze ineens verdwenen. Als Torec haar achterna wil gaan, wordt hij door een ridder tegengehouden die hem verbiedt verder te rijden. De vreemdeling maakt zich bekend als de geheimzinnige ridder die Torec op zijn tocht driemaal heeft ontmoet. Hij beweert dat hij tevens de gastheer op dat eiland is geweest, dat hij Torecs oudoom is en bovendien een broer van het knappe meisje dat nu verdwenen is. Tot slot verstrekt hij Torec nog enige informatie over de diadeem. Inmiddels is de kasteelvrouwe, die Miraude blijkt te heten, nieuwsgierig geworden. Ze laat een paar bedienden informeren wie daar voor haar kasteel ligt. Wanneer ze hoort dat het Torec is die gekomen is om haar tot vrouw te vragen, valt ze bijna bewusteloos, want al drie jaar lang is ze hevig verliefd op hem. Wanneer ze haar raadslieden om raad vraagt, herinneren deze haar aan haar gelofte dat ze slechts met de man zal trouwen die alle Arturridders heeft overwonnen. Ze laat Torec vragen of hij bereid is de gestelde voorwaarde te accepteren. Als deze zich hiermee akkoord verklaart, gaat er een bericht naar Arturs hof.

Veertig ridders, onder wie Walewein en Keye, arriveren voor de burcht van Miraude. De hoffelijke Walewein weet twintig ridders over te halen de buikriemen van de zadels vrijwel door te snijden, zodat de strijd Torec niet te zwaar zal vallen. Keye en zijn vrienden weigeren hieraan mee te doen. Torec weet ze alle veertig te overwinnen (Keye ligt als eerste uit het zadel!) en daarna brengt Walewein Miraude naar Torecs tent. De gelieven beloven elkaar trouw.

Keye echter tekent protest aan. Hij verwijt Miraude dat ze haar gelofte verbreekt: nog niet alle Arturridders zijn immers overwonnen. Men besluit dan gezamenlijk naar Arturs hof te vertrekken. Daar weet Torec ook de resterende ridders te overwinnen (waarvan een deel op advies van Walewein eveneens de zadelriemen had ingesneden) en dan is er geen enkele belemmering meer om de bruiloft te vieren. Torecs ouders worden ook uitgenodigd en zij zijn bijzonder verheugd wanneer zij zien dat de bruid van hun zoon de diadeem draagt. Torec wordt heer van Miraudes bezittingen en na de dood van Ydor koning van zijn vaders land. Het verhaal besluit met de verzen:

> Torec bleef coninc ende si coninginne.
> Dus es vergaen harre beider minne.
> Die coninc Torec proefde hem wale, (*hem proeven* = zich waar maken)
> Van sire doget ginc verre tale. (*sire doget* = zijn integriteit)

Aan dit inhoudsoverzicht moet ik nog iets toevoegen. In het Torecverhaal treffen we namelijk twee hoofdstukken aan waarin Torec geen enkele rol speelt. In het eerste hoofdstuk wordt verteld hoe Melions strijd voert tegen de vreselijke Raguel, die het hele ‘woeste eiland’ onveilig maakt, omdat hij niet met de koningsdochter mag trouwen. De strijd blijft onbeslist en ze worden vrienden. In het tweede hoofdstuk (dat niet direct op het eerste volgt) blijkt de koningsdochter op wie Raguel verliefd is, te zijn geroofd. De koning maakt bekend dat degene die haar terugbrengt met haar mag trouwen. Melions en Raguel volgen de sporen van de dief en vinden zijn verblijfplaats. Melions daalt af in een afgrond waar een monster te midden van een groot aantal geroofde jonkvrouwen ligt te slapen. Hij weet het monster te doden. Raguel haalt nu de jonkvrouwen een voor een met een touw naar boven, maar hij laat Melions beneden. Hij hoopt zo de koningsdochter voor zichzelf te kunnen opeisen. Met behulp van een paard dat hij in de verblijfplaats van het monster aantreft, vindt Melions een geheime uitgang en hij komt net op tijd om het huwelijk

tussen Raguel en de koningsdochter te kunnen verhinderen. De bedrieger wordt gedood en Melions krijgt zijn eerlijk verdiende beloning.

Een verhaal in een verhaal

Het verhaal over Melions en Raguel is slechts op twee punten met het Torecverhaal verbonden. De eerste verbindingslijn loopt via de naam Melions. Een van de ridders die Torec in het begin van zijn tocht heeft ontmoet (maar die verder in het Torecverhaal geen enkele rol speelt), heeft zich aan Torec voorgesteld als Melions. Deze ridder bevond zich op dat moment in gezelschap van zijn geliefde. Maar in het Melionsverhaal is hij de man met wie de prinses zal trouwen en dus moet de geliefde die hij in het Torecverhaal bij zich had, geëlimineerd worden! We lezen dan ook aan het begin van het ingevoegde verhaal:

> Die aventure gewaget hier
> Dat Melions, die ridder fier,
> Daer ic hier vore af dede gewach
> Ende daer Torec enen nach lach,
> Sine vriendinne was nu doet.
> Dies haddi droefheit herde groet.

En na deze mededeling is de weg vrij voor de belevenissen van Melions op het ‘woeste eiland’.

De tweede verbindingslijn loopt via Mabilie van Montesclare, een jonkvrouw die door Torec van haar trouwlustige belegeraar is bevrijd. Toen Torec van haar burcht vertrok, werd zij door een monster meegevoerd. Zij riep om hulp, maar Torec heeft geweigerd hulp te verlenen (!) en is doorgereden. In het ingevoegde verhaal blijkt Mabilie een van de jonkvrouwen in het hol van het monster te zijn.

De duidelijk zichtbare ‘lassen’ tussen de twee verhalen maken het aannemelijk dat het Melionsgedeelte oorspronkelijk niet deel heeft uitgemaakt van de *Torec*, maar dat het er later in is opgenomen. Misschien is de bewerker van de *Lancelot-compilatie* (de verzameling Arturverhalen waarvan de *Torec* deel uitmaakt) wel voor deze ingreep verantwoordelijk. Hij kan hiertoe besloten hebben, omdat hij het Melionsverhaal, waarin Artur en zijn ridders niet voorkwamen, anders niet in zijn boek had kunnen opnemen.

Ik zal dit ingevoegde verhaal (waarin sprookjesliefhebbers misschien een hen bekend sprookje herkennen) nu laten rusten en het verder alleen hebben over Torecs belevenissen.

De oorspronkelijkheid van de Torec

We hebben hierboven verondersteld dat de bewerker van de *Lancelot-compilatie* het verhaal over Melions en Raguel in de *Torec* heeft vervlochten. Daarbij gaan we er dus van uit dat deze man de beschikking heeft gehad over een al bestaand Torecverhaal. Waarop baseren we deze mening? Zijn er dan soms andere versies van dit verhaal overgeleverd? Hoewel dit laatste niet het geval is, is er toch alle reden om aan te nemen dat er wel oudere versies zijn geweest.

Ten eerste hebben we het getuigenis van Jacob van Maerlant (tweede helft dertiende eeuw) die in zijn *Historie van Troyen* meedeelt dat hij een *Toerecke* heeft gedicht. Dit werk is dan wel niet overgeleverd, maar er is alle kans dat de *Torec* die wij kennen een afschrift of bewerking van dit werk van Van Maerlant is. Eén passage

uit het verhaal doet namelijk heel sterk aan deze dichter denken. Het betreft Torecs bezoek aan de *camere van wijsheiden*. De gesprekken daar handelen onder meer over de vraag welke deugden een goed bestuurder moet bezitten. Tijdens deze gesprekken wordt de levenswijze van de hoge heren aan de kaak gesteld en dat was een onderwerp dat Van Maerlant graag aansneed. Gerritsen (1979) heeft het voorzichtige vermoeden geuit dat Van Maerlant de *Torec* geschreven zou hebben voor de jonge vorst Floris V. Het Torecverhaal zou dan het leerproces moeten verbeelden dat een jonge vorst moet doormaken voor hij het koningschap (gesymboliseerd in de diadeem) waardig is. De avonturentocht van de held kan als de praktische component worden beschouwd, de lessen in de *camere* als de theoretische.

Van Maerlants mededeling dat hij een *Toerecke* heeft gedicht, behoeft niet te betekenen dat hij ook de stof heeft verzonnen. Het woord *dichten* betekende in die tijd heel vaak (en zeker in de mond van Van Maerlant): ‘vertalen’ of ‘bewerken’. Hij kan een bestaand verhaal hebben gebruikt om daar zijn eigen ideeën in te verwerken. Dat ligt in dit geval des te meer voor de hand omdat er een groot verschil is tussen het Van Maerlantachtige karakter van de gesprekken in de *camere* en de rest van de roman.

De veronderstelling dat Van Maerlant een reeds bestaand verhaal heeft vertaald of bewerkt, vindt steun in het feit dat er in het Frans een roman over Torec moet hebben bestaan. In de veertiende eeuw wordt als een van de boeken van de bibliotheek van het Louvre vermeld: *Torrez chevalier au cercle d'or, rimé, bien historié et escript*. (In de vijftiende eeuw is het

verlies van dit boek geconstateerd.) Daar de diadeem waar Torec naar op zoek is ook in het Middelnederlands een *cyrkel* wordt genoemd, is er vrijwel geen misverstand mogelijk. Het verhaal over Torec moet uit het Frans komen. Van Maerlant zal het werk in het Middelnederlands hebben vertaald en het op bepaalde punten enigszins hebben gewijzigd. Naar alle waarschijnlijkheid zijn de gesprekken in de *camere* door hem ingevoegd.

Is het (Franse) voorbeeld van Van Maeriant dan het oorspronkelijke dichtwerk over Torec geweest? Hogenhout (1976) meent van niet. De geschiedenis van het Torecverhaal gaat volgens hem nog verder terug. In zijn dissertatie over de oorsprong en de ontwikkeling van deze Arturroman komt hij tot de conclusie dat het oorspronkelijke Torecverhaal een sprookje moet zijn geweest. Deze conclusie is minder verrassend dan men op het eerste gezicht zou denken. Er zijn meer Arturverhalen waarvan een sprookje het stramien vormt. Zo is de *Walewein* een variatie op het sprookje van de gouden vogel (Grimm, nr. 57) en in *Lanceloet en het hert met de witte voet* kan men het drakedoderssprookje herkennen.

Het sprookje dat volgens Hogenhout aan het Torecverhaal ten grondslag ligt, wordt in de sprookjescatalogus (Aarne/Thompson 1961) aangeduid als ‘The magic ring’. In dit sprookje ontvangt de hoofdpersoon aan het begin een tovervoorwerp (een ring of een toversteen) van de vader van iemand die door hem van de dood is gered. Dit tovervoorwerp vervult alle wensen van de eigenaar. De bezitter wenst zich nu een kasteel en trouwt daarna met de koningsdochter. Een dief steelt het tovervoorwerp, vertrekt daarmee naar een ver eiland en tovert vervolgens het kasteel en de vrouw naar zich toe. De held gaat naar het eiland om het gestolene te heroveren. Hij slaagt daarin (vaak met behulp van dankbare dieren) en aan het slot van het sprookje is de toestand van voor de diefstal weer bereikt.

Onder invloed van een ander sprookje (‘The man on a quest for his lost wife’) heeft het oorspronkelijke verhaal een aantal wijzigingen ondergaan, aldus Hogenhout. In dit tweede sprookje is de held een kind dat door zijn vader aan de zee is toevertrouwd. Een koning vindt het kind en voedt hem als zijn eigen zoon op. Op een dag gaat de held in een *self-moving* boot naar een kasteel op een eiland, waar hij een betoverde prinses ontmoet. Hij ziet kans de betovering te verbreken door drie nachten zwijgend bij de prinses door te brengen. Ze zijn heel gelukkig. Dan verlangt de held zijn ouders terug te zien. De prinses vindt het goed dat hij ze bezoekt, maar verbiedt hem over haar te spreken. Hij doet dat toch en raakt daardoor zijn geliefde kwijt. Zij heeft zich teruggetrokken op een glazen berg en de weg daarheen is vrijwel ontoegankelijk. Na een lange zoektocht (soms: nadat hij een paar ijzeren schoenen heeft versleten) arriveert hij bij de berg. Daar moet hij nog een moeilijke opdracht volvoeren voor de hereniging met de geliefde kan plaatsvinden.

Een samensmelting van deze twee sprookjes zou volgens Hogenhout aan het Torecverhaal ten grondslag liggen. En nu kom ik nog even terug op de eilandpassage. Op grond van de overeenkomst met de genoemde sprookjes neemt H. aan dat er in een vroegere versie van het verhaal op het eiland een andere gebeurtenis moet hebben plaatsgevonden. Daar zal Torec Miraude hebben ontmoet (die in de alleroudste versie van het verhaal misschien zijn vrouw was die samen met de diadeem was gestolen). Misschien heeft ze hem daar ook genezen van de wond met het vergiftigde zwaard. Waarschijnlijk heeft hij een verbod van haar genegeerd met als gevolg dat zij zich heeft teruggetrokken op Blanchemont en hij haar opnieuw moest gaan zoeken.

De tekst biedt voor deze zienswijze wel een aantal argumenten, waarvan ik er enkele zal noemen. Bruant beweert dat Miraude op kasteel Fort woont, maar ze

blijkt later op Blanchemont te wonen. We kunnen dit als een ‘foutje’ in de tekst beschouwen (de schrijver wist niet meer hoe hij het kasteel in een eerdere passage had genoemd), we kunnen deze fout echter ook zien als een herinnering aan de vroegere situatie. Het kasteel op het eiland zou dan in een vroeger stadium van de tekst Fort hebben geheten, de ridder die Torec zo onvriendelijk ontvangt, zou de dief zijn geweest en het gevecht zou natuurlijk hebben plaatsgevonden. Toen de gebeurtenissen op het eiland zich wijzigden, kan het gevecht, dat toen op de burcht niet meer ‘thuishoorde’, tot een afzonderlijk avontuur zijn geworden: het gevecht met de zwarte ridder. Andere herinneringen aan de vroegere situatie zouden kunnen zijn: het getal drie (de held moest drie nachten bij de prinses doorbrengen, Torec hoort drie dagen de gesprekken aan), het feit dat Torec beslist naar het eiland toe wil, hoewel hij weet dat hij het er waarschijnlijk niet levend van af zal brengen en de mededeling van Miraude dat ze al drie jaar verliefd is op Torec.

Het zijn met name de fouten en onbegrijpelijkheden van het overgeleverde verhaal die voor Hogenhout de sleutel vormden tot het inzicht in de ontstaansgeschiedenis ervan. Hij komt in zijn studie tot de conclusie dat er in het verhaal zes lagen kunnen worden onderscheiden: 1. het sprookje ‘The magic ring’ heeft invloed ondergaan van 2. ‘The man on a quest for his lost wife’; 3. het verhaal is tot een ridderroman geworden en 4. het heeft een eerste ‘arturianisering’ ondergaan; 5. de volgende bewerker is Van Maerlant geweest, die onder meer de wijsgerige gesprekken heeft ingevoegd en 6. tot slot zou de bewerker van de *Lancelotcompilatie* het verhaal hebben uitgebreid met de hoofdstukken over Melions en Raguel en hij zou een nieuw slot aan het geheel hebben gebreid. (N.B. In het Torecsprookje zou het huwelijk volgens H. op Miraudes kasteel hebben plaatsgevonden.)

Hogenhout spreekt in zijn proefschrift niet over Keltische invloeden in de *Torec*. Toch zijn er elementen in het verhaal die daaraan doen denken. Koning Briant vindt de schone Mariole in de boom wanneer hij een everzwijn volgt. En een jacht op een everzwijn is een veel voorkomend thema in de Keltische verhalen (zoiets als de jacht op een wit hert in de Arturromans). Het dier is een soort boodschapper uit een andere wereld, een wereld van betovering en magie. Van één everzwijn uit een Keltisch verhaal kennen we zelfs de naam: *Twrch Trwyth*. En deze naam lijkt verdacht veel op die van de held van het Torecverhaal.

In verband hiermee kan ook nog gewezen worden op enkele punten van overeenkomst met het beroemde verhaal over Tristan en Isolde, dat eveneens van Keltische oorsprong is. De naam van de held Tristan lijkt op die van de moeder van Torec: Tristoise. De moeder van Tristan sterft na de geboorte van haar kind; zo ook de moeder van Tristoise. Beide helden gaan in een onbemand vaartuig naar een eiland. In de *Tristan* geneest Isolde de hoofdpersoon daar van een wond die hij door een vergiftigd zwaard heeft opgelopen. In de *Torec* is eveneens sprake van een dergelijke wond en in een oudere versie van het verhaal heeft Miraude die wond misschien op het eiland genezen (zie boven).

Het lijkt niet onwaarschijnlijk dat een Keltisch volksverhaal de bron van het Torecverhaal heeft gevormd. Dat het handelingsverloop van de *Torec* veel overeenkomst vertoont met een sprookje, behoeft daar niet tegen te pleiten. Integendeel zelfs: veel Keltische verhalen zijn voor een groot deel op sprookjes en volksvertelsels gebaseerd.

Hoe men zich de oorsprong van deze Arturroman ook wil denken, één ding lijkt wel vast te staan: het Torecverhaal uit de *Lancelotcompilatie* is niet een oorspronkelijk kunstwerk. De overgeleverde tekst moet gezien worden als het eindpunt van een lange traditie.

De Torec als Arturroman

Het verhaal over Torec wordt beschouwd als een Arturroman. Toch is het geen Arturroman van het gewone soort. Ten eerste is de hoofdpersoon geen ridder van de tafelronde en hij wil het niet worden ook. Verder speelt het begin van het verhaal zich niet af aan Arturs hof, terwijl dat in een dergelijke roman wel gebruikelijk is. En ten slotte: wanneer de ridders van de tafelronde hun intrede doen in het verhaal, lijkt hun optreden alleen maar bedoeld om de kunstwerkjes van Torec extra glans te verlenen.

Hoewel Arturs hof pas aan het slot van het verhaal een belangrijke rol gaat spelen, komt het in enkele voorgaande episodes ook al ter sprake. Opmerkelijk is echter dat het in twee van die passages nauwelijks als zodanig ‘herkenbaar’ is. De eerste keer is dat het geval tijdens een ontmoeting van Torec met een roofridder. Deze vertelt hem dat hij via roven in zijn onderhoud moet voorzien, omdat hij van Arturs hof verdreven is. Hij was daar een beroemd ridder, maar op een dag heeft hij Keye, toen deze hem belasterde, met een mes gestoken en dat heeft zijn

verbanning ten gevolge gehad.

De tweede keer dat Arturs hof op een ongewone wijze ter sprake komt, is in de episode van de jonkvrouw met de dertig kastelen. Op zijn tocht ontmoet Torec een wenende jonkvrouw die hem vertelt dat haar door Artur dertig kastelen ontnomen zijn, toen zij na drie dagvaardingen niet aan het hof was verschenen. Torec gaat met haar naar Artur die zich in Tyntageel bevindt, en pleit voor haar. Het hof is echter niet te vermurwen. Alleen Walewein distantieert zich van het vonnis: hij was er niet bij toen het werd uitgesproken. Hij gedraagt zich hoffelijk en biedt Torec gastvrijheid aan. Pas nadat Torec een van de Arturridders (Ywein) in een gevecht heeft overwonnen, krijgt de jonkvrouw haar kastelen terug. Bij die gelegenheid nodigt men Torec uit ridder van de tafelronde te worden, maar deze bedankt voor de eer.

De wijze waarop de koning in deze passages wordt beschreven, is uitzonderlijk in de Arturliteratuur. We kennen hem niet als de strenge rechter die mensen verbant of die een leenvrouw haar bezittingen afneemt als ze niet op tijd aan het hof verschijnt. Opvallend is ook dat het hof zich in de laatste passage in Tyntageel bevindt en niet in een van de gebruikelijke hofplaatsen (in Cardoel bijvoorbeeld). Intrigerend is de vraag of we in deze passages te maken hebben met elementen uit een oudere Artur-traditie of dat sommige episodes in een bepaald stadium van de tekstgeschiedenis aan de heersende literaire mode zijn aangepast (d.w.z. een willekeurige koning kreeg de naam Artur opgeplakt).

Pas nadat Torec bij Miraude is gearriveerd, gaat Arturs hof echt een rol spelen in het verhaal. Hier is de tekening van de ridders van de tafelronde niet in strijd met het traditionele beeld: Walewein treedt op als de hoffelijke ridder, die Torec te hulp komt en die na afloop van de gevechten de gelieven bij elkaar brengt (je zou bijna zeggen: het huwelijk voltrekt); Keye wordt afgeschilderd als de kwade genius die steeds roet in het eten gooit. En wanneer Torec later met Miraude aan het hof verschijnt, is Artur de hoffelijke gastheer, aan wiens hof het bruiloftsfeest plaatsvindt.

Tot slot kan nog gewezen worden op het feit dat de *Torec* op verschillende plaatsen invloed moet hebben ondergaan van andere Arturverhalen. Zo is Torecs bevrijding van Mabilie van Montesclare niet helemaal los te denken van de passage over de jonkvrouw van Montesclare uit de *Perceval*, waarvan een verkorte versie in de *Lancelot-compilatie* is opgenomen. En wanneer Miraude wordt ontvoerd tijdens Torecs tocht naar Arturs hof, kan men zich niet aan de indruk onttrekken dat hiervoor de *Walewein* model heeft gestaan, waar de geliefde ook wordt ontvoerd, vlak voordat het doel van de tocht is bereikt.

Het is wel duidelijk dat de bestaande Arturverhalen in belangrijke mate hebben bijgedragen aan het Torecverhaal zoals wij dat kennen. En dat we het verhaal kennen, hebben we in zekere zin te danken aan de bewerker van de *Lancelot-compilatie*. Hij heeft Torec een plaats aan Arturs tafel waardig gekeurd, ook al hoorde hij er dan blijkbaar oorspronkelijk niet thuis.

Literatuuroverzicht

Tekstuitgaven:

Jonckbloet 1846-49: *Roman van Lancelot (XIIIe eeuw)*. Ed. W.J.A. Jonckbloet. 2 delen. 's Gravenhage 1846-49. De *Torec* beslaat de verzen 23127-26964 van het Derde Boek (deel II).

Te Winkel 1875: *Jacob van Maerlants Roman van Torec*. Ed. J. te Winkel. Leiden 1875.

Hogenhout 1978: *Torec*. Ed. M. en J. Hogenhout. Abcoude 1978.

(Recente) secundaire literatuur:

Aarne/Thompson 1961: A. Aarne, S. Thompson: *The types of the Folktale, a Classification and Bibliography*. Helsinki 1961.

Heeroma 1973: K. Heeroma: ‘Maerlants Torec als “sleutelroman”’. In: *Med. Kon. Ned. Akad. v. Wet.*, Afd. Letterk. N.R. deel 36, no. 5. Amsterdam/Londen 1973.

Hogenhout 1976: J. Hogenhout: *De geschiedenis van Torec en Miraude, een onderzoek naar de oorsprong en de ontwikkeling van een Arturroman*. Leiden 1976.

Gerritsen 1979: W.P. Gerritsen: ‘Wat voor boeken zou Floris V gelezen hebben?’. In: *Floris V. Leven, wonen en werken in Holland aan het einde van de dertiende eeuw*. Acht voordrachten gehouden tijdens een symposium te Muiderberg in 1978. Den Haag 1979. blz. 71-86.

Van Oostrom 1979: F.P. van Oostrom: ‘De oorspronkelijkheid van de *Torec*’. In: Spiegel der Letteren 21 (1979), blz. 197-201.

Vekeman 1980: H. Vekeman: *Torec, een middeleeuws kunstwerk*. Nijmegen 1980.

[Vervolg Het paarse schrijven van Alice Walker]

vervolg van pagina 93

de heup beschouw ik als een onafhankelijke houding. Ze moet alles alleen doen. Meestal moet ze het, pratend, opnemen tegen mensen die haar de bodem willen intrappen, maar ze blijft oreren. Dat is de ‘womanish’ traditie.

Literatuur is voor jou dus een onderzoek naar de (zwarte) cultuurgeschiedenis? The Color Purple *heb ie een historische roman genoemd.*

Absoluut. Het Afrikaanse deel van The Color Purple is daar een voorbeeld van. Ik kan me niet voorstellen dat mensen zichzelf menen te kennen als ze niets weten van hun komaf, hun *roots*, wie ze geweest zijn. Het gaat dan niet alleen om lichamelijke kenmerken (neus van pa, mond van ma). Bijvoorbeeld. Ik ergerde me eraan dat mensen steeds suggereerden dat seksisme een Amerikaans-Europese uitvinding was. Ik ben in Afrika geweest en het is nog steeds een ongelooflijk seksistisch continent. Dat was het eeuwen geleden, dat is het nu nog. Zulke zaken wil ik laten zien: de Olinka-traditie die voorschrijft dat meisjes kerfjes in hun wangen moeten laten aanbrengen, een andere traditie die clitorisbesnijding voorschrijft. Niet alles draait om de slechte dingen in de blanke wereld. Ook de Afrikaanse en Amerindiaanse cultuur kent seksisme.

Toen ik onlangs Ishmael Reeds essaybundel Shrovetide in New Orleans *las, constateerde ik een opvallende overeenkomst met* In Search of Our Mothers' Gardens*: de poging om zwarte schrijvers uit het verleden die weggegumd waren weer een eigen plaats te geven. Chester Himes bijvoorbeeld. Bovendien benadrukt Reed ook de muzikale traditie van het zwarte schrijven.*

Wij worden zonder ironie de *marginale* schrijvers genoemd. En juist de marginalen vallen gauw over de rand en verdwijnen dan uit het zicht. De blanke, mannelijke critici van The New York Times denken dat zij het (literaire) middelpunt vormen. Die vijftigers en zestigers denken dat zij Amerika zijn. Nadat ik al die prijzen voor *The Color Purple* had gekregen en er een miljoen exemplaren van waren verkocht, werd

mijn essaybundel niet eens gerecenseerd door The New York Times. Alsjeblieft. Zo gaat dat hier in de VS. Maar voor mij is het contact met mijn échte, oprechte lezers veel belangrijker. Die begrijpen wel dat *The Color Purple* in feite twee driehoeksverhoudingen beschrijft, die van Celie, Shug Avery en Albert en - in mindere mate weliswaar - die van Nettie, Corinne en Samuel. Die begrijpen wel dat de ene vrouw aan de andere vrouw vraagt of ze een slipje van haar mag lenen. Die vinden dat niet triviaal. Dus mijn historische roman begint als het ware met het lenen van ondergoed. Sommige zwarte critici vonden dat absoluut belachelijk. Ik heb erover geschreven in een essay dat 'Writing *The Color Purple'* heet. Daarin probeer ik ook aan te geven dat mijn persoonlijke leven en dat van mijn romanpersonages (met name Celie en Shug, de vrouwen van dat ondergoed) met elkaar verband houdt.

The New York Times is natuurlijk een sprekend voorbeeld. Zij negeren een belangrijk deel van de Amerikaanse literatuur. De canon in die literatuur was tot voor kort een blanke. Beroemdheid is maar relatief. Over twee jaar ben ik misschien wel een of andere Alice die vroeger een paar boekjes heeft geschreven, of ik ben een vlag op een modderschuit, een *token*. Er bestaat gelukkig nu een niet-blanke Amerikaanse literaire *beweging*. We lijken elkaar weer gevonden te hebben.

De muzikale traditie waarover Reed schrijft in *Shrovetide in New Orleans* zit ook in mijn gedichten, verhalen en romans. Shug Avery is een mengsel van *folk stories* en muziek. Via haar wilde ik de traditie, mijn tantes, weer tot leven wekken. De creatie van Shug is een hommage aan die vrouwen in mijn leven. Een van mijn tantes was een 'onecht' kind van mijn grootvader, ik bedoel een kind buiten het huwelijk. Zij fascineerde mij het meest, omdat ze een buitenstaander was, afweek. Ze gaf niets om normen. Een van de mooie dingen van het schrijven is, dat je zulke vrouwen in je omgeving kunt houden. Zo blijven ze bij je, zo blijven ze je bij. Je hoort de geschiedenis dwars door hun verhalen heen.

Als ik wegga, zie ik in de hal drie hoeden hangen. Alice Walker ziet, dat ik ernaar kijk. 'Twee hoeden zijn van mij. Deze hele oude is van mijn vader. Het enige dat er nog van hem over is.'

Leen Verhoeff
De ondergang van de beschaving

Het verhaal van *De dood van koning Arthur* behoort tot het fraaiste en indrukwekkendste dat de hele middeleeuwse literatuur heeft voortgebracht. Deze uitspraak is gedaan door een grootmeester onder de mediaevisten van de twintigste eeuw.[1.] Een willekeurige lezer kan niet anders dan deze mening delen, want de roman is een hecht doortimmerd geheel, groots van conceptie en getuigend van gevoel voor dramatiek. Ook de karaktertekening van de diverse personages geeft blijk van een verfijnd psychologisch inzicht. De roman staat kwalitatief op eenzame hoogte in de middeleeuwse epiek; het dramatisch effect ervan is van een grandezza als in Sophocles' *Oedipus*. Toch zullen niet veel Nederlanders *Des conincs Arturs doet*, de laatste roman in het Haagse Lancelot-handschrift, werkelijk helemaal gelezen hebben. En dat is niet zo verwonderlijk, als men weet hoeveel hindernissen de in middeleeuwse verhalen geïnteresseerde lezer moet nemen.

- Er bestaat geen moderne uitgave van de Middelnederlandse tekst; de laatste is die van Jonckbloet, nota bene van 1846!
- Er is evenmin een vertaling van de tekst in modern Nederlands voorhanden.
- Het is een nogal lijvige roman: een onoverkomelijke hinderpaal voor veel aspirant-lezers.

Wie desondanks - met ware doodsverachting voor de voetangels en klemmen van het Middelnederlands - het leesavontuur begint, ontmoet nog veel obstakels op zijn weg:

- een aantal hoofdstukken en diverse regels ontbreken;
- de tekst is niet altijd even coherent en bevat duidelijke fouten;
- het eigenlijke verhaal wordt voorafgegaan door een proloog die de indruk wekt van een preek als aperitief, hard nodig vlak voor zo'n wereldse maaltijd;
- de laatste hoofdstukken bevatten ook katholiserende tendensen en lijken los te staan van een verhaal dat met de ondergang van een koning is geëindigd.

Alvorens nader op bovenstaande opmerkingen in te gaan, lijkt het me verstandig een ruwe schets op te zetten van het decor waartegen zich de gebeurtenissen afspelen.

Het verhaal in het kort

Na Lancelots terugkeer aan het hof, vervalt hij in zijn oude ‘zonde’ met Guinevere. Zijn belofte aan een kluizenaar in de *Queste* om aan hun verhouding een eind te maken, lijkt hij vergeten. Hun omgang vindt zo openlijk plaats dat Acgravein, Waleweins broer, zich voorneemt de koning in te lichten.

Als de ridders van de Tafelronde naar een toernooi in Winceestre gaan, wendt Lancelot voor dat hij te ziek is om daaraan deel te nemen. Acgravein doet nu zijn verhaal aan de koning, maar Arthur weigert hem te geloven. Als de koning vertrokken is, vraagt Lancelot aan zijn koningin verlof om incognito naar Winceestre te gaan. Om onopgemerkt te blijven, reist hij 's nachts. Bij het aanbreken van de dag komen Lancelot en zijn schildknaap bij het kasteel Esclaroet, waar de koning logeert. De koning herkent hem vanuit een raam en Griflet verklapt Arthur dan de reden van Lancelots smoes. Ze spreken af een en ander voor zich te houden.

Lancelot leent het rode schild van de zieke zoon van zijn gastheer en gaat met diens andere zoon naar het toernooi. De op Lancelot verliefde dochter van de kasteelheer heeft hem gevraagd haar mouw op zijn helm te dragen. Lancelot stemt toe, hoewel hij terdege beseft dat hij daarmee de woede en jaloezie van Guinevere riskeert. Hij wint het toernooi, maar zijn neef Bohort heeft hem zo'n zware verwonding toegebracht dat hij zes weken bedrust krijgt voorgeschreven. Inderdaad verbiedt een furieuze koningin Lancelot en zijn verwanten de toegang tot het hof.

Intussen bezoekt koning Arthur zijn zuster, de fee Morgeyn, die hem de door Lancelot in haar kasteel aangebrachte schilderingen toont van diens liefdesscènes met de koningin. Ondertussen schenkt een doodsvijand van Walewein de koningin tijdens het diner een vergiftigde vrucht, in de hoop dat zij deze aan Walewein zal geven. Maar ze stopt hem Gaherijs de Caraän toe, een ridder van de Tafelronde. Als deze sterft, beschuldigt diens broer Mador van der Porten de koningin van moord. Het wordt haar toegestaan zich door een ridder bij wijze van godsgericht te laten verdedigen tegen Mador. Maar de ridders blijken hiertoe niet bereid, overtuigd als ze zijn van haar schuld. Te langen leste duikt natuurlijk toch Lancelot op, die daarmee haar terdoodveroordeling voorkomt. De verliefde jonkvrouwe van Esclaroet is inmiddels van verdriet gestorven. Mordred en Acgravein zetten een val op voor de twee gelieven en slagen erin ze te betrappen. Lancelot weet te ontkomen, maar de koningin wordt tot de brandstapel veroordeeld. Voordat het zover is, bevrijdt Lancelot haar, maar daarbij komen Waleweins broers om het leven: Acgravein, Gariët en Guerriës. De koning belegert Lancelots kasteel Joyosergarde, maar de paus gebiedt Lancelot Guinevere aan haar wettige echtgenoot terug te geven. Dat gebeurt, en Lancelot blijft niets anders over dan het Kanaal over te steken.

Onder pressie van Walewein gaat Arthur hem met een leger achterna om de dood van zijn neven te wreken. Als er aan beide zijden veel doden vallen, besluiten Walewein en Lancelot tot een tweekamp om verder bloedvergieten te voorkomen. Walewein raakt daarbij ernstig aan het hoofd gewond en moet de strijd staken. Daarna bevecht Arthur een reus, en behaalt met zijn leger een overwinning op de Romeinen. Dan bereikt hem het bericht dat Mordred zijn troon heeft bestegen, maar dat Guinevere heeft kunnen vluchten en zich in de Tower van Londen heeft verschanst.

Lancelot, gevangen gehouden door Morgeyn, ziet een roos. In dit kasteel ziet Arthur later de schilderingen met de liefdesscènes tussen Lancelot en Guinevere (Bonn, UB S 526).

Als Arthur weer met zijn leger in Dover is aangekomen, sterft Walewein aan zijn verwondingen. Kort daarvoor heeft hij Arthur bezworen Lancelot te hulp te roepen in de strijd tegen Mordred. Hoewel Arthur nog diverse waarschuwingen krijgt

in zijn dromen en met een onheilspellende inscriptie van Merlijn wordt geconfronteerd, blijft hij halsstarrig weigeren een beroep op Lancelots hulp te doen.

Als de strijd op het slagveld van Salesbire bijna ten einde is, doodt Arthur zijn zoon, maar deze weet hem ook dodelijk te verwonden. Arthur vertrekt met Morgeyn per boot naar Avalon, maar Griflet - de enige ridder van de Tafelronde die nog in Logres is overgebleven- vindt zijn grafsteen in de Swerte Capelle (een concessie aan de 'vondst' van Arthurs graf in Glastonbury in 1191).[2.] Arthurs rijk is ten onder gegaan en de Tafelronde met hem.

Ten slotte keert Lancelot terug naar Logres en doodt de beide zonen van Mordred, die de macht van hun vader hadden overgenomen. Guinevere is intussen overleden. Lancelot sterft uiteindelijk ook in een klooster. Een bisschop ziet in een droom hoe engelen hem ten hemel dragen.

Tot zover de hoofdlijnen van het verhaal. Enkele hierboven niet gereleveerde gebeurtenissen zullen verderop in dit artikel aan de orde komen.

De kwintessens

De liefdesverhouding tussen Lancelot en Guinevere is een belangrijk bouwelement in de constructie van het verhaal. Niettemin legt de 'architect' daarvan het accent op het fatale karakter van die liefde, omdat zo'n benadering beter past binnen het kader van zijn bouwplan. Nogal wat gebeurtenissen vallen binnen dit bestek van het onafwendbare: het noodlottige toeval dat Lancelot bij Guineveres redding van de brandstapel na Acgravein ook nog Gariët doodt; de greep naar de macht - én naar Guinevere - door Mordred, de zoon geboren uit een incestueuze relatie tussen Arthur en diens zuster; de droom van Arthur waarin hij van 'twiel van Aventuren' ter aarde stort; de voorspelling van Merlijn, gebeiteld op de megalieten van Stonehenge: een voorbestemdheid van hogerhand die de schuldvraag eigenlijk retorisch maakt.

Via de bovengenoemde bestanddelen voert het verhaal de lezer naar de definitieve, catastrofale afloop. Het absolute dieptepunt dat bereikt wordt, ligt in de ondergang van de idealen van de Tafelronde: de hoofsheid, ridderlijkheid, gelijkwaardigheid, het humane, kortom: de beschaving gaat ten onder! De consequenties daarvan moet men niet onderschatten: na de slag bij Salesbire zijn de idealen voorbij en een 'derde rijk' heeft het pleit gewonnen. Een en ander is vergelijkbaar met het slot van de Reynaert, want ook daar neemt het kwaad in de figuur van Firapeel de macht over.[3.] In onze tijd kunnen we de lijn doortrekken naar de rampzalige gebeurtenissen rondom Salvador Allende, wiens dood ook de ondergang van praktisch alle idealen in Chili betekende. Zo zie ik dat althans.

De schemering van een uitzichtloos pessimisme valt over het verhaal. Met de dood van Arthur en zijn ridders van de Tafelronde is de nacht voorgoed aangebroken.

De editie

Toen Jonckbloet zijn monumentale monnikenwerk publiceerde, bestemde hij twee gehele bladzijden voor de volgende regelen:

> **AAN ZIJNE EXCELLENTIE DEN MINISTER VAN BINNENLANDSCHE ZAKEN, W.A. BARON SCHIMMELPENNINCK VAN DER OYE TOT**

BEIDE DE POLLEN RIDDER VAN DE MILITAIRE WILLEMSORDE 4DE KL.,
COMMANDEUR VAN DE ORDE VAN DEN NEDERL. LEEUW, ENZ., ENZ.
WORDT DEZE UITGAVE VAN DEN ROMAN VAN LANCELOT,
MET VERSCHULDIGDEN EERBIED OPGEDRAGEN
DOOR ZIJNER EXCELLENTIES GEHOORZAME DIENAAR DR. JONCKBLOET

Burne-Jones, Het wiel van Fortuna (Nat. Gallery of Victoria, Melbourne).

W.J.A. Jonckbloet, enige uitgever van de tekst.

Hieraan is goed te merken dat we nog in de vorige eeuw

waren: we schreven het jaar 1846, zoals ze toentertijd wel zeiden.

Wanneer zo'n tekstuitgave 140 jaar geleden het licht heeft gezien, is het niet verwonderlijk dat ze niet voldoet aan de eisen die men tegenwoordig aan een wetenschappelijke editie stelt. Daarvan volgt nu een enkel voorbeeld. Naar aanleiding van het voorbeeldige gedrag van Lancelot en Bohort merkt Arthur in de roman op (volgens de editie Jonckbloet):

> Vergave (*geve*) God onse here,
> Dat onder onslieden numere (*van nu af aan*)
> Alse (*zo*) grote minne (*liefde*) mochte (*zou kunnen*) wesen
> Alse heeft gesijn (*is geweest*) vor desen, (*vroeger*)
> Ic soude blider sijn daer ave (*daardoor*)
> Dan oft (*als*) mi ieman gave (*zou geven*)
> Die beste scat die es op aerde.
> (vs. 8799-8805)

Arthur ligt dan al een paar maanden met zijn leger voor de stad Gaunes. Het beleg biedt weinig perspectief. Vandaar dat Arthur op dat moment liever een *stad* dan een schat in bezit wil krijgen. Hij had Walewein gewezen op het uitzichtloze van de situatie, die toen met het voorstel van een tweekamp kwam. Lancelot, Bohort en Hestor worden dan uitgenodigd voor nader overleg. Bij hun verschijnen vraagt Lancelot aan koning Bohort om voor koning Arthur af te stijgen. Bohorts repliek is dat hij niet voor zijn doodsvijand van zijn paard stapt. Daarop antwoordt Lancelot dat hij alleen uit liefde voor Arthur afstijgt; iedereen volgt dan zijn voorbeeld.

Hiervan is Arthur zo diep onder de indruk dat hij van de weeromstuit ook van zijn paard stapt, nadat hij onder andere de hierboven geciteerde woorden heeft gesproken. De Oudfranse handschriften van de *Mort Artu* bevestigen de lezing *stat*. Nu maakt het handschrift het de lezer bepaald niet makkelijk om (vooral) *sc* en *st* van elkaar te onderscheiden, maar er staat toch echt wel *stat* op folio 214 recto in kolom c.

Ten behoeve van het volgende voorbeeld doen we een paar stappen terug in het verhaal.

Voordat Lancelot teruggaat naar zijn vaderland, richt hij -voor de laatste maal in Logres - het woord tot koning Arthur. Uit de editie Jonckbloet licht ik de volgende verzen:

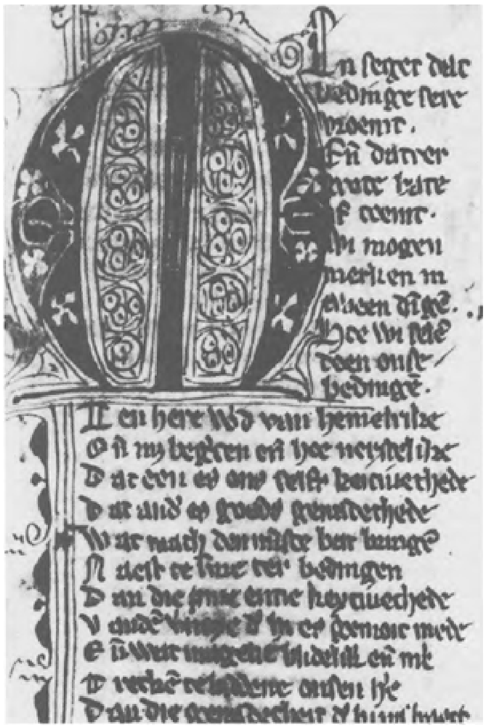
> In dien [tiden] dat Galaät die coninc
> Van u, here, sijn lant ontfinc,
> Ende hi daeraf (*daardoor*) werd uwe man, (*leenman*)
> (vs. 7175-7)

De Oudfranse handschriften van de *Mort Artu* hebben op de overeenkomstige plaats de naam Galehaut of een variant daarvan.[5.] De aanleiding tot deze fout, denkt men dan, zal de afkorting van de naam (gal.') geweest zijn in het handschrift van de *Mort Artu* waarnaar onze auteur vertaalde. Inderdaad vinden we in een verwant handschrift, manuscrit français no. 758 in de Bibliothèque Nationale te Parijs, op folio 412 verso deze abbreviatuur. Men zou nu geneigd zijn de vertaler of een afschrijver hiervoor verantwoordelijk te stellen, maar de abbreviatuur is op deze manier opgelost door Jonckbloet! In het handschrift van *Arturs doet* staat de afkorting gal.' op folio 229 verso; in de editie behoort dus te staan: Galeout (als in vs. 2534 enz.).

Na de dood van Arthur en hun vader maken Mordreds zonen zich meester van het land. Als Lancelot daarvan op de hoogte gesteld wordt, trekt hij met zijn verwanten Bohort, Hestor en Lyoneel, plus een legermacht van 30.000 man naar Grote Bertangen. Bij Winceestre komt het tot een treffen, waarbij Lyoneel sneuvelt. Lancelot doodt de zonen van Mordred en achterhaalt vervolgens een graaf, een gemeen heer. De verzen 12600-10 geeft Jonckbloet in zijn editie aldus:

> Die jacht (*achtervolging*) van hen tween die was groet, (*duurde zo lang*)
>
> Dat si beide reden tier wile (*in die tijd*)
> Int foreest (*bos*) ene halve mile,
> Soe dats graven paert falgiren (*bezwijken*) moet, (*moest*)
> Ende het vel (*viel*) onder den grave doet.
> Ende alse Lanceloet, die volgede naer, (*achtervolgde*)
> Den grave sach te voet aldaer,
> Hi liep den grave op te handen (*viel direct aan*)
> Ende dorslogene (*doorkliefde hem*) toten (tof *de*) tanden
> Dore den helm met sinen swaerde,
> Dat Brandelijs vel ter eerde,

De naam Brandelijs is hier een vreemde eend in de bijt. Hij is op deze plaats nergens te vinden in de Franse codices, al wordt hij wel genoemd in de codex fr. 342, bewaard in de Bibliothèque Nationale te Parijs. Dat is evenwel op een totaal andere plaats, namelijk als een jager Lancelot uitlegt in wat voor penibele situatie de koningin is verzeild geraakt na de vergiftiging van Gaherijs van Caraän. Deze jager somt dan een aantal ridders van de Tafelronde op, waaronder Brandelis.[6] Maar dit heeft niets uitstaande met vers 12610 in *Arturs doet*. Waar in het Lancelot-handschrift volgens Jonckbloet gelezen moet worden:



Begin van het handschrift van Arturs doet *Den Haag K.B. 129 A 10, f. 201 r.*

> Dat Brandelijs vel ter eerde,

vindt men in het Franse handschrift Add. 10 294 in de British Library te Londen op de overeenkomstige plaats:[7.]

Et chil chiet à la terre

Er staat dus niets anders dan: en hij viel op de grond. Nu is (en was) het perkament van het Lancelot-handschrift op deze plaats van een slechte kwaliteit. Vandaar dat men geneigd is de eerste twee letters van het tweede woord als *br* te lezen, ook als men niet op de hoogte is van de lezing van Jonckbloet. Dat bleek in de Haagse Koninklijke Bibliotheek toen een paleografisch geschoold medewerkster mij dit als eerste lezing voorstelde. Maar bij ultraviolet licht van een lamp blijkt zonneklaar dat er *hi* staat. De vervorming van de letters maakt het lezen moeilijk, want de afschrijver werd gehinderd door de slechte

toestand van het perkament onderaan folio 236 verso, kolom c; daardoor is bij voorbeeld de poot van de volgende *n* scheef, enz., enz. Maar ten slotte kan de definitieve lezing niet anders zijn dan:

Dat (*zodat*) hi nedervel ter eerde

Jonckbloets lezing: Brandelijs was dus een gissing.[8.] Hopelijk zijn de bovenstaande voorbeelden van valkuilen bij een tekstuitgave niet ai te slaapverwekkend geweest. Het is mogelijk ze met enige tientallen andere uit te breiden, maar het gaat er nu alleen om: te laten zien dat een nieuwe teksteditie geen overbodige luxe is. Maar of die er in het jaar 2000 al zal zijn?

Bekorting

In de jaren dat Du Perron op kasteel Gistoux woonde, had hij de eigenaardige gewoonte om alle bladzijden die hem niet aanstonden, uit een roman te scheuren. Zo troffen zijn vrienden tot hun verbijstering hoog aangeschreven literaire werken in prachtband aan in zijn bibliotheek... met nog maar enkele pagina's erin. Alleen die waren in zijn ogen kwalitatief de moeite waard. In een soortgelijke staat komen sommige middeleeuwse handschriften te voorschijn, zoals de schamele regels die ons resten van de Nederduitse *Tristan* (zie het artikel van Greet Kettenis in dit nummer).

Tekstverlies treedt nogal eens op door een bepaald bekortingsprocédé dat in de middeleeuwen veelvuldig is toegepast. Die literaire techniek van het bekorten - kortweg *abreviatio* genoemd - werd destijds gezien als een stuk gereedschap van de vakman, dat zowel tot het métier van de vertaler als van een latere afschrijver behoorde. Dat kan dus bij voorbeeld betekenen dat een afschrijver van een zekere Oudfranse tekst coupures aanbracht, daarna deed een collega hetzelfde, dan weer de vertaler in het Middelnederlands en ten slotte nog eens diens kopiist.

Niet alle ‘tekortkomingen’ kan men op het conto van de middeleeuwse klerk schrijven. Hij kon namelijk een arme opdrachtgever hebben die geen behoorlijk perkament kon betalen, zodat hij wel móest knoeien. Zoals op folio 236 verso van het Haagse Lancelot-handschrift in de tekst van *Arturs doet*. Er konden ook nog gaten in het perkament zitten; en fiets daar maar eens omheen met je ganzeveer! Een afschrijver was niet altijd even alert; vergissen is nu eenmaal menselijk. Het resultaat daarvan was dan weer: foute woorden, namen; overslaan van zinnen en hele katernen.

In later eeuwen zijn eveneens heel wat bladen zoekgeraakt of uitgescheurd, stukken weggesneden of woorden verbleekt. Het eerste en tweede deel van de Middelnederlandse *Lancelot* is verloren gegaan en het laatste stuk van het derde deel. In *Arturs doet* ontbreken enkele hoofdstukken.

Afschrijversfouten kan men in sommige gevallen uit de tekst zelf afleiden. Zo staat in vers 6452 dat Bohort Gariët doodde; uit de verzen 4667-74 blijkt echter dat Lancelot daarvoor verantwoordelijk is. Dat de kopiist zich vergiste, is geen wonder. Want een paar duizend verzen eerder in de tekst (in vers 4623) is een andere kopiistenfout gemaakt. Er wordt daar gesproken over *hi* nadat in een passage vlak ervoor Lancelot als hoofdfiguur optrad. In plaats van *hi* hoort er *Bohort* te staan. En die doorstak... *Guerriës*! Die fout is al in een Oudfranse tekst gemaakt; dat blijkt uit

de handschriften fr. 123 en 758, die dezelfde omissie gemeen hebben. In tegenstelling tot vele andere codices met een vollediger tekst!

Dat nu is hèt probleem van *Arturs doet*: de sterk ingekorte tekst van de *Mort Artu* waarnaar onze auteur vertaalde. Ongelukkigerwijs trof hij de allerkortste versie van *de Mort Artu*; hoe die versie er ongeveer uitzag, is voor 90% aan te tonen door vergelijking met het meest verwante handschrift dat tot dusver is gevonden: de codex fr. 123 in de Parijse Bibliothèque Nationale.

Doodjammer is alleen dat nog niet alle handschriften op dat punt zijn onderzocht. Een drietal codices was tientallen jaren onbereikbaar voor wetenschappelijk onderzoek, omdat de erfgenamen van de Phillipps-collection dat blokkeerden. Intussen zijn die alledrie verkocht aan bibliotheken in Genève (Bodmer), New Haven (Yale) en Berkeley. Misschien bevindt zich onder die handschriften de legger waarnaar *Arturs doet* is vertaald! Wellicht kunnen de uitgeverijen als sponsor optreden die voor een goeie grap van Nico Scheepmaker geld over hadden?!

De aankomst van het dodenschip

De bekortingen in het Haagse handschrift hebben meer dan eens vergaande consequenties voor het handelingsverloop van het verhaal. Om er meteen maar één te noemen: in de *Mort Artu* arriveert het lichaam van de jonkvrouwe van Esclaroet per boot bij Kamaalot. Aan haar gordel is een rijkbewerkte beurs bevestigd waarin zich een brief bevindt voor de ridders van de Tafelronde. Die onthult de juiste toedracht van dit tragische gebeuren. De feiten komen ook Guinevere ter ore, die nu beseft dat zij Lancelot ten onrechte heeft verdacht. Dan komt een fraaie passage in de roman: Guinevere vraagt zich vol zelfverwijt af hoe ze Lancelot ooit heeft kunnen wantrouwen.

In de Middelnederlandse vertaling vindt men niets van dit alles. En dat is toch jammer, want daardoor wordt een en ander bepaald niet in een helder daglicht gesteld. Het ligt in *Arturs doet* niet zo voor de hand dat Lancelot voor Guinevere de handschoen opneemt tegen Mador. Ze wou hem immers niet meer zien! Waarom nu ineens wel? Alleen omdat ze in de penarie zit? Over al deze zaken wordt niet gerept en de lezer moet er maar het zijne van denken.

Walewein had over Lancelot lasterpraatjes opgehangen ten overstaan van de koning en de koningin. Dat is in een middeleeuws verhaal geen gering vergrijp. Ook hier moet de lezer er maar een mouw aan passen. De eerlijkheid gebiedt te vermelden dat de koningin zich na Lancelots gevecht met Mador verontschuldigt. Maar Guinevere noemt de jonkvrouwe van Esclaroet niet met name en ze stelt Lancelot niet op de hoogte van haar dood (en het waarom ervan). Het is evenwel niet zo dat men in *Arturs doet* blijft zitten met de vraag wat er nu wel van de jonkvrouwe van Esclaroet geworden is. Dat is namelijk aan de orde geweest na haar laatste gesprek met Lancelot. Er wordt volstaan met de volgende formulering:

> Aldus viseerde (*beraamde*) die joncfrouwe doe (*toen*)
> Haer doet; ende het quam haer daer toe. (*en zo gebeurde het ook*)
> (vs. 2113-4)

Daar moet de lezer het mee doen.

De rechtsgang na de constatering van het overspel

Er zijn door de abreviatio nog meer elementen uit het verhaal weggevallen die toch wel essentieel genoemd kunnen worden. Het proces dat Guinevere krijgt in de *Mort Artu* nadat ze met Lancelot op heterdaad betrapt is, beantwoordt aan de verwachting van de lezer dat het rijk van Arthur een rechtsstaat zal zijn.

Om er meteen wat van af te dingen: Arthur probeert wel op de rechterstoel plaats te nemen. Hij zegt namelijk tegen koning Yon dat Guinevere hoe dan ook zal sterven. De baronnen voelen zich door Arthur onder druk gezet en veroordelen Guinevere ter dood. Maar deze aantasting van het recht (hoe moeten we het anders noemen?) is ook weer psychologisch verklaarbaar, doordat Arthur er persoonlijk bij betrokken is. En Arthur krijgt in de *Mort Artu* zeker niet de gelegenheid zijn vrouw zonder vorm van proces naar de brandstapel te sturen.

Curieus - en weer enigszins bedenkelijk in het licht van het voorafgaande - is dat Arthur, als zijn vrouw alleen in het nauw zit, wèl strikt formeel handelt. De aanklacht van Mador tegen de koningin is geheel volgens de regels, zelfs tot in details. De beschuldiging wordt bij voorbeeld in het openbaar uitgesproken; de klager is ‘plus prochain du lignaige’ (*het nauwst verwant*).[9.] Een vrouw mag zich altijd door een plaatsvervanger laten verdedigen. Enzovoort.

Volledigheidshalve moet opgemerkt worden dat in de *Mort Artu* uiteindelijk juridisch vrijwel alles weer in het reine komt. Rechtsverkrachting lukt Arthur niet (helemaal): Walewein zegt de trouw aan zijn leenheer op en het volk is in rouw gedompeld.[10.] Ten slotte is de paus degene die vanuit Rome de rechtsorde weer herstelt.

Hoe staan de zaken in *Arturs doet* bij de berechting van de koningin na haar overspel? Het is ronduit een onverkwikkelijke geschiedenis. Als er al van recht sprake is, dan kan men

De bronnen van de motieven in Arturs doet

bron (auteur)	geschatte datering bron	motieven
Historia Regum Britanniae (Geoffrey of Monmouth)	1138	- verraad van Mordred
Roman de Brut (Wace)	1160	- Mordreds passie voor Guinevere
		- oorlog tegen de Romeinen
		- strijd op ‘plein van Salesbiren’
		- naam van Mordreds zoon Melian
Le Conte du Graal (Chrétien de Troyes)	1180	- overspelige liefde van Lancelot
Tristan (Béroul)	1200	- betrappen vande gelieven
		- koningin naar de brandstapel, haar redding en rehabilitatie
Perlesvaus	1210	- op Walewein jaloerse kasteelheer doodt echtgenote
Speculum Ecclesiae (Geraldus Cambrensis)	1216	- Arthur met Morgeyn in boot naar Avalon
Lancelot	1220	- pauselijk ingrijpen
		- geleend schild
		- op toernooi gedragen mouw
		- vergeefse liefde van jonkvrouw
Queste del Saint Graal	1230	- hand uit het water die Excalibur pakt
La Mort le Roi Artu	1235	- incestueuze geboorte Mordred
		- schilderingen in Morgeyns kasteel
Spiegel historiael (Jacob van Maerlant)	1288	- gevecht met reus Richone op Sint Michiels berch

het alleen standrecht noemen. Acgravein, van wie de koning wist dat hij een onverzoenlijk tegenstander van Lancelot was, en Mordred spreken het vonnis uit.

Na Waleweins hoogstaand protest tegen deze 'ongetrouwichede' (*laagheid*) laat de koning de brandstapel al aansteken. (In de *Mort Artu* weigert koning Yon in te gaan tegen de 'coutume' (*gebruik*) die bepaalde dat 'apres none' (*na 15 u.*) niemand ter dood veroordeeld mocht worden. Hij verdaagt de zitting naar de volgende ochtend.)

Humor

Het is onvermijdelijk dat door herhaaldelijk afschrijven van een tekst de fijnere nuances verloren gaan. Een dergelijk geval wil ik nu aanstippen. Uit de voorbeelden die Menard aan de *Mort Artu* ontleent in zijn *Le rire et le sourire dans le roman courtois en France du moyen âge* kies ik een opmerkelijk geval van humor van het zuiverste water (zoals men dan zegt). Als Lancelot incognito aan het toernooi te Winceestre deelneemt, brengt Bohort hem een diepe wond toe. Wanneer de koning hoort dat de verwonding van ernstige aard is, maakt hij zich ongerust om Lancelot. Hij zegt zelfs tegen Bohort dat die het zijn hele leven zal betreuren, als de ridder aan de wond zou bezwijken. Hestor, de broer van Lancelot, begrijpt Arthur verkeerd, neemt het op voor zijn neef Bohort en stuift op: 'Het zal ons een zorg zijn wat er met die ridder gebeurt!'

Op dat moment kan Arthur het, in weerwil van zijn bezorgdheid, niet laten om te glimlachen. De lof die Menard de auteur van de *Mort Artu* in dit verband toezwaait, is niet gering: 'Deze pijnlijke glimlach (als een boer die kiespijn heeft), uniek in de hoofse literatuur, is een doorslaggevend bewijs van het verfijnd psychologisch inzicht van onze oude (sic!) romancier.'[11.] In *Arturs doet* ontbreekt deze glimlach helaas:

> Die coninc sweech, die tongemake (*misnoegd*)
> Ende drove (*terneergeslagen*) oec was om die sake (*daarom*)
> Dat hi vorwaer wel (*stellig heel goed*) verstont (*inzag*)
> Dattie riddere sere was gewont.
> Doe vresede die coninc sere,
> Dat doetwonde (*een dodelijke verwonding*) mochte (*kon*) hebben die here,
> (*ridder*)
> (vs. 1107-12)

Er zijn nog meer bewijzen aan te voeren dat door de abreviatio-techniek de Middelnederlandse tekst ernstig heeft geleden. Maar dat doen we hier niet, want het zal duidelijk zijn dat het snoeimes vaak te rigoureus is gehanteerd. Vandaar dat de vlag abreviatio de lading niet meer dekt en we de term *amputatio* voorstellen (en we geven hem graag voor beter). Onder deze categorie vallen de ongewilde en ondoordachte bekortingen.

Bronnen en Keltische sedimenten

Op een Londense markt kocht ik eens voor een paar pond een geïllustreerde biografie van Casanova. Een van de kleurenfoto's daarin lijkt frappant veel op een fraaie Venetiaanse scène in Fellini's Casanova-verfilming: de daken van de San Marco bij maanlicht. Het boek dateert uit 1969 en de film is van 1976; dus dat klopt: we kunnen nu zeggen dat Fellini 'beïnvloed' werd door die foto.[12.] (De fotograaf zal zich waarschijnlijk niet zo voorzichtig uitdrukken).

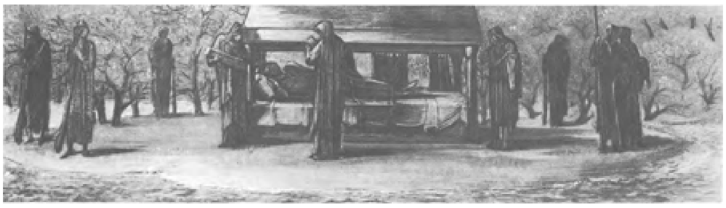
Ook de auteur van *Arturs doet* heeft verscheidene verhaalmotieven aan andere geschriften ontleend. Het leeuwendeel van die motieven is te achterhalen, omdat

van deze geschreven bronnen de handschriften bewaard zijn (zie de tabel: De bronnen van *Arturs doet*). Orale bronnen, waaruit wellicht de Keltische sedimenten stammen die zich in *Arturs doet* hebben afgezet, zijn minder gemakkelijk te traceren. Daartoe behoren o.a. de buitensporig hoge leeftijden van de in het verhaal nog met doorslaand succes militair actief optredende Walewein en Arthur (nota bene 77 en 92) en de veroordeling tot de brandstapel van een overspelige vrouw, i.c. Guinevere.[13.] Ook de mythe van Waleweins toenemende kracht omstreeks het middaguur moet daartoe gerekend worden.

Tijdens het tweegevecht dat Walewein en Lancelot houden om hun geschil te beslechten, gebeurt het volgende:

> Maer saen (*Maar zodra*) alst quam daertoe
> Dat min her Walewein dat gesach, (*W. zag*)
> Dattet was oppenbaerfike middach, (*duidelijk 12 uur*)
> Liep (*viel aan*) hi soe sere op Lancelote,
> Ende gaf hem also sulke stote,
> Als oft hi binnen dien dage (*op die dag*)
> Niet ware comen te slage. (*geen klap had gegeven*)
> (vs. 9212-8)

Het opzienbarende aan deze situatie is, dat Lancelot in het gevecht tot dan toe de overhand had gehad:



Burne-Jones, Arthur in Avalon - 1890? (Nat. Museum of Wales, Cardiff).

Maer die een was tier tijt
Boven den anderen allettel (een *beetje*) doe.
(9210-1)

De verklaring van de wonderbaarlijke ommekeer wordt verderop gegeven; daarbij sluipt een legendarisch element het verhaal binnen:

Het ne begonste niet te dire stede, (*niet alleen op die plek*)
Maer in allen steden mede (*ook*)
Wies (*nam toe*) te middage sine cracht,
In soe wat steden dat hi (*op wat voor plaatsen hij ook*) vacht.
Ende om dat enege liede souden
Willen over favelen (*voor sprookjes*) houden
Soe salict tellen, alsict vernam,
Wanen dat (*waarvandaan*) hem dese cracht quam.
(vs. 9251-8)

Nu weten we dus waarom het intermezzo nodig is, dat de gang van de gebeurtenissen onderbreekt. De uitweiding gaat over Waleweins eerste levensdagen. Een heremiet had Walewein omtrent het middaguur gedoopt en hem zijn eigen naam gegeven. Daarbij deed hij de volgende dag op verzoek van een ridder de voorspelling:

Ende alse lange alsi leven mach
Sal hi omtrent middach
Nembermeer verwonnen (*overwonnen*) mogen (*kunnen*) sijn.
(9329-31)

De hand die uit het water oprijst om Arthurs zwaard Excalibur aan te vatten als Griflet het wegwerpt, behoort tot dezelfde categorie. (De passage uit *Arturs doet* wordt geciteerd in het artikel ‘Piepers in harnas’ in dit nummer.)

Van de auteurs die over de Keltische motieven in de Arthurliteratuur hebben gepubliceerd, heeft er één een gewaagde hypothese gelanceerd. Hij veronderstelt dat Walewein de oorspronkelijke minnaar van Guinevere was.[14.] In zijn bewijsvoering betrekt hij *De jeeste van Walewein en het schaakbord van* Penninc'en Vostaert, waarin de hoofdfiguur de grootste van alle ridders is. Nu heeft Walewein in de Arthurliteratuur een nauwe familierelatie met Guinevere, een situatie waardoor de twaalfde- en dertiende-eeuwse schrijvers in grote verlegenheid geraakten. Om die reden introduceerden zij Lancelot. Aldus deze keltoloog van de Sorbonne.

Uit de aard der zaak is ook Arthurs vertrek per boot - naar Avalon? - een mythisch gegeven. Daarop gaat onze auteur nog met enige nuchterheid in:

Ende som die liede secgen vor waer, (*sommige mensen beweren stellig*)

Datmen noit en wiste na das,
Van dat hi int scip geseten was,
Waer hi voer oft waer hi bequam, (*belandde*)
Ende waer hi sinen inde nam (*stierf*)
(vs. 12334-8)

Een inlassing

Omdat de vertaler zich steeds strikt aan de tekst van zijn Oudfranse voorbeeld houdt, is het des te verrassender dat hij een tekstgedeelte aan een werk van Jacob van Maerlant ontleent. Uit de *Spiegel historiael* stamt het hoofdstuk ‘Conincs Arturs wijch optie Romeine’. De paragrafen met de desovereenkomstige inhoud uit de *Mort Artu* komen dus niet voor vertaling in aanmerking.

Er zijn verscheidene verklaringen gegeven van de motieven van de vertaler om aan Maerlant de voorkeur te geven boven de *Mort Artu*. De ongeloofwaardigheid van het verhaal in de *Mort Artu* is er één van. Het is al te dol dat de Romeinse keizer in hoogsteigen persoon door het zwaard van Arthur de dood vindt.[15.] In de *Spiegel historiael* is het de door de Romeinen aangestelde stadhouder van Parijs, de baljuw Fellon, die door Arthur in een tweekamp gedood wordt. Bovendien komen in de *Spiegel* passages voor die in de Mort Artu niet de revue passeren, zoals een alleraardigst tafereel waarin Arthur zelf als ridder optreedt voor een door een reus ontvoerde jonkvrouw. Een belangrijk argument is nog dat de feiten voor de vertaler voorrang hadden boven verzinsels.

Griflet werpt Excalibur in het water, waarna een hand het zwaard aanpakt. De zwaargewonde Arthur zit verderop.
(Londen, BL Add 10294 f. 94).

Een andere visie op deze kwestie heeft een werkgroep van Groninger neerlandici.[16.] Zij zijn de mening toegedaan dat de inlas een 'stuk heilsgeschiedenis' incorporeert in *Arturs doet*. Volgens hen is de strijd van Arthur tegen de reus (met een vraagteken noemen ze ter vergelijking: David en Goliath) even essentieel als diens strijd tegen de Romeinse baljuw Fellon ('felloen' betekent in het Middelnederlands: schurk). De Groningers zien de reus en Fellon als representanten van het kwaad: dus Arthur als strijder tegen het onrecht. Diens hoogmoed - welke uiteindelijk tot zijn val zal leiden - krijgt een tegenwicht in deze ingelaste episode.

Het is volstrekt duidelijk dat er iets aan de hand moet zijn geweest met de tekst van de legger waarnaar onze auteur vertaalde. Maar wat precies? Wie de moeite neemt enkele tientallen handschriften van de *Mort Artu* te raadplegen, komt er al gauw achter: de Oudfranse tekst die de vertaler voor zich had liggen, moet van een waterig gehalte geweest zijn. Dat valt te bewijzen door de meest verwante versie ten aanzien van *Arturs doet*: de codex fr. 123, besproken in de paragraaf over bekorting. De magere inhoud daarvan is als volgt:

> De episode zet in als Koning Arthur langer dan een maand in de stad Gaunes verblijft ter wille van de gezondheidstoestand van Walewein. (Het tweegevecht met Lancelot had hem een levensgevaarlijke hoofdwond opgeleverd.) Dan brengt een boodschapper de tijding dat de Romeinen Arthurs rijk zijn binnengevallen. De strijd wordt aangebonden. Walewein doodt twee neven van de keizer van Rome: bij de eerste doorklieft hij diens hoofd tot de tanden; bij de tweede slaat hij het hoofd er in één slag af. Van alle kanten slaan de Romeinen nu op Walewein in. Hij krijgt onder andere slagen op zijn helm te verduren, die zijn hoofdwond verergeren. Wanneer de keizer ziet dat zijn twee neven dood zijn, slaan bij hem de stoppen door. Hij spurt naar Keye de drossaard en doorklieft diens lichaam tot aan de zadelboog. Als koning Arthur die slag ziet, wordt hij overmand door droefheid. Bovdien ziet hij dat Walewein, die voor hem rijdt, er zo ellendig aan toe is dat het een wonder mag heten dat hij niet al lang dood is. Daarop wendt Arthur de teugel, rijdt naar de keizer toe en slaat uit alle macht met zijn zwaard op hem in - zoals alleen iemand in dolle drift kan slaan - en wel zo hard dat hij hem de hersens inslaat. (Parijs, B.N. ms. fr. 123, f. 254v.)

De gebeurtenissen worden wel héél beknopt weergegeven. Wat er in feite gebeurt, is het volgende. Walewein doodt twee neven van de keizer. Die doodt op zijn beurt Keye. Dan sterft de keizer door Arthurs toedoen.

Door de rigoureuze bekorting van de tekst verwordt het verhaal tot een gortdroge opsomming van wapenfeiten. Het is geen wonder dat de vertaler de *Spiegel historiael* verkoos boven de telegramstijl van zijn legger.

Compositie en receptie

Aan het begin van deze paragraaf een bekentenis: de allereerste zin van dit artikel is uit zijn context gelicht. De lovende woorden betreffen in feite slechts een bepaald gedeelte van de roman. Dat gedeelte begint als Arthur op het hoogtepunt van zijn roem is aangeland, doordat hij zelfs de Romeinen heeft verslagen. Dan bereikt hem plotseling het bericht van het verraad van Mordred, een verraad dat zal leiden tot

hun beider ondergang en het failliet van de Tafelronde. Dit fragment beslaat slechts circa 2200 verzen (vers 10.129-12.344) op een totaal van 13-054 in onze Middelnederlandse tekst.

Elke twintigste-eeuwse lezer zal bijzijn lectuur van *Arturs doet* een soortgelijke ervaring hebben: echt goed op gang komt het verhaal pas laat. De gebeurtenissen ontwikkelen zich vanaf vers 10.129 razendsnel en volgens logische patronen. Dat is precies wat een moderne lezer wil: een geijkt patroon, hem opgedrongen door de klassicistische kunstrechters[17.] tot en met de structuralistische critici. Of heeft juist zijn eigen eeuw hem geleerd dat het gecompliceerder kan? Voor wie schreef Joyce anders?

De middeleeuwer zal het beslist anders hebben ervaren. De *receptie* van de tekst door het middeleeuws publiek is een nader onderzoek waard. Daarbij kunnen de latere bewerkingen van de *Mort Artu* wellicht een rol spelen (o.a. de Middelengelse *Stanzaïc Morte Arthur*, de *Alliterative Morte Arthur* en Malory's *Morte Darthur*). Het feit alleen al dat van de *Mort Artu* thans ongeveer vijftig handschriften zijn bewaard, bewijst een grote populariteit in de middeleeuwen.

Ingewikkeld qua structuur is *Arturs doet* zeker.

1. Een proloog schetst hoogstwaarschijnlijk de filosofische achtergronden van het geheel, al werpt deze de zoveelste barrière op voor de moderne lezer.
2. In de eerste helft van de eigenlijke roman wordt de structuur bepaald door het *entrelacement*: een afwisseling van hoofdfiguren in korte episoden, die toch steeds weer terugkeren, zodat er diverse verhalen doorverteld worden. De strakke chronologie in dat gedeelte van *Arturs doet* bindt de verhaaldraden als het ware aan elkaar.
3. Het in deze paragraaf eerstgenoemde gedeelte, waarin de neergang van Arthur parallel loopt aan de destructie van de idee van de Tafelronde is een ‘verhaal apart’ qua opzet en uitwerking: als een klassieke tragedie.
4. In de laatste twee hoofdstukken keert Lancelot terug om Arthur op de zonen van Mordred te wreken, maar meer nog om een zalige dood als kloosterling te sterven. Voor de moderne lezer nu niet per se noodzakelijk, maar voor een middeleeuwer misschien een must. Alweer een kwestie van receptie dus.

Wie *Arturs doet* ziet als het laatste deel van de trilogie *Lancelot-Queste-Arturs doet* óf als het afsluitende boek van drie of vijf romans over Lancelot, verwacht inderdaad het einde van Lancelot aan het slot van de cyclus. In de middeleeuwen was er althans één kopiist die een laatste rendez-vous ensceneerde tussen Lancelot en Guinevere: we vinden deze toevoeging bij een in Rome bewaard handschrift van de *Mort Artu.*[18.4.]

vervolg op pagina 42

Eindnoten:

1. De in 1974 overleden: Jean Frappier, ‘La bataille de Salesbieres’, in: *Amour courtois et Table Ronde*, Genève, 1973, p. 209: ‘Ce récit compte parmi les plus beaux et les plus puissants de la littérature arthurienne et même de toute la littérature du Moyen Age.’
2. J. Frappier, ‘The vulgate cycle’, in: R.S. Loomis (*ed.), Arthurian literature in the middle ages; a collaborative history*, Oxford, 1974[5], 311.
3. W.Gs. Hellinga, ‘Het laatste woord is aan Firapeel’, in: Maatstaf 6 (1958), 353-73; herdrukt in: *Lessen in lezen, deel 1,* Den Haag, 1967, 9-30.
5. Parijs, B. Ars. ms. 3347: Galehols.
   Parijs, B.N. fr. 123 én 342:Galeheud.

Londen, B.L. Add. 10.294: Galehaut.

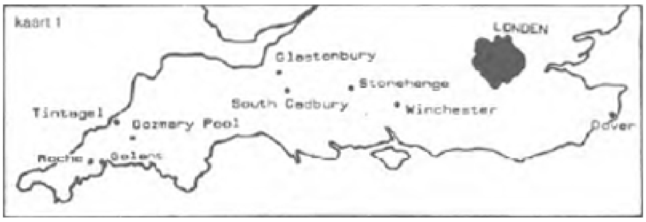
6. J.D. Bruce (ed.), *Morf Artu* etc., Halle, 1910, p. 80 (In de Franse tekst heet de ridder Gaheris de Karaheu).
7. HD. Sommer (ed.), *The vulgate version of the Arthurian romances*, Washington, 1913, *vol. VI*, p. 386.
8. De bezitters van (een kopie van) de *Lijst van eigennamen uit de Haagse Lancelot-compilatie*, bijlage bij de doctoraalscriptie van N.F.J. Boermavan der Wilt, Goor, 1979, kunnen bij Brandalis *Boek IV: 12610* schrappen evenals *Galaät (koning) Boek IV: 7175*. Bij Galeout kan 7175 toegevoegd worden.
9. A. Coulin, *Der gerichtliche Zweikampf im altfranzösischen Prozess*, Berlin, 1906, S. 58.
10. H.-G. Jantzen, *Untersuchungen zur Entstehung des altfranzösischen Prosaromans*, (Diss. Heidelberg), 1966, S. 143-4.
11. Ph. Menard, a.w., Genève, 1967, p. 446 (De 'sic' is van mij, L.V.).
12. Vergelijk: J. Masters, *Casanova*, Londen, 1969, p. 110, met: C. Strich (hg.), *Fellini's Filme*, Zürich, 1976, S. 316. Natuurlijk is het best mogelijk dat een en ander op toeval berust. Fellini had het boek nooit gezien en filmde toevallig ook de daken van de San Marco bij maanlicht. Dergelijke 'toevalligheden' zijn evenmin denkbeeldig in de literatuur: men kan zich goed voorstellen dat twee schrijvers hetzelfde idee hebben en het zelfs overeenkomstig uitwerken.
13. J. Vendryes, 'Les éléments celtiques de la légende du Graal', in: *Études celtiques* 5 (1949), 19.
14. J. Markale, *Le roi Arthur et la société celtique*, Paris, 1977, 263-4 (Van het boek bestaat een Engelse vertaling: *King Arthur: king of kings*, Londen/New York, 1977).
15. W.P. Gerritsen, 'L'épisode de la guerre contre les romains dans la Mort Artu néerlandaise', in: F.P. van Oostrom (ed.), *Arturistiek in artikelen*, Utrecht, 1978, 359-71.
16. *Hoe Artur sinen inde nam; studie over de Middelnederlandse ridderroman Arturs doet* door een werkgroep van Groninger neerlandici, Groningen, 1980, 211-4.
17. F.P. van Oostrom, *Beatrijs en Tweefasenstructuur; over de betrekkingen tussen wereldlijke en geestelijke cultuur in de Middeleeuwen*, Utrecht, 1983, 12.
18. Door Frappier afgedrukt achterin zijn editie van *La Mort le Roi Artu*, Textes Littéraires Français no. 58, Genève/Paris, 1964[3], 264-6.

4. Parijs, Bibliothèque de l'Arsenal, ms. 3347: cité.
   Parijs, Bibliothèque Nationale, fr. 342: cité.
   Londen, British Library, Add. 10.294: cyté.

Ludo Jongen, Greet Kettenis en Leen Verhoeff

Piepers in harnas
Toeristische tips voor een Arthurbedevaart in Zuid-Engeland

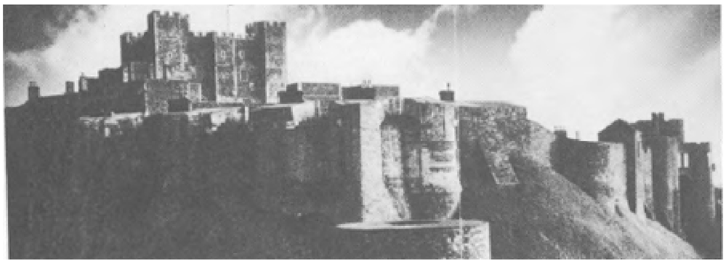
Vele steden beroemen zich erop Camelot te zijn, de plaats waar koning Arthur vaak op grootse wijze hof hield. Maar koning Arthur - zoals we hem kennen uit middeleeuwse romans en moderne bewerkingen daarvan - heeft nooit ofte nimmer bestaan. We weten alleen dat omstreeks 500 een zekere Arthur als legeraanvoerder der Britten strijd leverde tegen de binnenvallende Saksen. Als koning Arthur en dientengevolge de ridders van de Ronde Tafel al legendarische figuren zijn, kan men zich afvragen of niet ook Camelot en andere plaatsen waar koning Arthur geresideerd zou hebben, aan het brein van middeleeuwse vertellers zijn ontsproten.



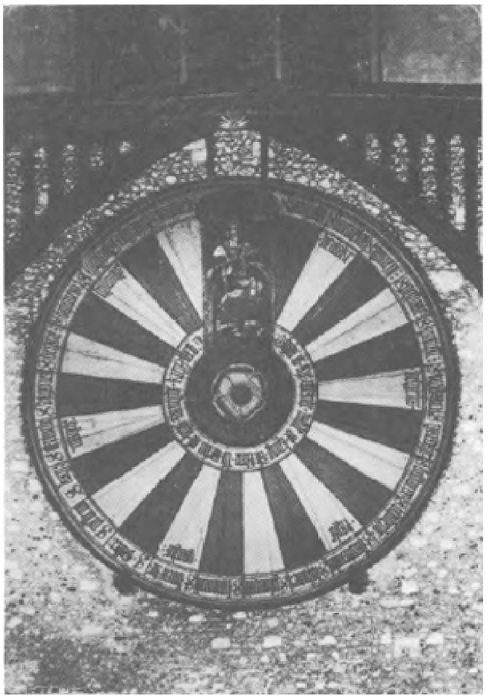
Toch worden vooral in Engeland allerlei plaatsen in verband gebracht met koning Arthur. Zo rechtvaardigt in 1485 de Engelse drukker William Caxton zijn editie van Malory's *Morte d'Arthur* door er in zijn voorwoord op te wijzen, dat er nog talrijke bezienswaardigheden met betrekking tot Arthur en zijn ridders bestaan: ‘Dan kunt u in het kasteel van Dover de schedel van Walewein [...] zien; in Winchester de Ronde Tafel; op andere plaatsen Lancelots zwaard en vele andere dingen.’

Niet alleen aan het eind van de vijftiende eeuw, maar ook nu nog wordt op talloze plaatsen in Groot-Brittannië de herinnering aan de legendarische vorst levend gehouden. Het wemelt van de Arthurstenen, -grotten, -zetels, -fonteinen en -bomen in Engeland, Schotland en Wales. Vele daarvan zijn moeilijk te vinden en/of nauwelijks interessant. Meestal beëindigt men zo'n queeste onverrichter zake in een plaatselijke pub met een stereotiepe naam als ‘Arthur's Hall’ of ‘Merlin's Cave’.

Ten behoeve van de Arthurpelgrims hebben we daarom een aantal toeristische tips opgesteld. Ze leiden hen in Zuid-Engeland langs een aantal bezienswaardigheden die de moeite waard zijn (zie kaart 1).



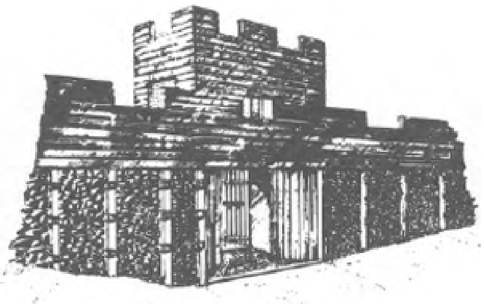
Dover Castle.



De Ronde Tafel in Winchester Castle.

Stonehenge.

Luchtfoto van South Cadbury.



Reconstructie van het fort te South Cadbury.

Dover

Het kasteel van Dover werd tussen 1168 en 1188 in opdracht van de Engelse koning Hendrik II (1154-1189) gebouwd. Deze vorst droeg de Arthurliteratuur een warm hart toe. Zo gaf hij (of zijn vrouw Eleonora van Aquitanië) de Franse dichter Wace opdracht om de Latijnse kroniek over de Britse koningen van Geoffrey van Monmouth te vertalen. In dit werk (*Roman de Brut*; ± 1155) wordt voor het eerst melding gemaakt van de Ronde Tafel waaraan de ridders elkaars gelijken waren. Vermoedelijk heeft Wace dit gegeven aan zijn bron toegevoegd onder suggestie van zijn opdrachtgever. Daar hendrik II in die tijd problemen had met zijn leenmannen, wilde hij hun Arthurs Tafelronde ten voorbeeld stellen.

Ook al kent Dover Castle tegenwoordig een ‘Arthur's Hall’ en een ‘Arthur's Gate’, het bouwwerk werd niet opgetrokken als een eerbewijs aan de legendarische Arthur. Integendeel, het was enkel en alleen een verdedigingswerk. Ondanks latere toevoegingen bewaart het nog steeds zijn middeleeuwse karakter (afb. 1).

Dover wordt in de Arthurliteratuur slechts enkele keren genoemd. Volgens Malory levert koning Arthur daar voor het eerst na zijn terugkeer uit Frankrijk strijd met zijn bastaardzoon Mordred, die zich van de kroon en de koningin meester wilde maken. Walewein overlijdt er aan de verwondingen die hij in de strijd tegen Lancelot had opgelopen: ‘de koning liet hem ter aarde bestellen in een kapel in het Kasteel van Dover; en daar kan iedereen nog zijn schedel zien, en men kan diezelfde wonde zien die Heer Lancelot hem in de strijd had toegebracht.’ Van die schedel ontbreekt nú echter elk spoor.

Winchester

De ruïnes van Glastonbury Abbey.

De plaats waar Arthur en Guinevere in 1278 opnieuw werden begraven.

Tekening uit 1607 van het loden kruisje dat in Arthurs ‘graf’ werd aangetroffen. De tekst luidt: ‘HIC IACET SEPULTUS INCLITUS REX ARTURIUS IN INSULA AVALONIA’ (Hier in het eiland Avalon ligt de beroemde koning Arthur begraven).

De Heilige Doornstruik.

In *Arturs doet* vindt te Winchester het toernooi plaats waar Lancelot incognito de overwinning behaalt op alle ridders van de Tafelronde. Dit toernooi vormt in feite de inleiding tot Arthurs uiteindelijke ondergang. Immers, niet lang daarna worden Lancelot en Guinevere, Arthurs echtgenote, op heterdaad in bed betrapt, zodat Lancelot (tot dan toe Arthurs meest toegewijde ridder) en de vorst tegenover elkaar komen te staan en de gemeenschap van de Tafelronde uiteenvalt.

Tegenwoordig kan men in de ‘Great Hall’ van Winchester Castle - net als in Caxtons tijd - een Ronde Tafel bezichtigen. Ofschoon die tafel waarschijnlijk in de dertiende eeuw werd vervaardigd, is de beschildering pas aan het eind van de vijftiende eeuw in opdracht van Hendrik VII (1485-1509) aangebracht.

Door de Rozenoorlogen (1455-1485) was de Engelse adel verdeeld geweest tussen de Huizen van York (de witte roos) en Lancester (de rode roos), die beide streden om de kroon. Geïnspireerd door het verschijnen van Malory's *Morte d'Arthur*' in hetzelfde jaar dat Hendrik VII de kroon veroverde (1485), liet deze eerste Tudormonarch de Ronde Tafel van Winchester decoreren (afb. 2): onder de op zijn troon gezeten Arthur is de Tudorroos geschilderd (een combinatie van een witte en een rode roos) met daaromheen de woorden: ‘Thys is the rownde table of Kyng Arthur with xxiiii of hys namyde knygttes.’ (Dit is de Ronde Tafel van koning Arthur met 24 van zijn genoemde ridders). De segmenten van het blad zijn afwisselend wit en groen (de kleuren der Tudors) en aan de rand staan de namen van die 24 ridders. Net als Hendrik II in de twaalfde eeuw wilde Hendrik VII een nieuwe Arthur zijn. Dat Malory Cametot identificeerde met Winchester was daarbij een gelukkige bijkomstigheid. Jammer genoeg werd Hendrik VII niet opgevolgd door zijn oudste zoon Arthur (naar verluidt in 1486 geboren te Winchester (!); overleden 1503), maar door

diens broer, de roemruchte Hendrik VIII (1509-1547).

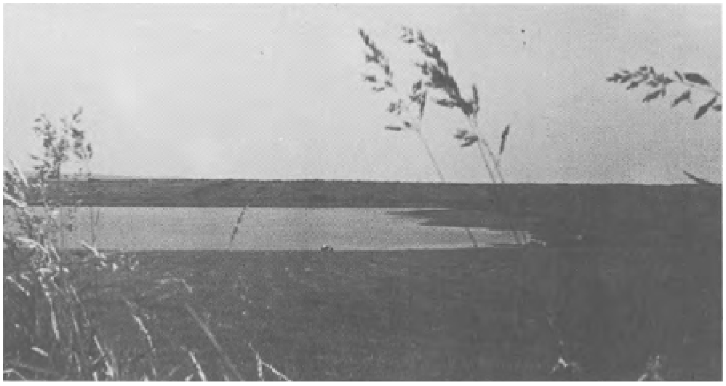
Stonehenge en Salisbury Plain

Ten noorden van Salisbury ligt in een licht glooiend landschap (de zgn. Salisbury Plain) het beroemde neolithische monument Stonehenge (gebouwd tussen 2400 en 1300 voor Christus; afb. 3). Ondanks de vele boeken en folders die erover geschreven zijn, blijft er rond deze megalietencirkel een mysterieus waas hangen. Voor de middeleeuwers was Stonehenge echter geenszins een raadsel. Zo meldt Jacob van Maerlant in zijn *Merlijn* (1261), dat de waarzegger Merlijn - na de overwinning van Uther Pendragon, Arthurs vader, op de Saksen - de stenen uit Ierland haalde als grafmonument voor de gesneuvelde Britten:

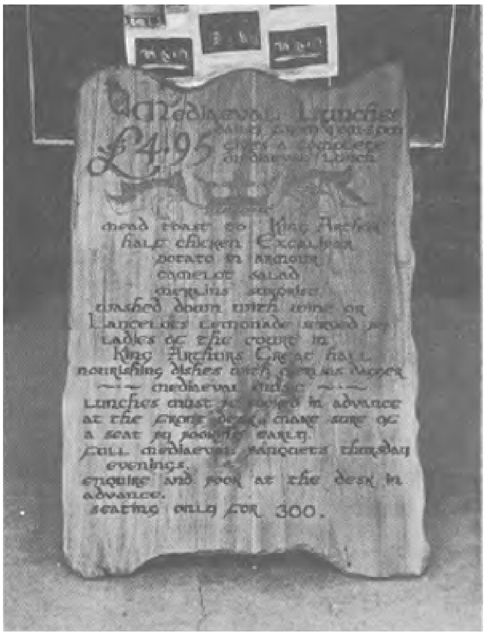
> Doe dade Merlijn in corter tijt
> Die grote stene bringen
> Mit liste (*met toverkunst*), sonder ander dingen,
> In dat dal van Salesbire (*Salisbury*). (7176-9)

Aan het eind van Arthurs regering speelt Stonehenge nogmaals een belangrijke rol. Op de avond voor het beslissende gevecht met zijn natuurlijke zoon, de verrader Mordred, maakte Arthur - volgens *Arturs doet* - een ommetje rond Stonehenge. Een bisschop wees hem toen op de tekst die Merlijn in die stenen gegraveerd had:

> In dat plein (*vlakte*) van Salesbieren
> Sal die sware strijt moten gescien (*plaatsvinden*),
> Daer (*waar*) die coninc sal bederven (*ten onder gaan*) bidien (*daardoor*),
>
> Ende dit conincrike verwesen (*beroofd worden van zijn beschermer*).
> (10846-9)



Dozmary Pool.



Menukaart bij 'King Arthur's Great Hall' in Tintagel.

De ruïnes van Tintagel Castle.

Merlin's cave.

Hiermee wordt bedoeld, dat Arthur de volgende dag zal sneuvelen of dodelijk gewond zal raken. Dat gebeurt ook: Arthur verslaat Mordred, maar wordt zelf zwaar gewond. Hij wordt vervolgens door een aantal feeën in een bootje meegenomen

en naar het eiland Avalon gebracht. De legende wil verder dat Arthur dáár rust, totdat Engeland zijn hulp weer nodig heeft.

South Cadbury

Ten zuidoosten van Glastonbury ligt - naast de A 303 - een negorij die de veel te weidse naam van South Cadbury draagt. Toch is dit dorp voor de Arthurpelgrim alleszins een bezoekje waard, omdat het van oudsher geïdentificeerd wordt met Camelot. Dat gebeurde voor het eerst in 1542 door John Leland, de hof-oudheidkundige van hendrik VIII: ‘Precies ten zuiden van de kerk van South Cadbury ligt Camelot, eertijds een beroemde stad of burcht, op een heuvel, door de natuur schitterend beveiligd. Twee zeer steile wegen leiden daarheen: de ene vanuit het noordoosten en de ander vanuit het zuidwesten. [...]. Bovenaan de heuvel zijn vier sleuven en tussen elk daarvan een stevige aarden wal. Op de top - boven de sleuven - bevindt zich een *magna area* (grote vlakte) of *campus* (veld) met een oppervlakte van zo'n acht hectaren waar men op verschillende plaatsen de funderingen en *rudera* (overblijfselen) van muren kan zien. Veel van de donkerblauwe stenen zijn door de bewoners van de omliggende dorpen weggehaald. [...]. De mensen kunnen er niets meer over vertellen dan dat ze hebben horen zeggen, dat Arthur vaak resideerde in Camelot.’ (afb. 4).

Op grond van bovenstaand citaat zijn tussen 1966 en 1970 in South Cadbury opgravingen gedaan. Deze brachten o.a. aan het licht, dat op de heuvel tussen 400 en 600 een soort fort moet hebben gestaan waar een vorst verbleef (afb. 5). Het is echter nog maar de vraag of dat Arthur was: de historische Arthur was immers geen koning, maareen legeraanvoerder.

Glastonbury

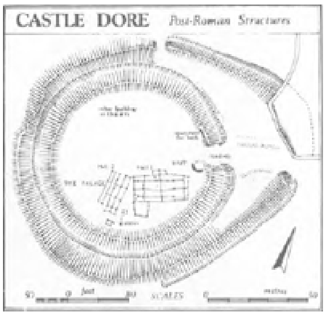
Al tijdens de regering van Hendrik II werd Glastonbury geidentificeerd met Avalon, en werden er pogingen ondernomen om de laatste rustplaats van koning Arthur te localiseren. Rond 1191 was het zover: naast de abdij van Glastonbury werd zijn graf en dat van zijn gemalin Guinevere blootgelegd. Geralt van Wales vertelt ons daarover in zijn *Speculum Ecclesiae* (±1216) o.a. het volgende: ‘Het lichaam was tot stof vergaan, maar het werd uit de diepte van het graf in de open lucht getild en met de beenderen naar een meer eervolle begraafplaats overgebracht. In hetzelfde graf vond men een vlecht vrouwenhaar: blond, aangenaam om te zien en zeer kundig gevlochten. Zonder twijfel was die vlecht van Arthurs vrouw die naast haar echtgenoot begraven was.’ Bovendien was er een loden kruis gevonden met de inscriptie: ‘HIC IACET SEPULTUS INCLYTUS REX ARTHURIUS IN INSULA AVALLONIA CUM UXORE SUA SECUNDA WENNEVERIA.’ (Hier in het eiland Avalon ligt de beroemde koning Arthur begraven met zijn tweede vrouw Guinevere). Eerder (nl. in zijn *De principis instructions*, 1193-1199) beschreef Gerald ook nog Arthurs schedel: ‘De schedel was zo groot en ruim, dat het een waar wonder der natuur scheen, want de ruimte tussen de wenkbrauwen en de oogkassen was net zo breed als een handpalm. Duidelijk konden tien of meer wonden worden waargenomen, die allemaal dichtgegroeid waren op één na. Die was groter dan de andere en was veroorzaakt door een gapende wond. Blijkbaar was dat de wond die leidde tot Arthurs dood.’

De ‘vondst’ van dit graf werd onmiddellijk uitgebuit. Enerzijds door de monniken die dankzij deze ‘relieken’ nog meer pelgrims konden trekken dan voorheen. Anderzijds door de Engelse koningen: na de dood van Richard Leeuwenhart (1189-1199) nam zijn broer Jan zonder Land (1199-1216) de kroon onrechtmatig in bezit en vermoordde - naar verluidt - zelfs eigenhandig Richards zoon Arthur (1187-1203) om op die manier te voorkomen dat een naamgenoot van de legendarische Britse vorst de troon zou bestijgen.

Tegenwoordig kan men in de ruïnes van de abdij (afb. 6) die in 1539 op last van Hendrik VIII werd gesloopt, de plaats zien waar de ‘stoffelijke resten’ van Arthur en Guinevere in 1278 opnieuw werden bijgezet (afb. 7). Van het loden kruisje waar Gerald melding van maakt, bezitten we alleen een tekening uit het begin van de zeventiende eeuw (met een iets afwijkende tekst; afb. 8). Het kruisje zelf is spoorloos verdwenen.

Op het terrein van de voormalige abdij is nog wel (een loot van) de Heilige Doornstruik te zien (afb. 9). Volgens de legende zou Joseph van Arimathea de Graal naar Engeland gebracht hebben. Toen hij in Glastonbury zijn staf in de grond sloeg, liep die direct uit en kwam tot bloei. Heden ten dage bloeit de boom nog steeds twee keer per jaar: in de lente en met Kerstmis. De overlevering wil ook, dat Joseph van Arimathea in Glastonbury begraven ligt, maar zijn graf is tot nu toe niet ontdekt.

Castte Dore.



Gereconstrueerde plattegrond van Castle Dore.

Tekening van de kerk van St. Sampson.

Dozmary Pool

Wanneer men van Glastonbury via Launceston naar Bodmin (A 30) gaat, komt men bij het plaatsje Bolventor. Linksaf bij Jamaica Inn (geënt op Daphne du Mauriers boek of de latere verfilming) leidt een smal weggetje naar Dozmary Pool (afb. 10). Een van de meertjes die een claim leggen op het in ontvangst nemen van Arthurs zwaard Excalibur.

In *Arturs doet* wordt verteld hoe Arthur - na de slachting op de vlakte van 'Salesbire' - zwaar gewond achterblijft met Griflet. Hij geeft deze ridder opdracht om Excalibur in het dichtstbijzijnde meer te werpen. Griflet kan het niet overzijn hart verkrij-

gen dat beroemde zwaard in het water te gooien. Tenslotte doet hij het toch en dan ziet hij:

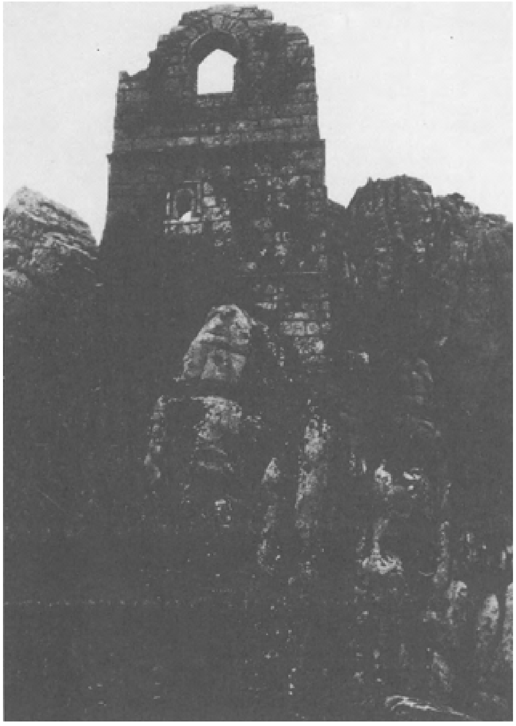
Alst (*toen het*) swaerd den watere naken began (*begon te naderen*),
Dat hi sach uten watere comen dan
Ene gewapende hant toten ellenboge;
Mer sine (*de hand*) quam niet soe hoge
Dat hi den lichame mochte gesien.
Ende hi sach dattie hant mettien (*terstond*)
Bider hulten (*heft*) nam dat goede swaerd,
Ende scuddet (*bewoog het*) driewerven opwaerd.
Ende Griflet sach daer oppenbare (*duidelijk*)
Die hant metten swaerde bliken (*glinsteren*) dare.
Hi sach dattie hant inwaerd (*naar binnen*)
Weder onder dwater trac tswaerd. (12149-60).

Tintagel

Wie de moed hebben naar Tintagel te gaan, moeten weten dat ze aan massatoerisme gaan doen. Uitgezonderd klompjes is er al de kitsch die in de fabriekshallen van de toeristenindustrie ligt opgeslagen. In ‘King Arthur's Great Hall’, waar uit het gastenboek blijkt dat velen menen aan de echte Ronde Tafel te hebben gezeten, kan men een ‘middeleeuwse’ lunch gebruiken: piepers in harnas, halve kip Excalibur, Camelotsalade en Merlijns verrassing toe (afb. 11).

In de Arthurliteratuur is Tintagel o.a. de plaats waar Arthur is verwekt. In de *Merlijn* vertelt Jacob van Maerlant dat Uther Pendragon tijdens een hofdag verliefd werd op Ygerne, de vrouw van de hertog van Cornwall. Zij ging echter niet op zijn acanves in en verliet demonstratief met haar man Uthers hof. De koning was daar zeer verbolgen over en trok ten strijde tegen de hertog van Cornwall. Terwijl de hertog het ene van zijn twee kastelen verdedigde, verbleef zijn gemalin op het andere: Tintagel. Op een nacht wist Uther zich - dankzij de toverkunsten van Merlijn - in de gedaante van Ygernes echtgenoot toegang te verschaffen tot haar slaapvertrekken:

Uitzicht over de River Fowey.



Kluizenaarswoning van Roche Rocks.

Tristansteen.

Daer was die scone Ygerne, die
Tharen bedde was gegaan;
Si ontscoede (*trok het schoeisel uit van*) den koninck saen (*terstond*),
Ende hi ginck liggen by der vrouwen;
Daer wan (*verwekte*) hi, des moechdy my getrouwen,
Den edelen koninck Artur,
Daermen af zecht menege aventur.
Die vrouwe was vro (*opgewekt*) metten koninck
Alse die meende in ware dinck (*voorwaar*)
Met haer hebben haren heer,
Dien zi minde herde zeer (*zeer innig*).
Te samene lagen si toten dage. (8498-8509)

Tintagel komt ook voor in de Tristanoverlevering. Het is daar het voornaamste kasteel van koning Mark, de echtgenoot van Isolde en de oom van Tristan.

Een eindje buiten het toeristische centrum van het plaatsje bevinden zich de indrukwekkende ruïnes van een twaalfde eeuws kasteel (afb. 12), vanwaar men o.a. een schitterend uitzicht heeft op Merlin's Cave (afb. 13). In de Middeleeuwen deden over dit kasteel - afgezien van de verhalen over koning Arthur - nog andere wonderlijke verhalen de ronde: het zou gebouwd zijn door reuzen en was van buiten geschilderd in groene en blauwe blokken. Ook werd verteld dat het kasteel betoverd was en dat het regelmatig - twee maal per jaar- verdween.

Het schiereiland Golant (kaart 2)

Ten zuiden van Bodmin, op een schiereiland (Golant geheten) dat aan één kant begrensd wordt door de monding van de River Fowey en aan de andere kant door de St. Austell Bay, liggen plaatsen die in verband worden gebracht met de tragische liefdesgeschiedenis van Tristan en Isolde.

In een van de oudste Tristanverhalen, dat van Béroul (±1170), wordt als plaats voor koning Marks kasteel 'Lancien' genoemd. Diverse geleerden hebben deze plaatsnaam in verband gebracht met Lantyan dat iets ten zuiden van Lostwithiel ligt. In Lantyan is nu niets meer te vinden dan wat boerderijen, maar in de Middeleeuwen was het het middelpunt van een der grootste grondbezittingen van Cornwall. Lantyan ligt in een vallei en dat is over het algemeen een niet zo gelukkige plaats voor een kasteel. Dat is de reden dat het kasteel van koning Mark wat zuidelijker gedacht wordt, nl. op de plaats die nu *Castle Dore* wordt genoemd (links van de B 3269, richting Fowey).

Van Castle Dore is heden ten dage niet veel meer te zien dan twee cirkelvormige aarden wallen, waarop koeien grazen (afb. 14). Deze plaats is in vroeger eeuwen echter lange tijd bewoond geweest. Uit opgravingen is gebleken, dat vanaf de derde of vierde eeuw voor Christus op deze plaats een nederzetting was, die ongeveer 350 jaar heeft bestaan. Vervolgens is de versterking zo'n drie eeuwen niet gebruikt: pas in de vijfde en zesde eeuw is er opnieuw van menselijke bewoning sprake. In die eeuwen woonde er een Keltische hoofdman. Bij opgravingen kwamen de fundamenten van twee houten gebouwen te voorschijn, die samen het kasteel van de hoofdman vormden. Ze bevatten de traditioneel voor een hoofdman voorgeschreven vertrekken: een zaal, een slaapkamer, een keuken, een kapel, een schuur, een bakhuis met oven, een stal, een hondenkennel en een privaat (afb. 15).

Op het kruispunt vlakbij Castle Dore heeft vroeger een grafsteen gestaan die oorspronkelijk uit de zesde eeuw stamt. In die eeuw was het al wel gebruikelijk om doden te begraven op een kerkhof, maar edelen werden vaak dichtbij hun kasteel ter aarde besteld. Op die plek zetten ze een herdenkingsteken neer, volgens oud Romeins gebruik meestal aan de kant van de weg.

De grafsteen die bij Castle Dore heeft gestaan, is verplaatst naar een kruispunt dat ongeveer drie kilometer zuidelijker ligt, nl. dat van de B 3269 en de A 3082. Die steen (afb. 16) draagt een opschrift, dat - verticaal, in twee regels - het volgende te lezen geeft:

DRVSTANS HIC IACIT
CVNOWORI FILIVS.

Dat betekent: Hier rust Drustans, de zoon van Cunoworus. Drustans is een oude vorm van de naam Tristan. Cunoworus of Cunomorus was ee machtige zesde eeuwse koning van Cornwall en een gedeelte van Bretagne. Deze vorst stond ook bekend onder de naam Mark. Omdat deze zgn. *Tristansteen* vroeger vlakbij Castle Dore heeft gestaan, kunnen de namen die erop staan die van de bewoners van het kasteel zijn.

De grafsteen is in de loop der eeuwen afgesleten en er zijn stukken afgebroken. Volgens de reeds eerder genoemde John Leiand stond er in 1538 nog een derde regel tekst op de steen, nl.

CVM DOMINA CLVSILLA

(met mijn vrouw Clusilla). Clusilla is een Ierse naam; het achtervoegsel 'silla' betekent 'blond'. Misschien is Clusilla een oude naam voor 'Yseut la blonde', de blonde Isolde, de geliefde van Tristan.

Als al deze gegevens - die natuurlijk voor een deel op hypothesen berusten - kloppen, dan zouden Tristan, Isolde en Mark echt bestaan hebben en dan zou het oorspronkelijke Tristanverhaal wel eens gebaseerd kunnen zijn op historische gegevens. Dat zou in ieder geval overeenkomen met het gegeven dat het Tristanverhaal in Keltische gebieden (Ierland, Wales, Cornwall, Bretagne) al heel lang de ronde deed, zeker vóór de twaalfde eeuw, de eeuw waaruit de vroegste ons bekende geschreven verhalen over Tristan en Isolde zijn overgeleverd. Ten oosten van Castle Dore ligt - aan de River Fowey - het plaatsje Golant. Vlakbij Golant staat *de kerk van St. Sampson*, die ook met de geschiedenis van Tristan en Isolde verbonden is. Béroul beschrijft nl. een ceremonie waarbij Isolde en een groot aantal edelen aanwezig zijn: 'Ze gingen langs de weg omhoog naar de kerk van St. Sampson. De koningin (Isolde) reed tussen alle baronnen. De bisschop, de geestelijken, de monniken en de abt, allen met albes en koormantels aan, traden haar tegemoet. Toen de koningin, die een paarse bontmantel om had, van haar paard was gestapt, nam de bisschop haar bij de hand en leidde haar naar het altaar in de kerk. Dinas, een dappere leenman, bracht haar een gewaad dat wel honderd zilveren marken waard was: het was gemaakt van kostbare zijde met een boord van gouddraad. Nooit bezat een graaf of koning iets dergelijks. Koningin Isolde nam het kleed aan en legde het ootmoedig op het altaar. Later werd er een kazuifel van vervaardigd dat alleen op hoogtijdagen de schatkamer verlaat. Wie het gezien hebben, zeggen dat het zich nog steeds in St. Sampson bevindt.'

Het kerkgebouw dat er nu staat, stamt uit de vijftiende eeuw, maar volgens de overlevering stichtte Sint Sampson-zelf (490-563) in het begin van de zesde eeuw een kerk en een klooster op deze plaats. Links van de ingang van de kerk is nog een bron te vinden, die uit Sint Sampsons tijd heet te stammen (afb. 17).

Lopend over het oude kerkhofje in de richting van de heg, heeft men een prachtig uitzicht over de *River Fowey* (afb. 18). Mogelijk heeft Tristan op een zandbank in deze rivier zijn gevecht met de reus Morholt geleverd. De rivier was in de Middeleeuwen veel meer onderhevig aan eb en vloed dan nu het geval is; daardoor konden zandbanken ontstaan.

Roche

Van alle andere plaatsen in de omgeving van het schiereiland Golant die met het Tristanverhaal in verband zijn gebracht, is er nog maar één ook de moeite van het bezichtigen waar.

Béroul vertelt hoe Tristan en Isolde aan de kluizenaar Ogrin raad gaan vragen voor de problemen die hun liefdesrelatie oplevert.

Verondersteld wordt dat Béroul hier de *kluizenaarswoning van Roche Rocks* heeft bedoeld, die iets ten zuiden van het plaatsje Roche ligt, ± acht kilometer ten noordwesten van St. Austell. De resten van deze vijftiende eeuwse kluizenaarswoning en kapel (afb. 19) lijken één geheel te vormen met de merkwaardige rotsformatie waarop ze zijn gebouwd. Het is goed mogelijk dat op deze plaats ook eerder dergelijke woningen hebben gestaan.

Aanbevolen literatuur

Bij de grote Arthurmonumenten kan men in souvernirwinkels voor niet al te veel geld handzame gidsjes kopen waarin nog meer Arthuriaanse bezienswaardigheden beschreven staan, zoals:

- Graham Ashton: *The realm of King Arthur.* en
- C.A. Ralegh Redford & Michael J. Swanton: *Arthurian sites in the West.*

Wie zich thuis alvast wat beter wil voorbereiden op zijn bedevaart, kan de lectuur van de volgende twee goedkope boeken worden aanbevolen:

- Leslie Alcock: *Arthur's Britain. History and archaeology AD 367-634.* Harmondsworth, 1971. [Penguin]; en
- Geoffrey Ashe, Leslie Alcock, C.A. Ralegh Radford & Philip Rahtz: *The quest for Arthur's Britain.* Frogmore, 1971. [Paladin].

Wie negen of negentien pond over heeft voor een Arthurgids, kan tegen die prijs de volgende twee titels aanschaffen:

- G. Ashe: *Guidebook to Arthurian Britain* (£ 8.95)
- Phyllis Ann Carr: *King Arthur's companion.* (£ 19)

Verantwoording van de citaten

Arturs doet. In: *Roman van Lancelot*, (XIIIe eeuw) naar het (eenig-bekende) handschrift [...] uitgegeven door W.J.A. Jonckbloet. 's-Gravenhage, 1849. Deel 2, pp. 187-275.

Richard Barber: *The figure of Arthur.* Cambridge, 1976[2]. (het eerste citaat van John Leland staat op pp. 134-5).

Béroul: *The romance of Tristan* and *The tale of Tristan's madness.* Translated together for the first time by Alan S. Fedrick. Harmondsworth, 1978[2]. [Penguin classic] (citaat op pp. 113-4).

Gerald of Wales: *The journey through Wales and The description of Wales.* Translated with an introduction by Lewis Thorpe. Harmondsworth, 1978. [Penguin classic] (citaten resp. op pp. 284, 282 en 284).

Jacob van Merlant: *Merlijn.* Naar het eenig bekende SteinForter handschrift uitgegeven door J. van Vloten. Leiden, 1880.

Thomas Malory: *De Morte d'Arthur.* Vertaling Wim Tigges. Utrecht/Antwerpen, 1981. [Prisma klassieken 50] (citaten op pp. 7 en 883).

André de Mandach: ‘Legend and reality. Recent excavations and research in Cornwall concerning Tristan and Isolt.’ In: *Tristania* 4, no. 2 (mei 1979). pp. 3-24. (het tweede citaat van John Leland is te vinden op p. 14).

Jaap T. Harskamp

Van vrees, verzet en verzoening
Musico-Literaire opstellen (2)

De componisten van Baudelaire

Met zijn lyrisch drama heeft Richard Wagner ertoe bijgedragen dat de componisten zich sterk gingen bekommeren om de literaire kwaliteit van het libretto. Wagner is stellig een van de meest literair-gerichte componisten geweest. Onder zijn invloed zochten ook de Franse en Italiaanse musici naar ‘literair verantwoorde’ teksten (waarbij de onfortuinlijke manie voor de Germaanse mythologie zich alleen in Frankrijk manifesteerde). De opera vond een voedingsbodem in de literatuur: Gounod bewerkte Goethe's *Faust*, Massenet en Gounod kozen het thema van Prévosts *Manon Lescaut*, Verdi liet zich door Schiller inspireren in de *Jungfrau von Orléans* of *Kabale und Liebe* en Puccini won faam met *La Bohème* naar de roman van H. Murger, enz.

De romantische musici al hadden grote belangstelling voor de literatuur getoond. Dat blijkt mede uit het feit dat zij aan muziekstukken de naam van een poëtische vorm schonken om daarmee de stemming en toon van het stuk te duiden: Legende, Poème, Humoreske. Novelette, Elegie, Rhapsodie. De literatoren bewonderden de muziek om haar abstract karakter. Juist daardoor wisten zij zich bewogen tot een vrijheid van interpretatie die afhankelijk was van individuele stemming en emotionele gevoeligheid.

Merkwaardig genoeg ontwikkelde de muziek zich juist in tegengestelde richting, zij bewoog zich in sterke mate naar het concrete. Wagner ontkende zelfs het bestaansrecht van een zuiver instrumentale kunst, ook bij het werk van Beethoven eiste hij de toelichting van een programma. De componisten stelden zich tot doel ideeën van literaire bron te vertolken (Brahms en Bruckner staan hier afzijdig). Terwijl de literatuur de muziek prees als de ideale taal van het wijsgerige, van emotie, liefde, natuur en mystiek, daar gingen de componisten filosoferen en dichten met concrete gedachten en omschreven doelstellingen. Het is dan ook begrijpelijk dat de romantische componist zijn talent vooral aan het lied heeft gewijd.

Een karakteristiek kenmerk van het romantische is - volgens K.Ph. Bernet Kempers - een streven om het dichterlijke muzikaal te vatten. Zolang de melodie alleen de uiterlijkheden van het vers weerspiegelt, is er geen sprake van Romantiek. Maar als het lied, als complex van melodie en begeleiding, een weerklank wordt of een afspiegeling van de stemmings-, gevoelsen gedachteninhoud van het gedicht, dan komt het romantische lied tot stand. Eén van de criteria voor het begrip romantisch is de projectie van de poëtische idee in het muzikale materiaal.

Er zijn dichters die een vrijwel onafgebroken belangstelling van de componisten hebben genoten - men denke aan Goethe, Schiller of Heine. Er is daarnaast een bundel gedichten die niet alleen aan de auteur de reputatie heeft bezorgd de ‘vader van de moderne poëzie’ te zijn, maar die ook talloze componisten heeft aangezet tot muzikale bewerkingen: die bundel is *Les fleurs du mal*, de dichter is Baudelaire. De belangstelling van de componisten voor de gedichten in deze bundel - en vooral voor de sonnetten - strekt zich uit over een periode van ruim een eeuw en schijnt blijvend te zijn. De bundel bestaat uit 54 gedichten: zo'n zestig componisten hebben aan deze teksten bijna 150 verschillende melodieën geschonken.

Baudelaire publiceerde de bundel *Les fleurs du mal* in 1857. De eerste componist, nu een vergeten figuur, die twee gedichten uit de bundel op muziek heeft gezet,

was J. Cressonnois. In 1863 bewerkte hij de gedichten ‘Harmonie du soir’ en het befaamde ‘L'invitation au voyage’. De jonge Gabriel Fauré was de eerste van befaamde componisten die zich door Baudelaire liet inspireren. Tussen 1868 en 1870 componeerde hij achtereenvolgens de ‘Chant d'automne’ (op. 5 no. 1), de ‘Hymne’ (op. 7) en ‘La rançon’ (op. 8). Men vindt deze werken verzameld in zijn eerste liederenbundel.

Baudelaire in 1844; naar een Schilderij van Emile Deroy.

In 1870 vond de - voor de ontwikkeling van het Franse lied belangrijke - ontmoeting plaats tussen Baudelaire en Henri Duparc. Een vrucht van deze ontmoeting was Duparcs mooie bewerking van ‘L'invitation au voyage’ (in datzelfde jaar werd dit gedicht ook door Emmanuel Chabrier bewerkt, hoewel pas na zijn dood gepubliceerd).

Naast het werk van Paul Verlaine was dat van Baudelaire voor de componisten van de generatie rond 1890 de meest geliefde bron van inspiratie. In 1887 publiceerde Claude Debussy de eerste van zijn Baudelaire-bewerkingen (de componist was toen 25 jaar oud): ‘La mort des amants’. Tussen 1888 en 1889 zouden van hem nog vier melodieën op teksten van de dichter verschijnen. Deze werden gebundeld als *Cinq poèmes de Ch. Baudelaire.*

De gedichten van Baudelaire zijn - het spreekt welhaast vanzelf - vooral op muziek gezet door Franse componisten. Maar ook Alphons Diepenbrock - deze cosmopoliet - heeft een plaats gevonden in deze traditie: van hem is een bewerking van ‘Les chats’ bekend. Een krachtige contemporaine bijdrage is geleverd door Léo Ferré die in 1957 een aantal gedichten van Baudelaire op de plaat zette. Maar het waren vooral de musici rond de eeuwwisseling die hebben bijgedragen tot de muzikalisering van het oeuvre van de dichter en enkele onvergankelijke melodieën hebben nagelaten. Baudelaire

bood hen de inspiratie zich te bevrijden van het Duitse juk in de muziek en de Franse klank in ere te herstellen. Onder hen treft men de namen van Vincent d'Indy, Claude Debussy, Gabriel Fauré, Pierre de Bréville, Déodat de Séverac, Henri Duparc, Emmanuel Chabrier, Gustave Charpentier, e.a.

Gustave Courbet De cellist (1847/9)

De zucht van Weber

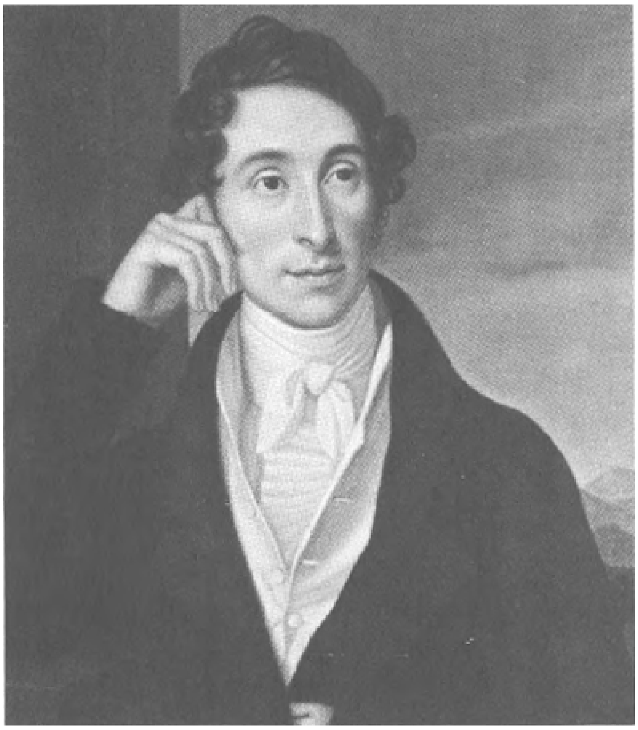
In de kunstkritiek van de negentiende eeuw ziet men een voortdurende wisselwerking in die zin dat de critici poogden de ene kunst te beschrijven in termen van de andere. In de aquarellen van Cézanne zag Rilke (brief van 28 juni 1907 aan Paula Modersohn) in de zekerheid van toets en aanslag een melodie weerspiegeld. De dromerige landschappen van Whistler deden Huysmans (*Oeuvres complètes* X, p. 65) denken aan de sonore gedichten van Verlaine, enz.

De architectuur noemde men een bevroren muziek. De wending treft men bij Goethe aan, maar moet naar mijn weten worden toegeschreven aan A.W. Schlegel. Schopenhauer noemde de gotiek de ‘Molltonart der Architectur’. In zijn *Kreisleriana* (d. 1, p. 46) meent E.T.A. Hoff mann dat de muziek van J.S. Bach zich verhoudt tot het oeuvre van de vroege Italiaanse musici, als de Domkerk van Straatsburg tot de Sint Pieter in Rome. En deze traditie werkt door. In zijn studie over *César Franck and his circle* (1970, p. 110) treft men van de musicoloog L. Davies deze wending: ‘Architecturally, Franck may be related to the Gothic, Bruckner to the Baroque.’

In de romankunst (en dan vooral bij Jean Paul Richter en Marcel Proust) stuit men op een technisch procédé dat men kan omschrijven als de *verdringing* van beelden: een beeld ontleent aan de ene kunst, wordt gevolgd door - verdrongen door - een beeld dat is ontleend aan een ander artistiek domein. Deze handgreep ook is vakkundig door Vestdijk toegepast, in *De andere school* bijvoorbeeld. Gerard Becker heeft een oude schoolfoto (tweede deel, hoofdstuk 3) waarop Anton Wachter

zichzelf en Ina Damman ziet afgebeeld. Anton tuurt gespannen naar die foto. 'Het was als een kakofonie, samengesteld uit een honderdtal heldere en voorzichtige melodietjes van Mozart of Gluck, als een impressionistisch schilderij waarvan iedere vlek, iedere klodder van dichtbij bekeken, een middeleeuwse miniatuur blijkt te zijn...'

In de kritiek ook werden talloze parallellen getrokken. Huysmans vergeleek Whistler met Verlaine. In de dagboeken van de gebroeders De Goncourt treft men een overvloed van dergelijke vergelijkingen: Byron en Rossini (aantekening van augustus 1859), Rembrandt en Shakespeare (september 1861), Delacroix en Victor Hugo (idem). Rond de eeuwwisseling trok men graag een parallel tussen Rembrandt en Wagner. Men vindt die in de briefwisseling van Romain Rolland met Malwida von Meysenburg (1932, pp. 96/7). En de criticus H. Imbert publiceerde in 1897 een studie waaraan hij de titel *Rembrandt et Richard Wagner* verleende. De voorbeelden zijn talrijk. In deze context gaat het mij om een specifieke verhouding die men soms aantreft: Delacroix en Weber.



Carolina Bardua. Carl Maria von Weber.

De muziek van Weber heeft de romantici sterk bewogen. Carl Maria von Weber (1786-1826) creëerde zijn meest belangrijke werken nadat hij in 1816 de leiding kreeg over de nieuw gestichte nationale Duitse opera. Zijn taak was de Duitse opera tot bloei te brengen en daarmee de Italiaanse overheersing binnen dat domein te breken. Webers belangrijkste bijdrage in die zin was *Der Freischütz* (1917/20 - tekst van Fr. Kind). Wagner wees naar Weber als de componist die de aanzet had gegeven tot een opbloei van de nationaal-Duitse opera (Wagner erkende graag 'voorlopers', het tekent zijn zelfvergoding).

In 1826 ging Weber naar Londen om zijn opera *Oberon* (1824/6) te dirigeren in het theater van Covent Garden. Hij was een ziek man en overleed in Engeland. Mede dank zij de interventie van Richard Wagner, werd het stoffelijk overschot van Weber in 1844 naar Duitsland teruggebracht. Het werd een wagneriaans schouwspel. Toen het schip op 14 december de Elbe opvoer en aanlegde, werd de lijkbaar in plechtige optocht bij fakkellicht weggedragen. Wagner had de muziek gearrangeerd: het visioen motief uit de overture van Webers *Euryanthe*, gevolgd door de melodie van de korte aria 'Hier dicht am Quell' uit dezelfde opera. Deze muziek werd uitgevoerd door tachtig blazers en Wagner had het werk zodanig geïnstrumenteerd

dat van alle instrumenten uitsluitend de onderdrukte klanken werden gehoord. De trommels waren met floers bedekt. De begrafenis vond de volgende dag plaats. Wagner hield een redevoering en het koor zong een graflied van zijn hand. Weber werd geëerd, Wagner zorgde voor het theater.

De nadruk op het nationale element van Webers kunst heeft een internationale bewondering niet in de weg gestaan. De eerste opvoering van *Der Freischütz* in Parijs maakte diepe indruk en droeg bij tot die germanisering van Franse cultuur

die zou volgen. Ook in Frankrijk verloor de Italiaanse muziek haar hegemonie. In het belangwekkende dagboek van Juste Olivier, *Paris en 1830* (3 juni) verwijst de auteur naar Weber als de Byron van de muziek. Gluck noemt hij de Corneille en Mozart de Racine van de toonkunst. En Rossini? Rossini is de Voltaire van muziek - voor de romantici stellig geen compliment.

Weber vond waardering onder de literatoren. Vooral Toergenjew was door zijn muziek geraakt en in het oeuvre van de schrijver treft men de naam van Weber enkele malen aan. In *Aan de vooravond* bijvoorbeeld (Russische bibliotheek I, p. 306; vertaling: Karel van het Reve) treft men een passage waarin Anna Wasiljewna aan Zoja vraagt: speel eens iets droevigs voor me. *La dernière pensée de Weber*? luidt de wedervraag. ‘Ach ja, Weber, zei zij en liet zich in een stoel neer. Aan haar wimper blonk een traan.’

In dezelfde roman (p. 340) vindt men een verwijzing naar *Der Freischütz.* Merkwaardig genoeg gaat het hier om twee mannen. Sjoebin is 's avonds laat naar de kamer van Bersenjew gegaan en fluistert: ‘ik ben heimelijk naar je toegekomen zoals Max naar Agatha’.

En ook in *Lentebeken* (dl. III, p. 372) komt die opera ter sprake en nu in een meer aannemelijke context. In Frankfort had Sanin kennis gemaakt met Gemma, de dochter van de Italiaanse banketbakker Giovanni Roselli. Hij was verliefd op haar geworden. Tijdens een samenzijn speelt buiten in de straat een draaiorgel een aria uit *Der Freitschütz:* ‘Durch die Felder, durch die Auen...’ Haar moeder sliep en Gemma stuurde het orgel weg. Maar de melodie bleef in haar hoofd naklinken en ‘met een mijmerende glimlach begon zij zelf haast onhoorbaar de mooie melodie van Weber te neuriën, waarin Max het raadselachtige van zijn eerste liefde bezingt. Daarop vroeg zij aan Sanin of hij de “Freischütz” kende, of hij van Weber hield, en zij voegde eraan toe dat zij zelf van *zulke* muziek het allermeeste hield, hoewel zij een Italiaanse was.’

In het oeuvre van Baudelaire komt de naam van Weber voor zowel in de kunstkritiek als in de poëzie (het gedicht ‘Les phares’, in de betekenis van: geestelijke of artistieke leiders). In zijn boek *Charles Baudelaire: études et témoignages* (1967) heeft Claude Pichois gewezen op een interessante wisselwerking tussen het denken van de dichter en dat van zijn vriend, de kunstcriticus Théodore Sylvestre. Beide vrienden waren bewonderaars van het werk van Delacroix.

In zijn beschrijving van de schilderijen die Delacroix had gezonden naar de Salon van 1846 uit Baudelaire (*Oeuvres*, ed. Pléiade pp. 898/9) zijn bewondering voor de schilder die hij de grootste van de negentiende eeuw beschouwt. Welke zijn de kwaliteiten die hij in dat werk onderscheidt? Delacroix is bovenal de schilder van de melancholie. Hij drukt niet de kracht van spieren uit (en men denke aan Rubens), maar de spanning van zenuwen. Hij drukt de pijn van het tijdperk uit, meer dan dat: de morele smart. Die ernst schijnt door zijn kleurgebruik heen, groots, eenvoudig en harmonieus als bij alle grote coloristen, maar bij Delacroix ‘klagend en diep als een melodie van Weber’.

Op drie juni 1855 publiceerde Baudelaire in Le pays een eerste versie van zijn gedicht ‘Les phares’. De dichter bezingt daar de grote schilders: Rubens, Leonardo da Vinci, Rembrandt, Michelangelo en Puget. Iedere schilder heeft zijn eigen kwaliteit, krijgt een eigen strofe. Maar in deze versie van het gedicht is Delacroix niet genoemd.

In 1856 voltooide Sylvestre zijn *Histoire des artistes vivants français et étrangers* en de studie over Delacroix in dit boek is stellig door Baudelaire's Salon van 1846 beïnvloed. Voor Sylvestre (p. 59) bezit Delacroix het onbegrensde vermogen de fysionomie van zijn figuren uit te beelden, zowel de uiterlijke kracht als de innerlijke energie. De immensiteit van hemel en zee grijpt hij in blauwen somber groen, hij

doet het rood schetteren als het geluid van een strijdtrompet, en aan het paars onttrekt hij een stille klacht. ‘Op deze wijze hervindt hij in kleur de liederen van Mozart, van Beethoven, en de klagende melodieën van Weber’.

Vooral de slotwending herinnert aan Baudelaire in 1846. Het nieuwe element bij Sylvestre is een orkestratie van de kleur. Deze passage in het opstel van de kunstcriticus lijkt zowel het geheugen als de verbeeldingskracht van Baudelaire in werking te hebben gezet. In 1857 verscheen de bundel *Les fleurs du mal* en het gedicht ‘Les phares’ is aan het begin daarvan (no. VI) geplaatst. In deze bundel is een nieuwe versie van het gedicht opgenomen, d.w.z. er is een strofe toegevoegd:

> Delacroix, lac de sang hanté des mauvais anges,
> Ombragé par un bois de sapins toujours vert,
> Où, sous un ciel chagrin, des fanfares étranges
> Passent, comme un soupir étouffé de Weber;
>
> ...
> (Delacroix, een meer van bloed vervolgd door afvallige
> engelen, omzoomd door een woud van immer-groene
> sparren waaruit, onder een trieste hemel, vreemde fanfares
> opklinken, als een onderdrukte zucht van Weber).

De orkestratie van kleur in deze strofe wijst terug naar Sylvestre en is overgeleverd aan latere kunstenaars. Als bijvoorbeeld Huysmans in *L'Art moderne* (*Oeuvres complètes* V, p. 258) zijn waardering verwoordt voor Pissarro's ‘La sente du chou’, dan is de wending ‘d'éclatantes fanfares du verts’ direct aan Baudelaire ontleend. Schilders anderzijds meenden zich componisten in kleur. Men denke bijvoorbeeld aan de kleursymfonieën van Whistler.

De kleursymfonieën van James McNeill Whistler, No. 2: Meisje in wit.

Maar het is de laatste wending in de strofe van het gedicht van Baudelaire, de zucht van Weber, die tot de verbeelding van kunstenaars en critici heeft gesproken. Ook Pichois benadrukt de originaliteit van Baudelaire. Zelf heb ik hier een parallel gevoeld met een passage die men aantreft in Chateaubriands *René* (1802; de gebruikte editie: Oxford U.P. 1926, p. 118), een werk dat mede bepalend is geweest voor de richting die de Franse Romantiek zou nemen. De ik-figuur luistert daar naar

een melancholiek lied en komt tot de slotsom dat het karakter van het lied triest is, zelfs al is daarin een gevoel van vreugde uitgedrukt. Waarom? ‘Het hart is een onvoltooid instrument, een lier waaraan snaren ontbreken en we zijn ge-

dwongen de accenten van vreugde te vertolken door klanken die aan zuchten toebehoren'.

Het gaat mij hier niet om een mogelijke literaire bron voor de wending van Baudelaire, maar om het opmerkelijke feit dat vóór Baudelaire in de Nederlandse literatuur de zucht van Weber is geslaakt.

Kneppelhout beschouwen we als een humorist en daarmee uit. Men vergeet echter dat de auteur ook in het Frans heeft gepubliceerd en die werken zijn van een ander karakter. In 1837 bijvoorbeeld verscheen *L'ère critique ou l'art et le culte* - een cultus van de kunst zo'n halve eeuw voordat de Tachtigers het idee van de kunst om wille van de kunst zouden propageren!

Maar in een 'humoristisch' werk van Klikspaan: *Studenten-leven* (1844) treft men het stuk 'Sempre Crescendo'. De auteur verzet zich daar tegen de *mode* van muziek, omdat een mode alles uit verband trekt en onrecht doet aan het genie van grote componisten. Zo noemt de onwetende het werk van Mozart of Rameau verdienstelijk. Vrouwen zonder hart vinden veel liefs in Beethoven. En Weber?

Weber, mannen zonder tranen noemen uw zuchten aardig!

(Mijn cursivering).

Van vrees, verzet en verzoening

De romantici schonken de muziek de hoogste plaats in een hierarchie van kunsten. Een intense bewogenheid ten aanzien van de muziek is de romanticus eigen. Dat betekent niet dat alle romantici inspiratie in de muziek hebben gezocht (dichters als Victor Hugo of Poesjkin zijn 'onmuzikaal' te noemen) of dat men de Romantiek gelijk zou kunnen stellen met muzikaliteit. Maar in een reeks van karakteristieken waarmee wede term romantisch pogen te duiden, neemt muzikaliteit een belangrijke - soms dominerende - plaats in.

Het is niet verwonderlijk dat sommige geesten zich bevreesd hebben verzet tegen een al te idolate bewondering voor de muziek. Welke vormen nam dit verzet aan? In hoeverre heeft deze houding van afweer het werk van de literator beïnvloed? In zijn boek over *Goethe et Beethoven* (1930) maakt Romain Rolland melding van een brief van Goethe die hij in zijn bezit had en die - gedateerd 22 oktober 1826, geschreven enkele maanden voor de dood van Beethoven - was gericht aan Wilhelm von Humboldt. De laatste had Goethe ervan willen overtuigen dat zijn afwijzing van het oosterse denken zonder grond zou zijn. Goethe antwoordde: 'Ik heb helemaal niets tegen Indië; maar ik ben bang voor haar: zij sleept mijn verbeelding naar het vormloze en vervormde en daartegen moet ik mij meer dan ooit beschermen'.

Het oosterse denken was voor Goethe een afgrond waarvan hij terugdeinsde. De muziek dreigde hem naar een even diepe afgrond te duwen. De schrijver vreesde vooral - aldus Rolland - het werk van Beethoven.

Rolland wijst vervolgens naar een herinnering aan een ontmoeting met Goethe in 1830 die door Mendelssohn is nagelaten. De musicus speelde voor Goethe een fragment uit Beethovens Negende Symfonie en de schrijver bleek bewogen en geschokt. Eerst merkte hij op dat dit werk hem nauwelijks raakte, alleen verbaasde. Na lang stilzwijgen sprak hij opnieuw: 'Dit is groots maar volkomen dwaas! Men zou vrezen dat het huis instortte... Stel je nu eens voor dat alle mensen dit gezamenlijk zouden spelen'.

Goethe waakte ervoor door de muziek overweldigd te worden, hij zocht naar maat en proportie, niet naar de emotionele vervoering van muziek. Hij verzette zich tegen roes, bedwelming, betovering. Dionysus moest bedwongen worden.

Een soortgelijke strijd zou later door Stefan George worden uitgevochten. De vroege gedichten van George tonen nog de invloed van het Symbolisme. Zeer fijne emoties zijn vertaald in een stroom van muzikaal idioom. De dichter stond en stelde zich open voor een veelheid van impressies en zocht in subtiele schakeringen van taalgebruik dit stromend levensbesef te verwoorden.

De scherpe wending in het esthetische denken en de poëtische praktijk van George kwam in 1904, nà de ontmoeting met Maximin in februari/maart van dat jaar en de dood van de zestienjarige jongeman op 15 april 1904. George's houding ten aanzien van de toonkunst, die allereerst nog wantrouwend was geweest, sloeg om in haat en afkeer. Steeds weer zou hij zich tegen de muziek keren en zijn volgelingen (Wolfskehl, Wolff, Petersen, e.a.) in de Blätter für die Kunst aanzetten de muziek theoretisch op de laagste trap in een rangorde van kunsten te plaatsen.

Als bij Schopenhauer staat in het denken van George de musicus afzijdig van de andere kunstenaars, zij het in negatieve zin. Alle kunstvormen liggen voor hem binnen het rationele, alleen de muziek staat daarbuiten. Muziek is chaos, verwarde articulatie, een kunst die zelfs de dieren tot op zekere hoogte eigen is. Muziek werd door George verwezen naar het inferieure domein van *das Ungeistige.*

Stefan George. Rechts een jeugdportret, links een tekening van Melchior Lechter. Onder Th. Heine's afbeelding voor de titelpagina van de Blätter für die Kunst.

De oppositie was die van voortdurende beweging en verandering tegenover absolute en organische vorm. Muziek en poëzie waren weliswaar aan dezelfde bron ontsprongen, maar zij hadden zich in afzonderlijke richtingen bewogen en waren niet meer met elkaar te verenigen. De ritmiek van muziek en poëzie was ongelijksoortig geworden, bevond zich in een verschillende aggregaatstoestand, zoals water niet tegelijkertijd ijs kan zijn. Muziek is water, poëzie ijs. De eerste is stromend,

de laatste gestold. Muziek is amorf, poëzie van solide vorm. Tegenover het stromend ritme van de muziek, stolde de poëzie zich tot de vaste substantie van ijs. De tegenstelling is die van kinesis tegenover stasis.

De instelling van Rainer Maria Rilke tegenover de muziek was theoretisch minder uitgediept dan die van Stefan George en veeleer een persoonlijk probleem. Hij zocht de muziek, maar werd gekweld door een angst die herinnert aan Goehte's vrees voor Beethoven (in de interpretatie van Romain Rolland).

De ambiguïteit in de houding van Rilke treft men bijvoorbeeld in een passage (aan het slot van het eerste deel) van *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* (1910) waar de figuur van Abelone is beschreven. Zij had één goede eigenschap, Abelone zong. Als het waar is - zo leest men daar - dat de engelen mannen zijn, dan was er iets mannelijks in haar stem: een stralende, hemelse mannelijkheid. En deze passage is aldus voortgezet:

> Ik, die als kind al zo wantrouwend tegenover muziek stond (niet omdat zij mij met onvergelijkbare kracht uit mijzelf ophief, maar omdat ik had gemerkt, dat zij mij nooit daar terugbracht waar zij mij gevonden had, maar dieper, ergens in het volledig onbestemde), ik verdroeg die muziek waarop je omhoog kon stijgen, hoger en hoger, totda je na enige tijd wel geloofde dat je in de hemel moest zijn.

In de vroege verhalen van Rilke is de muziek vooral gebonden aan gevoelens van nostalgie en verlangen. Die muziek is dan vooral het volkslied, het Slavische volkswijsje. Dat lied roept verlangen naar de jeugd op. In de 'Prager Geschichten' leest men van de hoofdfiguur dat zijn gedachten als pelgrims terugreisden naar de 'enige, verloren schoonheid van zijn kindertijd en neerknielden voor een kleine, treurige vrouw van wie hij niets wist dan dat zij zachte Slavische liederen zong...'. (*Erzählungen und Skizzen aus der Frühzeit*: Insel Verlag 1928, p. 256).

Dikwijls krijgt dit volkswijsje het karakter van een onbewust gekend lied dat door de figuur gezongen of gefloten wordt. Hij heeft het lied nooit eerder gehoord maar *kent* het toch. In de *Geschichten vom lieben Gott* (1900/04) bijvoorbeeld vindt men in het vierde deel het verhaal 'Wie der alte Timofei singend starb'. De oude man zou zo'n zachte en treurige wijs hebben gezongen, zoals men nooit van enige zanger had vernomen. Op de vraag - heeft hij het lied niet van zijn vader geleerd? - klinkt dan het antwoord: 'Nein... man weiss nicht, woher der ihm kam'.

Dit motief van de duistere, geheimzinnige oorsprong van het lied waarvan de zanger nooit heeft beseft dit te kennen, treft men in andere vroege verhalen van Rilke (alsook die regel 'woher es ihm kam'). De jonge Rilke toonde zich vooral gevoelig voor de spontane en naïeve kracht van het volkslied (zoals ook D.H. Lawrence het simpele volksliedje verkoos boven de geconstrueerde en - voor hem - daardoor gekunstelde vormen van symfonie of opera).

Soms lijkt de irrationele vertrouwdheid met het lied of wijsje tot stand gekomen dooreen geheimzinnige vorm van contact met een andere wereld. In de *Briefe und Tagebücher aus der Frühzeit* (1899 to 1902, pp. 204/5) leest men een passage waarin de jeugdige Sascha in het huis van anderen door de gasten wordt verzocht iets voor hen te spelen. In die vreemde kamer voelt de jongeling wie vòòr hem op de toetsen had gespeeld. Hij voelt twee handen naast de zijne alsof deze hem heel zacht les geven, de handen van een meisje. Hij speelt het lied van dat meisje zoals de toesten hem dat aangeven, het lied van een afwezige en ongekende, van een vrouw die misschien al gestorven zou zijn.

Het bovenstaande betreft de thematische aspecten in het proza van Rilke. Maar hoe stond hij als scheppend kunstenaar tegenover de muziek? Heeft de toonkunst stimulerend gewerkt op het scheppingsproces? Heeft Rilke de angst van Goethe voor vormloosheid gekend? Mogelijke antwoorden op die vragen zijn gegeven in Rilke's kunstenaarsmonografie *Worpswede* (1903).

'Er zijn kunstenaars' - schrijft de auteur daar (p. 33) - 'die, wanneer zij muziek horen, plotseling een karakter, een scène, een stemming kunnen vatten die hun lang ongrijpbaar toescheen. Door een lied weten zij vertakte stralen te bundelen die in de natuur ver uiteen of streng gescheiden schitteren en van haar, de muziek, ontvangen zij in bijna volmaakte vorm dat waartoe zij zich in hun scheppend werk niet in staat dachten. Dit is de ene zijde: muziek schenkt de kunstenaar een inspiratie die orde schept, vorm en eenheid. Muziek is een ordenende kracht.

Maar anderzijds is daar het immer dreigende gevaar van chaos, van de versplintering van scheppende kracht. Muziek dan,' schrijft Rilke in de monografie (p. 68) 'lost alles op in mogelijkheden en deze mogelijkheden groeien en groeien en verduizendvoudigen zich totdat de gehele wereld niet meer is dan een zachte, deinende ruimte, een onoverzichtelijk terrein van mogelijkheden van waaruit je er geen enkele bruikbaar kunt maken.'

En het is deze innerlijke chaos waarin de muziek de toehoorder kan werpen die door Rilke werd gevreesd. In 1910 schreef hij in een brief aan Maria von Thurn und Taxis dat hij als scheppend kunstenaar door een ernstige crisis ging. Niets vloeide uit zijn pen, 'etwas wie die Musik, alles Gefürchtete, hat Macht über mich bekommen...'.

Rilke's angst was te worden weggezogen en meegesleept in een wilde vloed van tonen. 'Zich volledig over te geven, passief te ondergaan,' schreef hij in november 1916 aan gravin Dietrichstein, 'dat is een valse belevenis van kunst. Vroeger,' voegt Rilke daaraan toe, 'kon muziek mij eenvoudigweg tot "vergeten" brengen. Maar hoe dieper ik schilderijen en beeldhouwwerken en boeken leerde verwerken, hoe krachtiger ik mij opstelde tegenover de muziek. Muziek duwt mij niet langer onder,' besloot hij in die brief.

Voor Rilke kan de muziek een dubbel effect hebben: een van stimulator, van ordende en inspiratieve kracht; een van vernietiger, van alcoholische kracht die het scheppingsvermogen benevelt. Deze tegenstelling ook ligt besloten in Hermann Hesse's befaamde onderscheid van *heitere* en *rauschende* muziek. De laatste - de kunst van Wagner - is chaos, rook, roes. Een dergelijke muziek overweldigt en maakt de toehoorder krachteloos. Daartegenover staat - voor Hesse - de muziek van Mozart, een kunst van orde en precisie en eenheid, die de toehoorder stimuleert en zijn visie tot klaarheid dwingt (zie o.a. *Das Glasperlenspiel*, deel VI).

In Rilke's uitspraken over de muziek is een proces van groei te bespeuren. Als jong schrijver was hij bevreesd voor de krachtige stroom van muziek die hem meesleurde en deed verdrinken; als gerijpt kunstenaar kon hij zich tegen de vloedgolf schrapzetten, de muziek ervaren zonder zich aan haar macht te onderwerpen. Van een soortgelijk proces is in de Nederlandse literatuur op prachtige wijze verslag gedaan door Leopold in zijn 'Nabetrachtingen van een concertganger' die op elf februari 1900 in de NRC werden afgedrukt. In het slotgedeelte van de beschouwing vraagt Leopold hoe hij de kunst van Beethoven sinds zijn jonge jaren heeft ervaren en ondergaan.

De eerste ervaring van die muziek raakte hem als woorden, als een betoog, een illusie die zo volledig was dat hij zich toegesproken voelde en dat hij de woorden zich later opnieuw te binnen zou kunnen brengen en overdenken.

Daarop volgde een fase van toenadering, een opgenomen worden en meegevoerd in de overstelpende vloed van gedachten en gevoelens. Hij voelde zich geheel verloren, lijdelijk, volslagen open, zonder oordeel en zocht alleen de nabijheid en inwerking van een overweldigende muziek.

Maar dan eindelijk rijst het volle genot op uit de warreling van aandoeningen en die vreugde ligt in het overzien en het beseffen van de wijde uitgestrektheid van Beethovens genialiteit. Na machtige aandoeningen, jubelende gelukzaligheid, bijna tot bezwijmens toe, is daar de verademing van een kalmer maar kostbaar inzicht. Het begrip ook dat een geweldige bewogenheid in zichzelf niet iets goeds is, geen doel waarnaar gezocht moet worden. Daarvoor komt een nieuw ideaal in de plaats, niet een van onaandoenlijkheid, maar van gelatenheid en verheven sereniteit, een vrede waarin alle tegenstellingen zijn opgelost, een zachte wijsheid. De woorden doen welhaast Schopenhaueriaans aan, maar een speelse wending in de slotzin sluit iedere gedachte aan willoosheid uit. Want na de belevenis van de diepten waarin Beethoven de concertganger heeft geleid, voelt hij plotseling het heftige verlangen naar lente en jong groen, naar de Bohemers en de wijze waarop zij de muziek van Tsjaikowski vertolken.

Graa Boomsma
Het paarse schrijven van Alice Walker
Een gesprek

Pas de laatste jaren zijn zwarte Amerikaanse schrijfsters als June Jordan, Paule Marshall, Maya Angelou, Toni Cade Bambara, Toni Morrison en Alice Walker literair beter ‘zichtbaar’ geworden. Een paar literaire prijzen corrigeerden eindelijk de blindheid van de toonaangevende, mannelijke, blanke literaire kringen. Toni Morrison kreeg voor haar derde roman *Song of Solomon* (1977) de National Book Critics Circle Best Novel Award, Alice Walker ontving voor haar derde roman *The Color Purple* (1982) maar liefst drie prijzen: de Pulitzerprijs, de American Book Award en de prijs van de National Book Critics Circle. Het is blijkbaar hollen of stilstaan.

Zijn Toni Morrison en Alice Wakker, kwalitatief gesproken, uitzonderingen? Nee. Toni Cade Bambara bijvoorbeeld heeft behalve twee verhalenbundels (*Gorilla, My Love*, 1972, en *The Sea Birds Are Still Alive*, 1982) een roman gepubliceerd die minstens zo belangrijk is als *The Color Purple* of *Song of Solomon: The Salt Eaters* (1980). Ogenschijnlijk gaat dat boek over de suïcidale ‘gekte’ van een zwarte vrouw (Velma Henry), maar Bambara produceert uiteindelijk een kaleidoscopisch beeld - dankzij een wisselend vertelperspectief - van een, zwart, stadje waarin versplinterde en ontregelde mensen hun door de blanke overheersing verloren gegane zwarte identiteit trachten te traceren. Ze willen zich weer compleet en evenwichtig voelen, mensen uit één stuk, om zo de komende strijd om het bestaan beter te kunnen voeren. Het taalgebruik in *The Salt Eaters* staat los van de ‘officiële’ literaire jargons. De (blanke) standaardtaal moet het afleggen tegen de zwarte sociolecten en ideolecten. De ‘zouteters’ zijn de zwarten. ‘Je gaat een ander pas goed kennen als je samen zout gegeten hebt.’ Gemeenschappelijk gedragen leed brengt de mensen dichter bij elkaar. ‘Flink huilen, man. Goed voor de ogen, de aderen, het hart. Het lichaam moet het overtollige zout kwijt om in evenwicht te kunnen blijven.’ Bambara probeert met *The Salt Eaters* - waarin een prachtige innerlijke monoloog voorkomt van een zieke zwarte buschauffeur die een vriend verloren heeft en enigszins hallucineert - uit de ideologische taalgrenzen van het verleden te breken door de woorden als het ware open te breken om zo tot de kern te kunnen doordringen. Haar meest recente boek behandelt de kindermoorden in Atlanta (1980-1982): *Those Bones Are Not My Child.*

Ook Toni Morrison zoekt al schrijvende naar de mythische en folkloristische wortels van de zwarte Amerikanen. Een van de zwarte mythen die zij in *Song of Solomon* verwerkt en tracht te doorgronden is de mythe van het vliegen. Dat zwarten zouden kunnen vliegen, is een wensdroom die in vele gospels en spirituals doorklinkt. Morrison wil erachter komen wat die vliegwens méér was dan alleen een Icarus-variant, een vlucht of de dood. Het hoofdpersonage Milkman Dead, die naar het zuiden trekt en daar de levende zwarte erfenis aantreft, heeft overeenkomsten met Barbara's evenwichtszoekers. In een interview zei Morrison: ‘Er bestaat het *idee* van mannelijkheid, het tarten van gevaar. En er bestaat een *idee* van vrouwelijkheid. Ik denk dat Milkman Dead aan het slot van *De hemelvaart van Solomon* zich compleet voelt omdat hij beide doelen bereikt: hij geeft zich over en hij beheerst de omgeving. De laatste regel luidt: “Als je je aan de lucht overgeeft, kan zij je ook *dragen*.” Om te kunnen vliegen moest hij zijn eigen lichaam volledig beheersen en tegelijkertijd erop voorbereid zijn te vallen. Hij moest het opnemen tegen een totaal onbetrouwbaar element, de lucht. Als hij eenmaal alle inlichtingen verzameld, geselecteerd en geordend heeft, wil hij het wagen *voor iemand anders te vliegen*.’

Alice Walker.

Het streven naar compleetheid, evenwicht en samenhang komt al in de titel van Morrisons roman *Tar Baby* (1981) tot uitdrukking. Het vlieg-motief speelt weer een essentiële rol (aan het slot vliegt een van de personages - een jonge zwarte vrouw die het verleden in de persoon van een minnaar afschudt - naar Parijs om daar opnieuw te beginnen). In de roman komt een 'lokvogel' (tar baby) voor die gebruikt wordt om konijnen te vangen. Maar 'tar baby' is ook een scheldnaam zoals nikker. Blanken noemden vroeger zwarte meisjes vaak zo. Toni Morrison ontdekte, dat er in de Afrikaanse mythologie een *tar baby* voorkomt. Een teerput was in vroeger eeuwen een belangrijke, zelfs heilige plaats. Teer kwam uit de aarde, hield dingen als Mozes' biezen mandje en de piramiden bij elkaar. De *tar baby* staat in de westerse literatuur van Morrison voor de zwarte vrouw die de zaken bij elkaar wil houden, dingen met elkaar in verband kan brengen, samenhangen kan ontdekken. Kortom, iemand die compleet is.

Toni Morrison zat in China toen ik in New York arriveerde. Alice Walker schreef me, dat ze niet de tijd en de energie kon vrijmaken mij te ontmoeten. De stilte die ze in haar brief in het vooruitzicht stelde, was nodig voor haar literaire produktie. Alle verplichtingen (lezingen, interviews, colleges, het reizen) versplinterden haar alleen maar. Toch schreef ze met paarse inkt onderaan haar brief, dat ik haar, als ik in San Francisco aankwam, maar moest bellen. 'Misschien heb ik dan toch wel tijd.' En inderdaad, op 6 september van het Orwelljaar ontmoet ik haar. Er heerst een hittegolf. Ze maakt de indruk vermoeid en zelfs enigszins blasé te zijn. Ze springt in het begin van de hak op de tak: 'Beroemd zijn is heel vermoeiend. Nou ja, ik leef nog. Bob Marley bewonder ik (er staat muziek van hem op - GB). Die heb ik voor het eerst gehoord toen ik op de bodem van de Grand Canyon stond. Geweldig. Volksmuziek. Hij is een echte sjamaan. Woon je in Amsterdam? Ben je daar gelukkig? Ik ben er in 1962 geweest. Op de tv zag ik, dat de stad erg veranderd is. Een smeltkroes. Mooi dat *The Color Purple* zo goed in het Nederlands is vertaald. O, ken je de vertaalster. Ondanks dat de Moral Majority in Oakland het boek uit de handel wil hebben, loopt het goed: één miljoen verkocht (Alice Walker bedoelt waarschijnlijk één miljoen gedrukt - GB). Jammer dat *The Color Purple* nog niet in Arikaanse talen is vertaald.'

Ik vraag haar of ze het streven naar compleetheid en evenwicht, dat in het werk van onder andere Bambara en Morrison tot uitdrukking komt, herkent.

'O ja. Toen ik een keer met mijn moeder praatte, beklaagde ik me erover dat alles zo erg is onderverdeeld. Geschiedenis, literatuur, mensen. Alles en iedereen is opgesplitst. In mijn boeken wil ik alles samenbrengen. De essaybundel die begin dit jaar uitkwam, *In Search of Our Mothers' Gardens*, bevat een essay over Flannery O'Connor - "Beyond the Peacock" - waarin ik schrijf dat iedere schrijver erop uit is de ontbrekende delen van de verhalen van anderen te schrijven. Ik streef naar het volledige verhaal. Mijn moeder zei, dat ik er wel compleet genoeg uitzag. Maar waar het om gaat, is, dat ik wil dat de onzichtbare geschiedenis van Amerika - namelijk die van de zwarten (en de roden) - in mijn gedichten, verhalen, romans en essays zichtbaar wordt. Zwart was niet zozeer de huidskleur van mijn moeder, schreef ik. Het was een masker dat haar onzichtbaar maakte. Het eerste verhaal dat ik publiceerde - "De dood kan de pot op", later als slotverhaal in *Verliefd & Verloren* (1973) opgenomen - gaat over een stokoude man die temidden van een hechte zwarte gemeenschap leeft en vele malen bijna doodgaat. Maar de kinderen om hem heen redden hem steeds, tot hij echt van ouderdom sterft. Tijdens het schrijven identificeerde ik me met die kinderen én met die oude man. Dat bedoel ik met volledigheid, compleetheid, saamhorigheid. Solidariteit die zijn mythische wortels heeft.'

De kleur paars in de brievenroman *The Color Purple* verwijst naar een veld vol paarse bloemen die men over het hoofd kan zien. De op alle fronten onderdrukte zwarte vrouw Celie, die brieven aan God schrijft omdat ze verder niemand heeft en denkt dat haar zus Nettie gestorven is (God staat voor alles en iedereen), vraagt zich af waar die kleur paars vandaan komt. Anders geformuleerd: hoe kan ik, die nooit heeft geleerd te vechten en opstandig te zijn, een eigen plekje op de wereld veroveren. Aan het slot van de roman heeft Celie een eigen seksuele en maatschappelijke plaats veroverd. Dankzij haar vriendin, de jazz- en blueszangeres Shug (Sugar) Avery heeft ze haar eigen lichaam ontdekt. Vroeger werd ze slechts seksueel gebruikt en was ze object. Haar stiefvader verkrachtte haar al op jeugdige leeftijd. Haar twee kinderen werden elders ondergebracht. De man die later haar echtgenoot wordt, is eigenlijk verliefd op een ander en reduceert haar tot een huissloof. Maar Celie ontwikkelt zich, *verandert.* Seksueel en maatschappelijk raakt ze steeds minder afhankelijk. Ze zet een confectiebedrijfje op, door een toeval: ze maakt (paarse) broeken voor mannen en vrouwen. Haar man Albert, die ze in haar brieven aan God en, later, aan Nettie (die zendelinge in Afrika is) consequent *niet* bij zijn naam noemt, vindt dat alleen mannen broeken behoren te dragen. Maar aan het slot van *The Color Purple* hebben de vrouwen ook de broek aan. Celie: 'De mensen in Afrika trekken aan wat ze met die hitte lekker zit, zeg ik. Natuurlijk hebben zendelingen zo hun eigen ideeën over kleding. Maar uit zichzelf dragen de Afrikanen soms weinig en soms veel, volgens Nettie. Maar mannen zo goed als vrouwen hebben graag 'n leuke jurk aan.' Mannelijkheid en vrouwelijkheid zijn niet meer streng gescheiden. Geen scheefgetrokken verhoudingen meer, gebaseerd op, aangeleerd, masculine gedrag, maar evenwicht.

Niet toevallig heeft Walkers essaybundel *In Search of Our Mothers' Gardens* een paars omslag. Het bloem-motief - al zo manifest in dichtbundels als *Revolutionary Petunias* (die de Lillian Smith Award kreeg) - speelt weer een belangrijke rol. Alice Walker plukt als het ware bloemen die anderen niet zien staan. Zij haalt vooral zwarte schrijfsters naar voren die tientallen jaren zijn genegeerd, niet meer worden gedrukt en, uiteraard, ontbreken in literaire handboeken. In een essay uit 1972, waarin Walker een lans breekt voor zwarte vrouwen die *als schrijfster* met een eigen kamer, uitzicht en leven op de been trachten te blijven maar toch arm en anoniem

stierven, staat paars voor bloei en verandering, zowel in persoonlijk als maatschappelijk opzicht. ‘Paars. Vol mystieke veranderingen, stemmingen en betoveringen.’ Walker onttrekt zwarte schrijvers (Jean Toomer, Richard Wright, Langston Hughes, Elechi Amadi) en schrijfsters (Rebecca Jackson, Zora Neale Hurston) aan de vergetelheid zonder blanke/witte literatuur (William Faulkner, Virginia Woolf, Kate Chopin, Flannery O'Connor) in de ban te doen. Vooral Zora Neale Hurston wordt in *In Search of Our Mothers' Gardens* in de schijnwerpers gezet. Alice Walker stelde zelfs een ‘reader’ over haar samen, getiteld *I Love Myself When I Am Laughing*... Hurston was antropologe en verzamelaarster van voodoo-verhalen en *folk stories.* Voor Walker is ze een culturele revolutionaire geweest omdat ze zichzelf durfde te zijn, ondanks haar vijandige omgeving. Walker plaatst Hurston in de traditie van zwarte, artistieke ‘moeders’ uit één stuk zoals Bessie Smith en Billie Holiday. ‘In mijn ogen vormen Zora Neale Hurston, Billie Holiday en Bessie Smith een soort goddeloze drieëenheid. Zora hoort meer thuis in de traditie van de zwarte zangeressen dan dat ze tot de “letterkundigen” kan worden gerekend...’ In het openingsverhaal van de bundel *You Can't Keep A Good Woman Down* (1981), ‘Nineteen fifty-five’, komt een personage voor dat een vriendin is van Bessie Smith en zelf ook liedjes schrijft en zingt. Een van haar liedjes wordt gekocht en bewerkt door iemand met de naam Elvis Presley. Hij ontdoet het lied van het oorspronkelijke gevoel, van de roofs. Weer wordt een vrouw gebruikt (in *Verliefd & Verloren* steelt een man het verhaal van een vrouw en publiceert dat onder zijn eigen naam). De zangeres Shug Avery personifieert de ‘goddeloze drieëenheid’ in *The Color Purple.* Zij gaat tijdens haar avontuurlijke (zang)- carrière haar eigen, grillige (seksuele) gang en is solidair met vrouwen zoals Celie, die nog niet op eigen benen kunnen staan.

Zora Neale Hurston heeft twee boeken geschreven die voor Alice Walker van cruciaal belang zijn geweest: *Their Eyes Are Watching God* en *Mules and Men.* In de zwarte folkloristische traditie wordt de zwarte vrouw wel ‘de ezel van de wereld’ genoemd, omdat zij alles op haar nek krijgt wat anderen weigeren te dragen.

In haar zoektocht naar moedermodellen in het verborgen, zwarte deel van de Amerikaanse literatuurgeschiedenis gaat Walker niet voorbij aan haar eigen moeder. *In Search of Our Mothers' Gardens* is een hommage aan haar, die zichzelf wegcijferde ten gunste van haar kinderen. Walker wil een literatuur die met stukjes en beetjes (talloze volksverhalen) is opgebouwd - net als een *quilt*, een lappendeken-achtig wandkleed dat vaak uit stukjes waardeloos textiel is samengesteld - maar wel uiteindelijk een evenwichtig geheel vormt. Het streven naar de geestelijke overleving van de zwarte Amerikaan krijgt bij Walker gestalte in de literaire exploratie van de onderdrukking, gekte, loyaliteit en mogelijke overleving van de zwarte *vrouw.* Daar draait haar eerste verhalenbundel *Verliefd & Verloren* ook om. Walkers romandebuut *The Third Life of Grange Copeland* (1970) is een nogal traditioneel epos, over het Diepe Zuiden, dat van 1925 tot 1960 loopt en laat zien hoe de zwarte man zwarte vrouwen als slavinnen behandelt en via hen een identiteit opbouwt. Hij schrikt er zelfs niet voor terug te moorden als een vrouw het waagt zich onafhankelijk te gedragen. Grange Copeland vermoordt in New York - in het Zuiden voorgesteld als het paradijselijke Noorden - een blanke vrouw. ‘Hij geloofde dat hij, tegen zijn wil, toevallig de noodzakelijke handeling had verricht die zwarte mannen wel moeten uitvoeren om hun mannelijkheid te bewijzen of te heroveren. Ze moesten hun onderdrukkers vermoorden.’ Maar Grange Copeland *verandert*, zoals Celie in *The Color Purple* verandert, de vrouwen in *You Can't Keep a Good Woman Down* zich niet meer laten koeioneren en Meridian in de gelijknamige roman tot bewustwording komt. *Meridian* (1976) kan als een vervolg op Walkers eerste roman gelezen worden. De Beweging voor Burgerrechten en haar latere gedaanten staan centraal. Meridian is een intelligente zwarte studente die zich (seksueel) gebruikt voelt, maar langzaam tot (politiek) inzicht komt. Vanuit haar

‘wijkplaats’ beziet ze de mannenwereld. ‘En dat was voor haar dan waarschijnlijk de betekenis van sex: geen genot maar een wijkplaats waarin haar geest was bevrijd van het rekening houden met alle andere mannen ter wereld die misschien iets van haar wilden. Het was het uitrusten van de achtervolging.’ Aan het slot van de roman zit Meridian in een kerk en merkt dat Martin Luther King door een dominee wordt geïmiteerd. De leiders zijn vermoord, de revolutie is, zoals dat gaat in de Verenigde Staten, een rage geworden. Men voert een (politiek) toneelstuk op. Toch ziet Meridian nog een mogelijkheid. Ze ziet een geheel, saamhorigheid. ‘Dat de hele gemeente het toneelspel had verwacht, dat de jongelui tegenwoordig in de kerk niet meer in slaap vielen stelde haar voor een raadsel. Misschien was de kerk uiteindelijk toch de enige plaats van samenkomst die de

zwarten was overgebleven, een plaats waar de problemen van het leven niet bedrieglijk werden voorgesteld, waar je houding tegenover de toekomst werd gezien als iets van de gemeenschap en waar de moraal ernstig werd genomen.'

In Love & Trouble *is deze zomer in een Nederlandse vertaling uitgekomen:* Verliefd & Verloren. *Alle vrouwen in deze verhalenbundel zijn het slachtoffer van mannen.*

Ja. Het gaat om dertien vrouwen die allerlei gedaanten aannemen. Ze zijn gek, naïef, jaloers, haatdragend, lelijk, zwak, beklagenswaardig, sterk, religieus-hallucinerend en prachtig. Hun hele leven staat in dienst van de dienstbaarheid aan hun zwarte man. Maar ze zijn ook slachtoffers van blanken en seksisten.

Ze nemen een nogal passieve houding aan in vergelijking met vrouwen uit je latere werk.

Ik vind niet dat ze zo passief zijn, al begrijp ik wat je bedoelt. Ik wilde vrouwen bestuderen die passief waren, omdat... eh. Zoals je ongetwijfeld weet hebben mensen die van elkaar houden en veel met elkaar te maken hebben affectie en liefde nodig. Maar de vrouwen in deze verhalen zijn slachtoffers, ze hangen er maar wat bij, als meubilair of gebruiksvoorwerp. Het zijn vrouwen die in dezelfde tijd als Bessie Smith leefden. Maar zij hadden niet het lef, of de gelegenheid of het vermogen, zich zo creatief te uiten als Bessie. En dus redden ze het niet.

Maar Shug Avery in The Color Purple *wel.*

Ja, zij lijkt wel wat op Bessie Smith, maar meer nog op mijn tantes. Dat waren levendige en moedige vrouwen, die als dienstbodes in de huizen van de blanken werkten. De hele week waren ze daar in touw, en als ze dan thuiskwamen waren ze fantastisch. Dan droegen ze mooie jurken en vertelden verhalen. Heel onafhankelijke geesten die toch nederige werkzaamheden verrichtten. Mijn tantes waren anders dan de vrouwen in *In Love & Trouble.* En dat probeerde ik juist te bestuderen. Waarom kwamen de vrouwen in die verhalenbundel niet voor zichzelf op? Omdat de tegenkrachten te groot waren. Dan is het makkelijker toe te geven, iemand te vermoorden, als machteloze daad, of jezelf in brand te steken.

Meridian en Celie zijn personages die zich ontwikkelen, die veranderen. Is dat niet het verschil tussen je vroegere werk en je recente romans, namelijk dat de vrouwen meer in beweging zijn gekomen en zich ten slotte niet meer de mond laten snoeren?

In *In Love & Trouble* betrap ik vrouwen als het ware gedurende een kort maar cruciaal ogenblik van het leven, als ze juist niet in opstand komen en kwetsbaar zijn. Dus het was niet mijn bedoeling om ontwikkelingen aan te geven. Het is alsof je naar een ziekenhuis of inrichting gaat, tien vrouwen tegenkomt die allemaal bergafwaarts gaan en je fotografeert ze. Dat moment beschrijf ik dan. Het verhaalgeheel is niet helemaal statisch, want ik probeer wel aan te geven hoe de vrouwen zo geworden zijn, waarom ze doen wat ze doen.

Je laatste roman The Color Purple *heeft twee verhaalsporen: de Celie-brieven aan God, die ze in haar eigen, zeer expressieve ideolect schrijft en het Afrikaanse deel, waarin Nettie over de Olinka vertelt - die letterlijk moeten wijken voor de weg die de vooruitgang volgt - en Celie over haar kinderen informeert. De Celie-taal is direct en lijfelijk en staat los van officiële spellingsregels, de taal van Nettie is abstracter, intellectuelen beschrijvender en in de voorkeursspelling (zoals het 'hoort'). De lezer lijkt twee romans te lezen, in twee (taal)werelden terecht te komen. Het is wel waar dat er een groeiende wisselwerking is tussen de wereld van Celie en die van Nettie.*

Ik begrijp dat idee van die twee romans wel. Het kan zijn, maar ik wilde laten zien hoe sterk de liefdesband tussen Nettie en Celie was door de jaren heen. Ze leven in twee verschillende werelden en spreken in feite verschillende talen, terwijl ze elkaar heel goed begrijpen. Ik wilde de schoonheid van Celie's taal laten zien, het ritme van haar zinnen. Eerlijk gezegd is die taal veel interessanter dan Nettie's taalgebruik. Merkwaardig is wel, dat ik in de Verenigde Staten juist om Celie's taal ben bekritiseerd. Een vrouw schreef, dat die taal de zwarten degradeert omdat dat taalgebruik 'hun volkstaal blootlegt'. Maar Celie hanteert een levende taal die past bij haar omgeving. Arme vrouw, die zoiets opschrijft.

The Color Purple *zou een totaal ander boek zijn geworden als het in één (standaardtaal zou zijn geschreven.*

Het zou zelfs onmogelijk zijn geweest voor mij. Dat zou betekend hebben dat ik Celie moest verraden. Ze praatte zo. En ze praat nog zo.

Toch probeert Nettie in het begin haar spelling en taalbehandeling te 'verbeteren.'

Celie komt langzamerhand tot de ontdekking - en dat is haar ontwikkeling, haar verandering - dat ze zich in haar taal uitstekend kan uitdrukken en dat ze zich niet hoeft te conformeren aan externe taalnormen. Haar taal past bij haar. Ze voelt zich stom en ontheemd als ze een taal probeert te spreken die vreemd aanvoelt in haar mond. Mensen die zo graag 'correct' willen praten, klinken altijd een beetje vals. Ze kunnen dat zogenaamd juiste taalgebruik wel goed aanleren, maar ze moeten zich wel forceren. Taal en identiteit hebben alles met elkaar te maken.

Is The Color Purple *een proeve van 'womanist prose', waarvan je in* In Search of Our Mothers' Gardens *een flexibele defnitie hebt gegeven?*

O ja, het is de eerste 'womanist novel' (ze lacht). Maar alleen omdat die term daarvóór nog niet bestond en nu wel toepasbaar is. Hoewel, in *You Can't Keep a Good Woman Down* heb ik het ook al over 'womanist'. Ik weiger de term 'feministisch proza' te gebruiken omdat de ervaringen van zwarte vrouwen zo anders zijn. Ik ben een feministe. Dat staat ook met zoveel woorden voorin *In Search of Our Mothers' Gardens:* een 'womanist' is een zwarte feministe, onder andere. Het is moeilijk te omschrijven. Het woord 'womanist' komt uit de zwarte folkloristische traditie. De term 'womanish' is een nauwelijks te vertalen begrip in die cultuur. Maar goed, een 'womanist' is een zwarte of gekleurde feministe, een vrouw die niet per se lesbisch is en van dansen, eten, vrijen en muziek houdt. Ik heb de verhouding 'womanist'-feminisme omschreven als 'paars staat tot lavendel'. 'Womanist' is een begrip dat vrouwen niet opsplitst wat betreft hun seksuele voorkeuren. Het gaat mij om *complete* vrouwen die zich bezighouden met een cultuur die door alle zwarten als onderdrukkend wordt ervaren.

In dit land hebben zwarte vrouwen het moeilijk gehad zich met het feminisme te identificeren. En toch zijn sommige van de belangrijkste feministen die ik gekend heb zwarte vrouwen. Maar ze wilden of willen zich geen feministe noemen omdat ze blanke vrouwen vaak niet kunnen uitstaan. Dat is min of meer de realiteit. Ik dacht dat, indien ik de zwarte vrouwen de grote brede rivier van het feminisme in de zwarte cultuur kon aantonen, dat een ondersteuning zou zijn voor hen en dat ze zich dan gemakkelijker als feministen konden zien, er niet meer vreemd tegenover hoefden te staan. Maar zwarte vrouwen kunnen zich niet zomaar met Amerikaanse en Europese, blanke feministen vereenzelvigen. Het is een kwestie van andere gevoelens, andere achtergronden. Dus ik zocht in mijn eigen cultuur naar een begrip dat op 'feminisme' leek. De term 'womanish' duidt de noodzaak aan onafhankelijk, vrij en gelijkwaardig te zijn. Dat alles noemden onze moeders vroeger 'womanishness'. Daarom past de omschrijving 'womanist prose' bij mijn werk. Een sociaal-historisch begrip is het. Nederlandse feministen zullen wellicht moeite hebben

met die term, het vaag vinden. Ik ben sinds 1962 niet in Amsterdam geweest, maar de sociale en raciale geschiedenis daar wijkt natuurlijk sterk af van waar ik vandaan kom, Georgia in het zuiden van de VS. En dan zwijg ik nog van de Surinaamse vrouwen in Amsterdam, d ie ongetwijfeld ook een eigen woord hebben dat de term 'feminisme' benadert maar eigen kenmerken heeft. Maar 'womanist' betekent meer dan feministisch, omdat het ook een lichamelik gedrag beschrijft: de hand op de heup, zoals mannen dat nooit kunnen (na)doen. De zwarte vrouw beweegt zich op de onderste laag van de maatschappij, heeft vaak veel kinderen en een man die er niet zelden vandoor is. Haar houding is er een van de hand op de heup, en ze is vaak gewapend met een enorm groot huishoudboek. Die hand op

vervolg op pagina 72

Alice Walker
De abortus

Ze hadden met elkaar gesproken, maar niet grondig, of ze het kind dat ze nu droeg wel wilden hebben. 'Ik *weet* niet of ik het wil,' zei ze, en de tranen kwamen in haar ogen. Ze huilde tegenwoordig om alles en ze was vaak misselijk. Dat zwangere vrouwen makkelijk huilden en misselijk werden leek haar banaal, en ze haatte banaliteit.

'Nou, denk er maar over na,' zei hij op die vriendelijke en geruststellende toon (maar wel een tikkeltje ongeduldig, merkte ze nu) die haar altijd zo op haar gemak had gesteld.

Het was het enige waaraan ze *inderdaad* dacht, het enige wat ze blijkbaar *kon*; dat hij andere gedachten kon hebben wekte haar woede op. Ze maakte dan een scène en hij was dan meteen een en al begrip - kalm, verantwoordelijk, zo niet helemaal openstaand - voor haar gemoedstoestand, en ze drong dan haar tranen terug en haatte zichzelf. Dat deed ze omdat ze hem een 'goed mens' vond. De beste die ze ooit was tegengekomen.

'Het gaat er niet om dat we al een kind hebben,' zei ze op kalme toon, en ze veegde voorzichtig een traan weg die net over haar wang rolde.

'We hebben een prachtkind,' zei hij met voldoening. 'Godzijdank!'

Had ze zich ooit kunnen voorstellen dat ze met iemand zou trouwen die zo bescheiden was dat hij God bedankte? Nee.

Ze liepen nu de slaapkamer uit, waar ze op hun gigantische, extra grote bed had gelegen met die afschuwelijke ribbel in het midden, en de gang door- die vol hing met fleurige tekeningen - naar de gezellige, smetteloos schone keuken. Hij zette theewater op in een lichtgele ketel.

Ze wilde dat hij het kind zó graag wilde dat hij zou proberen het leven ervan te redden. Aan de andere kant liet ze dergelijke wensdromen niet toe. Als hij het kind dat ze al hadden prees, een dochtertje met een opgeruimd karakter en een innemende glimlach, zag Imani dat als een uitvlucht en verkilde haar hart. 'Wat ik eigenlijk zeggen wil,' zei ze, alsof ze er al over gesproken had, 'nog een kind zou ik niet overleven. Ik kan me het leven met twee kinderen niet voorstellen. Het krijgen van een kind is een goede ervaring om gehad te hebben, net als het behalen van een graad. Maar als je er een gehad hebt, heb je ervaring opgedaan en dat is voldoende.'

Hij zette de thee voor haar neer en legde zijn zware hand op haar haar. Ze voelde de warmte en druk van zijn hand toen ze het kopje pakte en voelde de geur en de stoom eruit opstijgen. Haar keel werd dichtgeschroefd.

'Ik kan dit niet opdrinken,' zei ze tussen haar tanden. 'Haal het weg.'

Er waren meer van die dagen.

Clarice, hun dochtertje, was amper twee. Door een miskraam als gevolg van verdriet (Imani had vlak na Clarice's geboorte haar zeer milieubewuste moeder aan longkanker verloren; het asbesten plafond in het klaslokaal waar ze eersteklassertjes lesgaf had twintig jaar lang gelekt) stond Clarice's geboorte los van de nieuwe zwangerschap. Imani voelde dat haar lichaam door die gebeurtenissen een knauw had gehad en in feite sterk was verzwakt, en het had in ieder geval ook met chronische bloedarmoede en uitputting te kampen. Maar toch, als ze het kind liever wel dan niet had willen hebben, zou ze een abortus nooit hebben overwogen. Ze woonden in een klein stadje in het Zuiden. Haar echtgenoot, Clarence, was onder

meer juridisch adviseur en verdediger van de nieuwe zwarte burgemeester van het stadje. Ze hadden veel met de burgemeester te maken vanwege de moeilijkheden die het met zich meebracht de eerste zwarte burgemeester van een klein stadje te zijn, en omdat Clarence hem, na de belangrijkste leiders van het zwarte verzet in het Zuiden, het meest respecteerde en bewonderde.

Imani wilde niet te snel oordelen, maar ze gaf wel te kennen dat burgemeester Carswell haar nooit direct aankeek als ze een opmerking maakte of een vraag stelde, zelfs niet aan haar eigen eettafel, maar in plaats daarvan het woord tot Clarence richtte alsof zij niet bestond. Hij ging ervan uit dat zij als vrouw niet geïnteresseerd was in, of zelfs maar iets begreep van, politiek. (Hij maakte af en toe een opmerking over haar kookkunst of haar kleren. Hij zag het wanneer ze naar de kapper was geweest.) Maar Imani wist het naadje van de kous; ze begreep, bijvoorbeeld, waarom zij de mond voedde die niet tot haar sprak; omdat ze voorlopig nog vertrouwen in burgemeester Carswell moest stellen, zelfs al stelde hij geen vertrouwen in haar. Maar ook al zag ze dat in, diners met Carswell waren moeilijk te verteren.

Maar Clarence was enthousiast over de burgemeester en geloofde dat zijn succes uiteindelijk veiligheid en vooruitgang voor iedereen zouden betekenen.

Op de morgen dat ze vertrok om zich te laten aborteren, zouden de burgemeester en Clarence een werklunch hebben, en ze reden haar naar de luchthaven, diep in gesprek gewikkeld over gemeentefondsen, racistische smerissen en de onderwijsfaciliteiten op de chaotische, pas geïntegreerde scholen. Clarence had nog net tijd voor een zeer vluchtige kus en knuffel bij de vliegtuigtrap.

‘Pas goed op jezelf,’ fluisterde hij teder toen ze van hem wegliep. Hij was, tijdens haar afwezigheid, onmisbaar bij het opstellen van een nieuwe gemeentelijke verordening. Ze had toegegeven dat dat belangrijk was; de burgemeester werd door de plaatselijke zakenlui en de Kamer van Koophandel al incompetent genoemd, en men kon uit tv-programma's opmaken dat geen enkele zwarte zelfs maar wist wat een gemeentelijke verordening was.

‘Pas goed op mezelf.’ Ja, dacht ze. Dat moet ik inderdaad doen. Maar ze dacht het vol zelfmedelijden, waardoor het afgezwakt werd. Ze had verwacht dat *hij* op haar zou passen, en ze gaf hem er nu de schuld van dat hij dat niet deed.

Maar goed, ze was toch een hopeloos geval. Na een jaar huwelijk kwam ze erachter dat het haar verveelde. ‘De ervaring een kind te krijgen’ moest haar afleiding bezorgen. Toch verwachtte ze nog steeds dat hij ‘op haar zou passen’. Ze was blij dat hij niet zijn boeltje pakte en vertrok. Maar hij scheen net zo goed als zij te begrijpen dat, indien er iemand zou vertrekken, zij dat zou zijn. Juist *omdat* ze een hopeloos geval was en omdat hij daar ten slotte genoegen mee zou nemen en zij dat niet kon.

In het vliegtuig naar New York had ze kiespijn en spuwde ze gal uit - bitter, geelachtig spul waarvan ze zich niet eens bewust was dat haar lichaam zoiets produceerde. Ze was geïrriteerd en gevleid door de doortastende hulp van de stewardess, die vroeg of ze nog iets nodig had en daarna stond te babbelen met de sigaretten rokende blanke man naast haar, wiens dikke harige pols, net een forse worm, het enige was dat Imani kijkend vanuit haar ooghoeken nog kon verdragen.

Haar eerste abortus - toen ze nog op de universiteit zat - herinnerde ze zich vaak als een geweldig gebeuren, omdat het alle kenmerken vertoonde van echt volwassen worden en greep krijgen op haar eigen levensloop, maar ook een inzicht in het bestaan dat ze nooit meer was kwijtgeraakt: dat het leven - wat men om zich heen zag en Leven noemde- geen façade was. Er stak niets achter dat het ‘Leven’ als uithangbord gebruikte. Het leven was zichzelf. Punt uit. In die tijd, en daarna, en ook nu, leek dat een fantastisch iets om te weten.

De aborteur was een geweldige Italiaanse dokter in de Upper East Side in New York geweest, en voordat hij haar onder narcose bracht vertelde hij over zijn dochter

die precies haar leeftijd was en eerstejaars op Vassar. Hij babbelde maar door tot ze buiten bewustzijn was, maar op de valreep dacht Imani nog even aan haar duizend dollar die ze, om daar te mogen verblijven, kwijt zou zijn, en waarvoor ze jaren in de schulden zou zitten.

Toen ze bijkwam, was alles voorbij. Ze lag op een bruine Naugahyde-sofa in de wachtkamer van de dokter. En ergens boven haar in de ruimte hoorde ze een vrouwestem praten.

Het was zaterdag - geen zusters die dienst hadden - en ze nam aan dat het de vrouw van de dokter was. Ze werd door die stem voorzichtig op de been geholpen en aangemoedigd te lopen. ‘En als je weggaat, loop dan wel alsof er niets aan de hand is,’ zei de stem.

Imani voelde geen pijn. Dat verbaasde haar. Misschien heeft hij niets gedaan, dacht ze. Misschien heeft hij mijn duizend dollar opgestreken en me met ether die een paar dollar kost onder narcose gebracht. Misschien is dit afpersing.

Maar hij was zo aardig, en hij lachte zo vriendelijk, bijna vaderlijk, naar haar (en Imani besefte hoe erg ze die ‘vaderlijke’ blik, die ‘vaderlijke’ glimlach nodig had). ‘Dank u,’ mompelde ze welgemeend; ze bedankte hem voor haar leven.

Zijn stem had nog steeds iets weg van Italië. ‘Het stelt niets, niets voor,’ zei hij. ‘Een aardig, mooi meisje als jij; op de school van mijn dochter was dit soort moeilijkheden niet mogelijk geweest.’

‘Hij is aardig,’ zei ze tegen zichzelf, terwijl ze naar de ondergrondse liep om weer naar college te gaan. Ze ging voorzichtig op een onbezette plaats liggen en raakte bewusteloos.

Zes weken lang had ze bloedingen, en het duurde nog een jaar voordat ze beter was.

Maar dit gebeurde zeven jaar later. Nu maakte een abortuswet het mogelijk een afspraak met een kliniek te maken, en voor vijfenzeventig dollar kreeg je een veilige, vlugge en pijnloze abortus.

Imani had vroeger in New York gewoond, in de Village, op nog geen vijf straten afstand van de abortuskliniek. Het was ook vlak bij de Margaret Sanger-kliniek, waar ze haar eerste pessarium had gekregen, uiterst dankbaar en verbaasd dat iemang jonge vrouwen die alleenstaand en onwetend waren zoals zij begreep en zich bezorgd toonde. Toen ze door de straat liep, met de moderne kantoorgebouwen die naast de oudere, sierlijkere bakstenen gebouwen stonden, merkte ze in feite hoe nauw ze zich nog met haar vroegere ik verwant voelde. Nog steeds had ze haar lustgevoelens niet onder controle, en slechts met geweld en geld (voor het vliegtuig, voor de ingreep zelf) hield ze haar lichaam in bedwang.

Ze ontdekte dat het aborteren het tijdperk van de lopende band was ingegaan. Hoewel dankbaar dat er tussen haar en de andere vrouwen geen verschil bestond - alle kleuren, leeftijden, ellendige of nerveuze toestanden - vond ze het minder aangenaam te merken, dat ze, toen de dokter de catheter naar binnen bracht, onvoldoende verdoofd was. Maar de lopende band stopt niet omdat het produkt erop een klacht heeft. Haar dokter floot, verzekerde haar dat ze in goede handen was en voerde de ingreep tot het bittere einde uit. Enkele seconden daarvoor viel Imani van haar stokje.

Ze legden haar in een rustige kamer vol vrolijke kleuren. Primaire kleuren: geel, rood, blauw. Toen ze weer bijkwam, had ze het gevoel in een crèche te zijn. Ze moest vreselijk nodig plassen.

Een verpleegster, vriendelijk en met wit haar en stevige handen, bracht haar naar het toilet. Imani zag zichzelf in de spiegel boven het wasbakje en schrok. Ze zag er letterlijk grijs uit, alsof al haar bloed uit haar gezicht was weggetrokken.

‘Maar je maar geen zorgen om je uiterlijk,’ zei de zuster. ‘Rust hier maar een beetje uit en doe kalm aan als je weer thuis bent. Binnen een week of zo voel je je weer prima.’

Ze kon zich niet voorstellen weer beter te worden. Haar kind - ze vermeed uitdrukkingen als 'foetus' en 'vormloos gezwel' - werd ergens door het riool gespoeld. Weg al haar of zijn kansen het zonlicht te zien, een vijg te proeven.

'Nou,' zei ze tegen het kind, 'het was jij of ik, kleintje, en ik koos voor mezelf.'

Er waren mensen die meenden dat ze het recht niet had om zelf te kiezen, maar Imani wist nu wel iets beters te doen dan aan die mensen te denken.

Het was zaterdag en helder en warm toen ze terugkeerde.

Clarence en Clarice haalden haar op van de luchthaven. Ze hadden bloemen uit Imani's tuin meegenomen, en Clarice verraste hen door ze allebei dapper te omhelzen. Toen ze weer op haar moeders schoot zat, was ze de hele weg terug naar huis rustig en tevreden, zoog op haar duim, wreef met de wijsvinger van dezelfde hand over haar neus en frummelde met de overige drie vingers aan een hoek van haar dekentje.

'Hoe ging het?' vroeg Clarence. 'Het ging,' zei Imani.

Een abortus viel op geen enkele manier aan een man uit te leggen. Ze dacht dat castratie wellicht een toepasselijke vergelijking was, maar de meeste mannen, misschien wel allemaal, zouden volhouden dat dat onmogelijk waar kon zijn.

'De verdoving werkte niet,' zei ze. 'Ik dacht dat ik nooit op tijd weg zou zijn om niet te hoeven schreeuwen en van de tafel afspringen.'

Clarence werd bleek. Hij haatte alleen al de gedachte aan pijn, aan alle soorten geweld. Hij kon er niet tegen; hij werd er lichamelijk onpasselijk van. Onder andere daarom was hij pacifist, een reden temeer voor haar hem te bewonderen.

Ze wist dat hij wilde dat ze haar mond hield. Maar ze ging op monotone, bedaarde manier verder.

'Al mijn bloed leek wel uit me weg te lopen. De pezen in mijn benen leken wel doorgesneden. Ik zag grijs.'

Hij greep haar hand. Hield die vast. Kneep.

'Maar,' zei ze, 'ik weet nu tenminste wat ik niet wil. En ik ben van plan dit nooit meer door te maken.'

Ze waren in de huiskamer van hun vredige, rustige en fleurige huis. Imani zat in haar schommelstoel, Clarice lag op haar schoot te dommelen. Clarence ging op de vloer zitten en steunde met zijn hoofd tegen haar knieën. Ze dacht dat hij gekoesterd wilde worden, terwijl zij het zelf zo nodig had. Ze vond dat ze allebei, Clarence en Clarice, aan haar hingen en haar gebruikten. En dat de enige manier om zelf aanspraken te kunnen maken, zich van hen te onderscheiden, het uitvoeren van iets pijnlijks, zelfbevestigends maar destructiefs was.

Ze doorstond de druk van zijn hoofd zo lang ze kon.

'Laat je steriliseren,' zei ze, 'of ga in de logeerkamer slapen. Ik wil niets meer aan mijn lijf hebben dat kwaad kan.'

Hij streek met zijn hand over haar dikke haar. 'Daar praten we nog wel over,' zei hij, alsof ze het daar niet over hadden. 'We zullen wel zien. Maak je geen zorgen. We regelen het wel.'

Het was haar ontschoten dat op de derde zondag van juni, de volgende dag, de vijfde herdenkingsplechtigheid voor Holly Monroe was, die vijf jaar geleden op weg naar huis van de eindexamenbijeenkomst op haar middelbare school was doodgeschoten. Imani was *altijd* naar die herdenking gegaan. Ze vond het dan prettig weer vast te kunnen stellen dat haar volk een goed geheugen had, en dat de mensen die strijdend of onschuldig ten onder gingen niet werden vergeten. Natuurlijk was ze te zwak om te gaan. Ze voelde zich duizelig en verloor nog steeds bloed. De blanke wetgevers probeerden de moord - die Imani als een extreme abortus zag -te ontkennen door te zeggen dat het slachtoffer het uitgelokt had (het was een beetje moeilijk geweest dat over Holly Monroe te beweren, maar ze

probeerden het wel), maar ze waren tegen abortus als het om mensen ging. Imani dacht hierover na toen ze resoluut een douche nam en haar haar waste.

Clarence had in het tweede jaar dat ze in het huis woonden een centraal airconditioningssysteem laten aanleggen. Imani had eerst bezwaren gemaakt. 'Ik wil de bomen, de bloemen, de buitenlucht ruiken!' huilde ze. Maar de eerstvolgende zomer met temperaturen van veertig graden had haar ervan genezen nog een moer om dat soort dingen te geven. Nu wilde ze koelte voelen. Hoeveel ze ook van de bomen hield, op een hete dag zou ze zich een weg gehakt hebben dooreen oerwoud om bij een air-conditioner te kunnen komen.

Uit eerlijkheid tegenover hem moest ze toegeven dat hij haar wel gevraagd had of ze dacht zich al beter genoeg te voelen om te gaan. Maar zelfs de vraag alleen al ergerde haar. Ze was niet iemand die zich door haar eigen problemen liet tegenhouden de doden gepaste eer te bewijzen en te herdenken, hoewel ze volkomen begreep dat, als ze eenmaal dood zijn, de doden niet bestaan. Daarom waren het eerbewijs en de herdenking voor haarzelf, en vandaag had ze zelf rust nodig. Haar weigering om te rusten was een beetje vreemd, en ze dacht daarover na toen ze al wankelend, Clarice hielp met uitkleden. Maar ze ging door. Ze liet het bad vollopen, zette het kind er met een plons in, begon op haar knieën haar mollige lichaampje af te boenen, terwijl haar armen zo vreemd boven het bad waren uitgestrekt dat ze pijn in haar buik kreeg - maar nog niet in haar baarmoeder-, droogde haar haar, tilde haar uit bad en droogde haar verder af op de keukentafel.

'Het zal je je hele leven bijblijven wat voor soort mensen het

zijn,' zei ze tegen het kind, dat kirrend en brabbelend en opgewekt naar haar moeders gezicht bleef kijken.

'Je zult de muziek horen,' zei Imani. 'De muziek die ze geprobeerd hebben om zeep te helpen. De muziek die ze proberen af te pakken.' Ze voelde zich koortsig en merkte dat ze mompelde. Het kon haar niet schelen.

'Ze denken maar dat ze een heel werelddeel kunnen vermoorden - mensen, bomen, buffels - en dan wegvliegen naar de maan en er helemaal niet meer aan denken. Maar jij en ik, wij zullen ons die mensen wel blijven herinneren, en de bomen en die klotebuffels. Godverdomme.' 'Buffaah,' -zei het kind, en raakte haar moeders gezicht met een lepel.

Ze zette het kind op een deken in de huiskamer, draaide zich om en zag dat haar echtgenoot vol medelijden naar haar keek. Ze droeg helgroene fluwelen slippers en een schattige zeegroene peignoir. Haar lichaam kromde zich erin. Onder zijn starende blik kwam er aarzelend een traan te voorschijn.

'Soms kijk ik naar je en dan vraag ik me af: wat doet die man in mijn huis?'

In het begin was dit een grapje tussen hen geweest. Het was nooit haar bedoeling geweest te trouwen, maar om minnaars te nemen die ze 's morgens vroeg weg kon sturen, zodat ze weer kon doen en laten wat ze wilde.

'Ik ben hier omdat je van me houdt,' was dan het geëikte antwoord. Maar nu aarzelde Clarence toen hij haar aankeek, en Imani wendde haar blik af.

Tegen tien uur was het al meer dan vijfendertig graden. Tegen elven, toen de herdenkingsplechtigheid begon, zou het nog vijf graden warmer zijn. Imani was draaierig van de hitte. Toen ze in de auto zat, moest ze haar tanden op elkaar zetten tegen de duizeligheid, totdat de motor de air-conditioning, die hen koelte zou toewuiven, op gang gebracht had. Ze voelde een doffe pijn in haar baarmoeder.

De kerk had natuurlijk geen air-conditioning. Die was in iedere betekenis van het woord nog echt eenvoudig doopsgezind.

Deze herdenking was evenals de vorige vier door de klasgenoten van Holly Monroe georganiseerd. Het lukte hen alle vijfentwintig - dik en dun - op het dode meisje te lijken. Imani had Holly Monroe nooit gezien, hoewel er altijd foto's hingen boven de kansel in deze kerk, waar ze gedoopt was en waar ze in het koor had gezongen - en voor haar was elk zwart meisje op een bepaalde kwetsbare leeftijd Holly Monroe. En wat nog meer waarheid bevatte, was, dat Holly Monroe zichzelf was. Zichzelf toen ze doodgeschoten werd, geaborteerd toen ze net zichzelf ging worden.

Ze was erop voorbereid te huilen, en dat vol overgave te doen. Maar ze huilde niet. Ze zette haar tanden op elkaar tegen de gestaag toenemende pijn en haar tranen werden meteen door de hitte afgedroogd.

Burgemeester Carswell had in de hal van de kerk op Clarence gewacht, terwijl hij met een grote zakdoek over zijn vlezige vettige gezicht wreef en zich met een zestal jonge mannen en vrouwen onderhield dat met ontzag naar hem luisterde. Imani en de burgemeester groetten elkaar; automatisch kuste hij haar op haar wang, en kuste Clarice op haar wang, maar hij hield zijn door de hitte tamelijk glazige ogen al op haar echtgenoot gericht. De twee mannen trokken zich in een hoekje terug weg van het geïmponeerde groepje jongeren. Weg van Imani en Clarice, die aarzelend doorliepen de kerk in, wachtend om weer vergezeld te worden of teruggeroepen.

Een kwartier lang was er muziek.

'Holly Monroe was een meter zestig lang en woog ruim vijftig kilo,' zei haar beste vriendin, die niet van een papiertje las maar iedereen persoonlijk toesprak. 'Ze was een eigenwijze, trouwe Ram, de beste vriendin die je je kunt voorstellen. Ze had

zwart kroeshaar waarmee ze vaak experimenteerde, 's Zomers had ze precies dezelfde kleur als deze eiken kerkbanken; 's winters had ze de kleur (zij keek omhoog) van deze grenehouten zoldering. Groen was haar lievelingskleur. Ze hield niet van lavendel omdat ze zei dat roze ook geen mooie kleur was. Ze had bruine ogen en droeg een bril, behalve wanneer ze iemand voor het eerst ontmoette. Ze had een beetje een ronde neus. Ze had prachtige grote tanden, maar haar lippen hield ze altijd stijf op elkaar en daarom lachte ze niet zo vaak als ze wellicht wel had gedaan als ze gewend was geraakt aan het gebruiken van lip care. Ze had elegante voetjes.'

'Haar favoriete psalm was "Steunend op altijd aanwezige armen". Haar favoriete andere liedje was "Ik kan er niets aan doen - ik hou van jou en van niemand anders". Ze was vaak te laat voor de koorrepetities, hoewel ze graag zong. Ze maakte de jurk die ze tijdens de eindexamenplechtigheid in Home Ec. aanhad zelf. Ze *haatte* Home Ec.'

Imani merkte dat deze toespraak al vanaf het begin op de achtergrond door lage mompelende stemmen werd begeleid. Om haar heen was alles rustig, zelfs Clarice zat rechtop en was geboeid door de eenvoudige vriendelijke stem van de jonge vrouw. Alle klasgenoten van Holly Monroe en haar vrienden van het koor waren in het helgroen. Imani verbeeldde zich dat Clarice verrukt was van de overheersende kleur, als van een veld vol prachtige wuivende korenaren.

Imani tilde het kind op, haar baarmoeder brandde en de transpiratie liep al in stroompjes langs haar rug, en liep op haar tenen naar de deur. Clarence en de burgemeester waren nog steeds diep in gesprek gewikkeld. Ze ving 'bestuursvergadering... wethouders... gemeenteraad' op. Ze wenkte Clarence.

'Jullie zijn te horen!' siste ze. Ze bedoelde eigenlijk: 'waar halen jullie het lef vandaan niet binnen te komen.'

Ze kwamen niet binnen. Clarence richtte zijn hoofd op, keek haar aan en haalde hulpeloos zijn schouders op. Toen draaiden de mannen zich met de arrogante houding van een priester om, liepen langzaam naar de buitendeur en het kerkplein op en bleven op enige afstand van de kerk onder een grote eik stilstaan. Daar bleven ze tot het einde van de kerkdienst staan.

Twee jaar later was Clarence woedend op haar: wat is er met jou aan de hand? vroeg hij. Je wilt nooit dat ik je aanraak. Je zei me dat ik in de logeerkamer moest slapen en dat heb ik gedaan. Je zei me dat ik me moest laten steriliseren en ik heb het, tegen mijn zin, laten doen. (Hier ergens in zijn woede en vernedering was een hatelijke snik te horen: hij vond zichzelf een eunuch en gaf haar de schuld.)

Ze was niet zozeer frigide als wel afstandelijk.

Ze was na het verlaten van de kerk stomverbaasd geweest dat de woede die ze voelde toen ze Clarence en de burgemeester hun rug naar de Holly Monroe-herdenking zag toekeren haar er niet van had weerhouden weer met hem naar huis te rijden. Een maand later belette dat haar niet verliefd naar hem te glimlachen. Stond dat geen reis naar Bermuda in de weg, een paar gelukzalige dagen vol heerlijke seks op een verlaten strand omzoomd met bomen. Verhinderde dat haar niet naar zijn moeders verhalen over Clarence's jeugd te luisteren alsof ze die voor altijd wilde koesteren.

En toch. Vanaf dat moment in de hitte bij de kerkingang had ze zich van hem losgemaakt, een scheiding die hem, op een paar gelegenheden na, tot niet veel meer dan een vreemdeling maakte. En hij had het niet aangevoeld, niet geweten.

'Wat heb ik gedaan?' vroeg hij, terwijl ze door de tederheid in zijn stem werd getroffen. Ze lachte nerveus naar hem, wat hij als spot opvatte - zo ver waren ze al uit elkaar gegroeid.

Ze hadden het voorval in de kerk al vele malen besproken. Burgemeester Carswell - die ze nooit meer zagen - was nu een voorbeeldige burgemeester, en zijn

campagne voor een nieuwe wetgeving ondervond brede steun van blank en zwart. Ze konden hem zich geen van beiden gemakkelijk voor de geest halen, hoewel hij regelmatig op de televisie verscheen.

'Ik vond het toen heel belangrijk om de burgemeester te helpen!' zei Clarence. 'Hij was onze *eerste*!'

Imani begreep dat heel goed, maar het klonk haar zo grappig in de oren. Toen ze lachte, was hij beledigd.

Ze wist precies wanneer ze haar huwelijk had opgegeven, op de seconde af. Maar dat ogenblik had blijkbaar geen zichtbare sporen achtergelaten.

Ze bekvechtten, zij lachte, ze dreigden, scholden en huilden - terwijl zij haar biezen pakte.

Bijna memoreerden ze allebei hardop dat hun geaborteerde kind rond deze tijd van het jaar een lastige, 'onuitstaanbare' tweejarige zou zijn geweest, een zware last voor de moeder, wier gezondheid nu niets meer te wensen overliet; ze wilden allebei de gedachte uitspreken dat hun huwelijk tóch op de klippen zou zijn gelopen, om die reden.*

* Dit verhaal staat in de bundel *You Can't Keep a Good Woman Down, Uitgeverij* Harcourt Brace Jovanovich - New York 1980. Vertaling: Graa Boomsma.

[Nummer 125]

Gerrit Borgers
Du Perron over Duco Perkens

Kanttekeningen bij aantekeningen

Op 24 oktober 1933 schreef Du Perron vanuit Frankrijk aan zijn vriend Jan Greshoff, die toen samen met Frans Coenen de redactie van Groot Nederland vormde: 'wil je (wil Coenen) voor *Gr. Ned.* een stuk van mij hebben met "herinneringen aan het moderne Vlaanderen"? d.w.z. Peeters, Paul van Ostaijen, Seuphor-Berckelaers, Burssens, etc.-enfin, die hele sfeer van toen (nu ± 10 jaar terug), als "verhaal" voorgedragen. Je begrijpt, ik schrijf dit liever niet, als ik niet zeker weet of het te plaatsen is. ik denk dat ik er een mooi verhaal van maken kan, vòl fraaie zeden van deze bepaalde kunstenaars-en-intellectueelen.' Greshoff reageerde hier kennelijk niet op, want begin en eind november herhaalde Du Perron nog twee keer zijn vraag, waarna het voorstel verder niet meer ter sprake werd gebracht. Maar al is dit 'verhaal' nooit geschreven, de aantekeningen die Du Perron hiervoor gemaakt had, zijn wel bewaard gebleven en postuum gepubliceerd in het zevende deel van diens *Verzameld werk* (Amsterdam, 1959, blz. 500-502). Du Perron begon zijn schematisch weergegeven herinneringen met zich af te vragen hoe hij tot het modernisme, dat wil zeggen het schrijven van zijn mini-roman *Het roerend bezit* was gekomen en knoopte daar enkele opmerkingen over de daarvóór liggende jaren aan vast:

> Ik schreef *Roerend Bezit.* Hoe kwam ik ertoe?
> Bij komst uit Indië: *Voorbij de Wegen* en de rottoon uit *De Stem.* Ik kende *in* Indië: *Het stille Huisje* en *Dostojewski.* Dan Parijs. Montmartre enerzijds (ontgoocheling); de moderne literatuur (ontsteltenis). (Nazien passage hierover in *Cahiers*). Schreef *M.S. trouvé dans une Poche.* Dan *Een Voorbereiding.* Weggelegd.

Eind september 1921 kwam Du Perron met zijn ouders uit Indië in Marseille aan. Zij vestigden zich omstreeks zijn twee en twintigste verjaardag in Brussel, waar hij een koetshuis voor zichzelf kreeg ingericht en daarmee een grote mate van vrijheid en zelfstandigheid verwierf.

Na de beperkte mogelijkheden die daartoe in Indië waren, konden nu de zichzelf opgelegde 'leerjaren' eerst goed beginnen: een verwoede oriëntatie in de Westerse - vooral de Franse - literatuur op zoek naar het eigen schrijverschap, een oriëntatie ook in de liefde op zoek naar zijns gelijke onder de vrouwen. Binnen deze leerjaren viel ook Du Perrons 'modernistische periode'.

Blijkens zijn aantekeningen maakte hij na aankomst in Europa kennis met de in 1920 verschenen derde bundel van A. Roland Holst, *Voorbij de wegen* en met het tijdschrift De Stem, waarvan in oktober 1920 een proefexemplaar uitkwam en in januari 1921 de eerste jaargang van start ging.

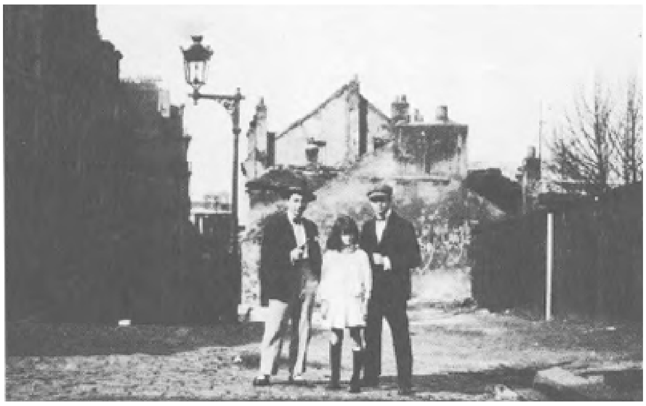
Du Perron had - aanvankelijk niet zonder enige reserve - grote waardering voor de gedichten van A. Roland Holst en handhaafde dit ook tegenover zijn modernistische confraters, zoals blijkt uit de herinnering van A.C. Willink aan het jaar van hun kennismaking, 1924: 'Het was in die tijd dat Du Perron mij verzen voorlas van A. Roland Holst; ik verwierp de klassieke versbouw en de romantische inhoud.' Bepaald minder waardering kon Du Perron opbrengen voor het hooggestemde humanitair-religieuze ethicisme van De Stem, onder redactie van

Just Havelaar en Dirk Coster. Vooral de laatste- ook als inleider op Dostojevski - moest het bij hem ontgelden, zoals later, in 1933, bleek uit zijn vernietigende publikatie *Uren met Dirk Coster*, waarin hij hem onder meer verweet gebruik te maken van het 'te hoge woord dat het juiste niet vervangen kan'.

Parallel aan de lectuur waarmee hij 'bij komst uit Indië' kennis maakte, somde Du Perron uit het vele dat hij al in Indië gelezen had, twee titels op: *Het stille huisje*, een gedicht van A. Roland Holst uit diens eerste bundel, *Verzen*, van 1911 *en Dostojevski*, een in 1920 verschenen studie van Dirk Coster. Het was voor Du Perron zelf natuurlijk niet nodig in de notities voor zijn verhaal aan te geven of hij *Voorbij de wegen* een hele vooruitgang vond ten opzichte van *Het stille huisje*, al is het wel aannemelijk. Maar toch... hoe romantisch en hoe weinig afkerig nog van het Tachtigervocabulaire was de jonge Du Perron toen hij dit las? In ieder geval had hij niet de handicap van de huidige lezer, die bij de licht gevarieerde afsluiting van elk der drie strofen waaruit het gedicht bestaat: 'alleen een geitje blaatte/en een koekoek riep -' dwars wordt gezeten door Drs. P. en diens 'terwijl de kater sliep/en de pendule liep/en de kanarie sprak: tsjiep, tsjiep, tsjiep, tsjiep.'

In het geval van *Dostojevski* en De Stern-Dirk Coster hebben we meer houvast. In *Uren met Dirk Coster* schreef Du Perron: 'Lang geleden heb ik met de heer Coster kennis gemaakt in de eerste druk van zijn Dostojevski-essay. Van Dostojevski (van wie ik toen nog niet meer had gelezen dan de Meulenhoffuitgaven van *Schuld en Boete* en *De Eeuwige Echtgenoot*) zou het mij bijna hebben weggeschrikt; iets van de afkeer welke het essay mij inboezemde, werd door mijn onkunde overgebracht op het model, en ofschoon ik niet geloof dat ik in een dergelijke houding zou hebben kunnen volharden, de kans was groot dat mijn nadere kennismaking met Dostojevski er toch enige jaren door werd uitgesteld. Een lezing van de verminkte vertaling der *Karamazovs* naar het frans genas mij toch, na enkele hoofdstukken reeds, van mijn dwaling: "neen, dit akcent is geheel anders, geheel andersoortig zelfs, dan dat van die hollandse essayist, moet ik hebben gedacht; die man was, qua stijl en aard, zeker niet de aangewezen persoon om Dostojevski's promotor te zijn." En ik gaf het hollandse boekje weg aan een geloviger leerling.'

Du Perron vervolgde zijn aantekeningen met een summiere opsomming van enkele literaire ervaringen en aktiviteiten in het jaar 1922. in maart van dat jaar bracht hij een reeds lang gekoesterd plan ten uitvoer: hij trok voor zes maanden naar Parijs, waar hij als bohémien onder de bohémiens van de Butte Montmartre het ware kunstenaarsleven wilde leiden. Een groot succes werd het niet. Hij merkte al gauw dat de glorie van weleer, waarover hij gelezen had in de boeken van oudere datum die hij in Indië onder ogen kreeg - zoals de twee deeltjes *Dans la rue* van Aristide Bruant met plaatjes van Steinlen uit 1889 en 1895 - danig getaand was en de meeste kunstenaars in die tijd aan Montparnasse de voorkeur gaven. Toch maakte hij er enkele vrienden, zoals de Spaanse schilder en tekenaar Pablo Creixams, de Zwitserse schilder Oscar Duboux, de Ierse schilder Jeffay en vooral de schrijver Pascal Pia, die met zijn grote belezenheid één van zijn belangrijkste gidsen werd bij zijn ontdekkingsreis door het gebied van de Franse letterkunde. Ook ontmoette hij er onder meer de schrijver-schilder Max Jacob, die een portret van hem tekende, dat later als frontispice in de aan Pascal Pia opgedragen kwatrijnenbundel *Filter* werd afgedrukt.


Met de schilder Jeffay, Montmartre 1922.

De daarna genoemde 'ontsteltenis' over de moderne literatuur was - althans in die dagen - wat minder puur afwijzend dan de term zou doen vermoeden. Het was eerder een mengsel van zich aangetrokken voelen tot en tegelijk afstand nemen van de Franse modernisten. Dit spreekt al direct uit zijn boekje *Manuscrit trouvé dans une poche*, dat hij de maanden mei en juni in Montmartre schreef en in januari daarop, met een portret van zichzelf door Creixams, voor eigen rekening in Brussel liet drukken. De ondertitel luidt: *Chronique de la conversion de Bodor Guíla, étranger*. Uit een toegevoegd quasi-*Certificat Médical* blijkt Du Perrons alter ego, de 'bekeerde vreemdeling' Bodor Guíla, 'converti *au modernisme*' te zijn, maar verderop vermeldt Guíla zelf weer: 'J'étais à Montmartre et je travaillais pour me mettre au courant des mouvements modernes. Mais je n'y comprenais rien.' Al begreep hij er dus zogenaamd niets van, hij paste enerzijds in het proza en de enkele gedichten die het boekje bevat, menig modernistisch procédé toe en parodieerde anderzijds, soms heel raak, de Franse modernen en hun voorgangers.

De passage over de Franse moderne literatuur in zijn *Cahiers van een lezer*, waarheen Du Perron zichzelf in zijn aantekeningen verwees, geeft ook weinig uitsluitsel over zijn 'ontsteltenis' in Montmartre. Inderdaad wordt in de bedoelde passage over *Dada en Surrealisme* met menig surrealist de vloer aangeveegd, maar het stuk is pas geschreven in augustus 1928 en behandelt voornamelijk werken die na 1922, dus nà Du Perrons verblijf op de Butte, verschenen zijn. In 1922 bestond de surrealistische beweging trouwens nog niet, ook al was die twee jaar eerder ingeluid met *Les champs magnétiques* door André Breton en Philippe Soupault, een eerste proeve van automatisch schrift, dat een geliefd procédé bij de surrealisten zou worden. Het was echter wèl het jaar dat Dada in Parijs op zijn eind liep, waarna sommige dadaïsten zich het jaar daarop bij de zich toen vormende surrealistische groep rondom Breton aansloten.

Van de zeventien modernistische publikaties die Du Perron in dit artikel uit de *Cahiers van een lezer* ter sprake bracht, zijn er maar vier vòòr 1923 verschenen. Eén daarvan komt er bij hem slecht vanaf, de *Sept manifestes dada* (1920) door Tristan Tzara, die hij beschreef als 'zeven manifesten, waarin hij (Tzara) met armen en benen te keer ging' en waaraan hij ook nog vooraf liet gaan dat Tzara's gedichten 'over het algemeen altijd onleesbaar waren'.

Minder afwijzend stond hij echter tegenover het vroege werk van Louis Aragon. Over de kleine dichtbundel *Feu de joie* (1920) en de roman *Anicet* (1921) schreef hij: 'Aragon heeft enige verzen geschreven, behorende tot het zeer goede onder de z.g. moderne poëzie; verder een verbrokkelde, veel te lange roman met vervelende maar ook geestige bladzijden, waarvan men misschien het beste idee geeft als men zegt dat het een soort dadaïstische schelmenroman is: *Anicet*.' Over de latere, surrealistische Aragon is Du Perron in 1928 minderte spreken. Hij constateerde bij hem een worsteling 'tussen zijn natuurlike gaven en de gemakkelike trucs en tics die men als surrealist zijn vrienden verschuldigd blijft' en typeert hem dan als 'vechtersbaas en schreeuwlelik'.

Onverholen sympathie koesterde Du Perron ten slotte voor de dadaïst Jacques Vaché, die begin 1919 zelfmoord pleegde. Zijn vrienden, onder wie Breton, gaven in 1920 zijn *Lettres de guerre* uit 'die onvergelijkelik zijn in hun soort' volgens Du Perron. De uitspraken: 'hij scheen zich aan niets te hechten' en 'Vaché vertegenwoordigt (...) een menselike waarde die de surrealisten, ambtshalve waarschijnlik, geheel vervalsen of half realiseren' wijzen erop dat het vooral Vaché's consequente levenshouding was die Du Perron zo aansprak.

Na de vaststelling dat dit stuk uit de *Cahiers van een lezer* weliswaar enig licht op Du Perrons oriëntatie in de moderne Franse letterkunde van die dagen heeft

geworpen, maar zijn 'ontsteltenis' hierover niet heeft verduidelijkt - trouwens, Du Perron had in zijn aantekeningen ook niet aangegeven wèlk gedeelte van de *Cahiers* hij wilde 'nazien' - bladeren we verder.

Aan het eind van het hierop volgend *Cahier* komt in *Wandeling door mijn lektuur*, gedateerd 26 februari 1929, de Montmartre-episode weer even ter sprake. Hieruit blijkt dat Apollinaire hem toen al 'bekoorde' en over *Les Pâques à New-York* (1912) van Blaise Cendrars noteerde hij: 'ik kon er niet van afblijven en las het telkens opnieuw.' Ook hier dus weer geen 'ontsteltenis', maar wel een schets van het wantrouwen dat hij als kersverse Europeaan bezat en de houding die hij aannam om zich te handhaven: 'Ik had in die tijd de gewoonte te doen, wat ieder kritikusje, dat met een geringe belezenheid een ernstvol figuur wil slaan, zo gaarne doet: ieder nieuw dichtwerk dat niet direkt voor mij open lag, zoveel ik kon dood te slaan met wat ik kende van bijv. Shelley en Keats.'

Het was Pia die hem over zijn wantrouwen tegenover de moderne literatuur heen zou helpen: 'Mijn omgang met Pia zou mij bekeren; zodra ik begon te merken hoeveel hij gelezen had (hij was vier jaar jonger dan ik), en ook, met hoeveel intelligentie en hoe volkomen zonder ophef hij over de literatuur sprak.'

Met Pascal Pia, juli 1925.

De laatste keer dat de *Cahiers* zijn Montmartre-verblijf aan de orde stellen, is in het *Interview* dat G.H. 's-Gravesande op 24 december 1929 Du Perron heeft afgenomen. Hierin staat eindelijk iets - al is het niet veel - over de aard van zijn ontsteltenis, waarmee de zoektocht kan worden afgesloten: 'Toen ik in Europa kwam, eind 1921, was ik mij niet bewust waar ik met mijn schrijverschap heen wilde; ik wist alleen dat ik een intense hekel had aan alles wat naar *Nieuwe Gids*-taal zweemde. Ik bracht toen zes maanden door te Parijs en kwam er midden in het verwoedste modernisme terecht. In het begin vond ik dat nog erger, de overgang was natuurlik te groot, maar langzamerhand gaf ik mij gewonnen.'

Het eerste fragment van Du Perrons aantekeningen eindigt met de woorden: 'Dan *Een Voorbereiding*. Weggelegd.' Dit 'dan' zou inhouden dat hij aan zijn eerste roman *Een voorbereiding* begonnen is nádat hij *Manuscrit trouvé dans une poche* voltooid had. Dit klopt niet met de notitie die Du Perron plaatste in het exemplaar dat hij aan de uitgever A.A.M. Stols gegeven had en waarin staat dat hij er al in februari 1922 aan begonnen was. Van groot belang is deze kwestie niet, temeer daar hij lang aan zijn roman gewerkt en gesleuteld heeft. Omstreeks juli 1923 was hij tot en met

hoofdstuk vijf gevorderd, waarna hij hem heeft weggelegd en pas in april 1926 de laatste drie hoofdstukken voltooide.

Al schrijvend legde Du Perron voor zichzelf en 'voor kleine parochie' rekenschap af van zijn voorbereiding gedurende de eerste jaren na zijn aankomst in Europa op het schrijverschap èn op een volwaardige liefdesrelatie. *Een voorbereiding* is gesteld in een zakelijke, rapporterende en ironiserende toon, waarmee hij een 'poging tot afstand' ondernam ten opzichte van de onderliggende, soms hevige emoties. Typerend hiervoor is de opmerking aan het eind van het boek: 'En zo verliep de "studie in buitenkant" van deze jongeman, die meende een kunstenaar te zijn, maar die alles baseerde op de liefde, heb-

bende veel vrije tijd en een beetje fortuin.'

Op het terrein van zijn kunstenaarschap staat zijn verblijf in Montmartre centraal in deze roman, op het terrein van de liefde zijn relatie met Clairette Petrucci, die hij kort na zijn aankomst in Brussel had leren kennen. Door zijn tante was hij geïntroduceerd in hogere, artistiek geïnteresseerde, Brusselse kringen, waaronder de Italiaans-Belgische familie Petrucci, die ook nog een landgoed in Quinto bij Florence bezat, waar Du Perron verscheidene malen gelogeerd heeft. Zijn liefde voor de dochter en het moeizame verloop van hun verhouding, die uitzichtloos werd toen Clairette zich met een ander verloofde (na een tweede verloving trouwde zij met de beeldhouwer Marcel Wolfers in december 1923), was één van de zojuist genoemde 'onderliggende, hevige emoties', die hem tot de rand van de zelfmoord heeft gebracht.

In *Een voorbereiding*, met de ondertitel *Zijnde de cahiers van Kristiaan Watteyn*, stond Clairette model voor het personage Andrée Maricot en hijzelf voor Kristiaan, maar ook vele anderen, zoals Simone Sechez, de dienstbode van zijn moeder met wie hij later enige jaren getrouwd was na de geboorte van hun zoon, en de bekenden uit Montmartre: Pia, Creixams, Duboux, Jeffay en Jacob, zijn achter de romanpersonages duidelijk herkenbaar.

Een jaar nadat het boek verschenen was, schreef Du Perron op 11 juni 1928 aan A. Roland Holst, die hij toen juist persoonlijk had leren kennen en die hem een liefdesavontuur met bijbehorende filosofische beschouwing had toevertrouwd, heel openhartig en afstandelijk tegelijk: 'Ik heb *nooit*, beste Jany, met een vrouw "van mijn stand" in bed gelegen; of misschien wel eens, maar zonder haar dan te bekennen (om in den Bijbeltoon te blijven). (...) En alles wat ik sedert mijn ontscheping te Marseille verslagen heb, was van het hoeren-en-meidensoort. Ik heb andere liefde's gehad: een mondaine Italiaansche juffrouw waar ik half mee verloofd ben geweest (daar bestaat een mislukte roman over die ik je misschien nog eens vertoonen zal).'

De aantekeningen van Du Perron voor zijn *Herinneringen* gaan als volgt verder:

> Brussel. Toen inééns, *Roerend Bezit* volgens de moderne methode (schematisch, vgl. boekje van Epstein!) Maar... beschouwd als schema. Nam mee op reis (Versailles) om uit te werken. Kwam niet tot uitwerken, wel tot beter schrijven. Dacht toen: 'Goed (mooi) herschreven schema's = moderne literatuur'. Ik dacht dat iedere zet in *R.B. schokkend* was, veranderde ik het verhaal door het te herschrijven, dan veranderde ook het rhytme, ook het 'onverwachte' van iedere nieuwe draai. Maar... ik legde het weg. Later in Brussel - een jaar later - weer opgenomen. Weer bijgewerkt - peuterwerk. Maar het karakter bleef. Toen een ontdekking: al het overbodige naar binnen zetten (2 margelijnen). Toen: uitgeven! Maar ik kende niemand. Ik was toen 24 jaar, d. was vrij laat.

De doorbraak naar het modernisme vond plaats in januari 1923, toen hij een schema op papier zette over het liefdespaar Nameno en Musa, of liever over het 'Genie' Nameno, dat door zijn meer nuchter ingestelde 'Muze' al te hoogdravend en veeleisend werd bevonden, zodat het op een breuk moest uitlopen. En dit alles genoteerd in zakelijke staccato-zinnen die contrasteren met het gebruik van plechtige hoofdletters en archaïstische taal, zoals 'Musa zeide', 'aan onszelven verplicht' en 'wederom dacht hij lange na'. Ook hier, als in *Een voorbereiding*, waarvan het een drastische samenvatting genoemd kan worden, stond Du Perrons verhouding met

Clairette weer model en speelde zijn wens een groot schrijver te worden een - geïroniseerde - rol.

Een erg bewuste doorbraak was het overigens niet. Du Perrons toelichting in zijn aantekeningen op de wordingsgeschiedenis van *Een roerend bezit* is hier duidelijk over. Hij noemde hierbij de cineast Jean Epstein, die in 1922 *La poésie d'aujourd'hui, un nouvel état d'intelligence* publiceerde, waarin deze schreef: 'Par suite même de leur schématisation, les modernes demandent, pour être compris, un travail intellectuel complémentaire important de la part du lecteur, et ne seront sympathiques qu'à une certaine catégorie d'érudits qui sera en même temps une aristocratie névropathique.'

1

In een stad.
Het doet er weinig toe welke.
In de twintigste eeuw.
Ter vermijding van mogelike anachronismen.
De hoofdpersoon mag NAMENO heten.
Kleine omzetting van *No Name.*

Jong genoeg om te denken zeer veel te weten.
Om te wensen veel veel meer te zullen weten.
Meer beginselen dan dit éne : zonder beginsel te leven.

Hij had, zo nu en dan, zijn « weten » neergeschreven.
Hij geloofde een Genie te zijn.
Want alle Genieën waren eens briljanten temidden van bergen geslepen glas.
Aan zijn hemel schitterden vijf sterren; hij hoopte ze eerlang te over-schitteren.
Zij heetten HOMEROS, DANTE, SHAKESPEARE, GOETHE, NIETZSCHE.

(9)

Begin van Het roerend bezit.

Nadat Du Perron zijn schema had weggelegd, werkte hij tot in de zomer door aan *Een voorbereiding*, dat in juli eveneens werd weggelegd. Hij had een maand tevoren in Florence *A.O. Barnabooth, ses oeuvres complètes* (1913) door Valéry Larbaud ontdekt, welk werk van de bereisde 'riche amateur' hem enorm aansprak en een grote invloed op zijn eigen werk heeft gehad. Ook in zijn modernistische jaren bleef *Barnabooth* als een onderstroom aanwezig, waarin alle leerstelligheid verzonk. Aan het eind van het jaar nam hij het 'peuterwerk' aan *Het roerend bezit* weer ter hand en deed de 'ontdekking' van de dubbele kantlijn (ook typografisch dus modernistisch), die hij in het *Woord vooraf* als volgt toelichtte: 'Roman, verhaal, beweging, gang. Men kan vooruit komen door rechte, en door schuine stappen. De stap voorwaarts is groter naarmate hij rechter = zekerder = eenvoudiger is. Bij het verschijnen van dit boek kan ik mij tegenover de moderne lezer = mééstapper, slechts verontschuldigen over mijn *nog* te verstrooide gang. Ik raad hem alleen de lijn der uitspringende zinnen = rechte stappen voorwaarts, te volgen. Wat inspringt = verklaring = schuine stappen.'

Dan vervolgen Du Perrons aantekeningen met zijn tocht naar de Antwerpse modernisten:

> Antwerpen, met adres door een Bruss. boekhandel opgegeven. Men bleek alleen kunst- en plaatwerken uit te geven, liefst over Oosterse kunst. Maar voor een Holl. boek naar 'De Nederl. Boekhandel', die gaf ook wel uit. - Oude heer Nahon. - De employé die mij naar Berckelaers zond. Vandaar naar Peeters. Bijzonder goede ontvangst bij Peeters. Jan Dermul:

het *radicale* karakter van modernisme dat deze heer wilde. 's Avonds laat uit Antw., met collectie *Overzicht*.
Het Spinneweb! (moderne centra over de wereld.) Poëzie van Seuphor, waarin een nr. van het blad met een schip werd gelijkgesteld. Enorm! er viel niet aan te ontkomen aan het ‘modernisme’. Ik schreef haastig een paar verzen. Ging nr Antw. terug; verdere gespr. met Peeters. Zoeken van een pseudoniem in park. Peltzer, Pleyel, Perkens.

Wèlke Brusselse boekhandel (met Raoul Simonson was Du Perron volgens de *Cahiers van een lezer* pas in 1925-1926 bevriend) hem in januari 1924 naar wèlke Antwerpse uitgever van kunst- en plaatwerken heeft gestuurd, blijft zonder enig bezwaar in het ongewisse. Bij de Nederlandsche Boekhandel aan de Sint-Jacobsmarkt, de uitgever onder meer van de destijds zeer populaire gedichten van Alice Nahon (Paul van

Ostaijen sprak van 'Gartenlaube'-poëzie) ontmoette Du Perron haar vader. Later in het jaar maakte hij ook kennis met de dichteres, met wie hij nog een vluchtige verhouding heeft gehad.

Ten slotte kwam Du Perron terecht waar hij wezen moest: via de éne redacteur van het tijdschrift Het Overzicht, Fernant Berckelaers - die kennelijk niet thuis was of gaf, want Du Perron ontmoet hem volgens zijn aantekeningen pas later - naar de tweede, Jozef Peeters.

De 'radicale' Jan Dermul, die kennelijk ook bij Peeters op bezoek was, kon nog niet geïdentificeerd worden.

Het Overzicht verscheen vanaf 15 juni 1921 onder redactie van Berckelaers en Geert Pynenburg en droeg als ondertitel: Halfmaandeliks Tijdschrift/Kunst - Letteren - Mensheid. Beide toenmalige redacteuren gebruikten voor hun artikelen en besprekingen hun eigen naam, maar voor hun creatieve bijdragen respectievelijk de pseudoniemen Seuphor (omzetting van Orpheus) en Geert Grub. Het blad had een flamingantisch karakter en vertegenwoordigde geen bepaalde modernistische richting, al had het humanitair expressionisme wel de bovenhand.

Na het tweede nummer veranderde de ondertitel in: Onafhankelik Tijdschrift voor Zuid-Nederland, want van het 'halfmaandelijkse' kwam niets terecht, integendeel, er verschenen verder alleen nog maar dubbelnummers met tussenpozen die opliepen van één tot twee en tussen de voorlaatste en laatste aflevering zelfs tot acht maanden. Toen na deze stagnatie de 'eerste reeks' (jaargang kon het niet meer genoemd worden) tot een moeizame afsluiting was gekomen, vond er een drastische verandering plaats: Geert Pynenburg werd in de redactie vervangen door de kunstschilder en graficus Jozef Peeters, met wie het blad in het teken kwam van het structuralisme. Het flamingantisme maakte plaats voor het internationalisme, er werden veel bijdragen - al of niet in vertaling - van buitenlandse kunstenaars afgedrukt, elk nummer kreeg een afzonderlijk omslag in kleur, ontworpen door Peeters, Karel Maes, Victor Servranckx, Ladislas Moholy-Nagy, Robert Delaunay, Jos. Léonard, A.C. Willink, J.J.P. Oud en ten slotte werden de reprodukties veel talrijker en eveneens veel internationaler (de eerste reeks had alleen grafisch werk van zeven Belgische kunstenaars opgenomen).

De structuralist Peeters was in die tijd een bijzonder aktief organisator. 14 September 1918 had hij in Antwerpen de kring Moderne Kunst opgericht en al gauw na de eerste wereldoorlog zocht hij buitenlandse contacten, zoals met Theo van Doesburg van De Stijl en met de Italiaanse futurist Filippo Marinetti.

Met de Antwerpse expressionisten, voor wie tijdens de oorlog Van Ostaijen als woordvoerder optrad, de schilder Floris en zijn broer de beeldhouwer Oscar Jespers, kon hij echter moeilijk overweg, of liever: zij aanvankelijk met hem. In 1913 had Peeters een atelier in de Wijngaardstraat en aan de andere kant van de gang was de werkruimte van Floris Jespers. De zeer 'aardse' Floris, die toen zijn brood verdiende als cellist in een music-hallorkestje, kon zijn esoterisch ingestelde, vegetarische buurman Peeters - die tot 1918 in zijn occult-symbolistische fase verkeerde - niet voor vol en zeker niet voor 'modern' aanzien. Dus hoezeer Peeters op samenwerking tot over de grenzen gesteld was, de samenwerking binnen de stadsgrenzen is nooit optimaal geweest.

Al verliep het contact minder vlot dan Peeters had gehoopt, Van Doesburg is toch ingegaan op zijn verzoek als secretaris van de kring Moderne Kunst om een spreekbeurt in Antwerpen te vervullen. De lezing *Klassiek, modern, barok* werd op 13 februari 1920 gehouden en trok veel bezoekers.

In oktober 1920 werd het eerste congres van Moderne Kunst in Antwerpen belegd onder voorzitterschap van Jozef Muls, de redacteur van het tijdschrift Vlaamsche

Arbeid, hiertoe door Peeters uitgenodigd. Januari 1922 volgde het tweede, meest succesvolle congres in de feestzaal van het Antwerpse Atheneum, waarbij een begeleidende tentoonstelling in de zaal El Bardo aan de Sint-Jacobsmarkt, met een grote inzending van de Berlijnse Sturm-Galerie, werd ingericht. In augustus van hetzelfde jaar volgde het derde en laatste congres in Brugge, dat bescheidener van opzet was en waar Peeters zelf als voorzitter optrad.

Gedurende deze activiteiten maakte Peeters, na een tweede Antwerpse lezing van Van Doesburg op 2 december 1921 kennis met Seuphor. Gevolg: in nummer 9-10 van Het Overzicht, dat nog diezelfde maand verscheen, werden Peeters' eerste bijdragen aan dit blad opgenomen, een lino en een artikel *Gemeenschapskunst*, dat gebaseerd was op de tekst die hij op het eerste congres van Moderne Kunst had uitgesproken. Na het reeds genoemde hiaat van acht maanden verscheen aflevering 11-12 met de tekst *Inleiding tot de moderne plastiek* en twee lino's van zijn hand. In diezelfde maand werd bij contract vastgelegd dat Peeters tot co-directeur van Het Overzicht was benoemd.

De ‘collectie *Overzicht*’ waarmee Du Perron volgens zijn aantekeningen 's avonds naar Brussel terugkeerde, zal waarschijnlijk alleen de nummers van de tweede reeks onder leiding van Berckelaers en Peeters hebben bevat, want de humanitair-ethische toon van de eerste reeks - die niet zover afweek van de ‘rottoon uit *De Stem*’ - zou hem beslist minder enthousiast hebben gemaakt. Bij deze collectie zat in elk geval ook al het twintigste nummer van januari 1924 (‘H.O. 20’), met daarin een gedichtencyclus van Seuphor *Vrijheid en Geus*. In het derde gedicht hiervan, *Voorspel*, werd ‘een nr. van het blad met een schip gelijkgesteld’, zoals Du Perron noteerde:

‘In de scheeptimmerwerf
tik-takt bedrijvigheid
aan het nieuw verkenningschip:
de tweemaste H.O. 20.’
met als slotregel:
‘De H.O. 20 gaat!’

Ook ‘Het Spinneweb’ dat Du Perron vermeldde, is ontleend aan dit nummer, waarin een lijst van moderne centra rondom tijdschriften uit België, Nederland, Duitsland, Brazilië, Frankrijk, de Verenigde Staten, Polen, Italië en Oostenrijk (met de toevoeging ‘etc. etc.’) onder de titel *Het netwerk* is afgedrukt. Uit de ‘paar verzen’ die Du Perron na deze verrassende kennismaking ‘haastig’ op papier zette, werd *Restjes van den dag* (overigens pas op 16 maart 1924 geschreven) in het volgend nummer van Het Overzicht van april 1924 opgenomen. Deze eerste publikatie van Du Perron in een Europees tijdschrift begint met de strofe:

‘De hemel is één verdieping te hoog
De zon ligt als een vergeten voetbal
onder de boomen
't Is tijd den dag wat op te ruimen’

Een juweel van modernistische poëzie was het niet, maar goed: verrassende beelden, geen interpunctie, maar nog geen spelling-Kollewijn - dat kwam later. Na overpeinzingen in een park was de modernist Duco Perkens geboren!

Het volgende deel van Du Perrons schema voor zijn *Herinneringen*, over de onderlinge verhoudingen tussen de modernisten, zou wel eens het vermakelijkste deel van zijn ‘verhaal’ hebben kunnen worden:

> Mentaliteit waarin ik het modernisme inging. Ontmoeting met Seuphor. Raad over *R.B.* liever niet. Raad van Peeters tegen literatoren. Ik zeg dat het boekje toch verschijnen moet. Wat Seuph. er dan typografisch aan veranderen zou. Gesprek over hemzelf en over P.v.O. en andere modernisten, in Antw. Reizen van Seuphor naar Parijs: concurrentie met

> Brunclair, Bruinkleer, sterren: Delaunay, Goll, Huidobro. Ik ga weer op reis. Moderne verzen van op reis. Peeters zou alles constructief ‘zetten’. Zo'n samenwerking had ik nog niet kunnen dromen! Stuurde alle verzen naar Peeters, kreeg van hem brieven en raad. Toen ik terugkwam: Seuph. wilde de verzen niet uitgeven. De eigen gezondheid ging voor. Peeters zei: zelf doen. Verhaal over *R.B.* waarvan de proeven niet waren gekomen. Verhaal over de onderwijzer die Antw. doorliep met mijn MS. Maar ik mocht Seuph. er niets van zeggen.

Over de ‘mentaliteit waarin’ Du Perron ‘het modernisme inging’ worden we helaas niet ingelicht, maar iets hierover laat zich toch uit zijn gedrag en uitlatingen wel afleiden. Het modernisme bleek een onderdeel van zijn ‘leerjaren’, het was een onderzoek naar de mogelijkheden die hierin lagen om zijn houding als schrijver gestalte te geven - die houding woog bij hem het zwaarst, maar daarin vormde hij zichzelf via schrijvers als Larbaud, Gide, Stendhal en Léautaud. Hij had zich al her-

kend als de ‘riche amateur’ à la Larbaud, die zich echter volledig inzette als ‘modernist’. Hij toonde volgens zijn *Cahiers van een lezer* ‘In '24, in Brussel en Antwerpen, de karakteristieke ijver van de bekeerling’, maar wel, zoals later Van Ostaijen opmerkte ‘met Barnabooth onder de arm’. En al was hij een oprechte bekeerling, van bekeringsijver en leerstelligheid heeft hij nooit last gehad.

Over zijn ontmoeting met Seuphor schreef hij in de paragraaf *Wandeling door mijn lektuur* uit zijn *Cahiers van een lezer*: ‘Ik heb hem toch even au sérieux genomen; dat komt ervan als je geen Costeriaan bent...’

Seuphor bleek dus niet veel voor *Roerend bezit* te voelen, waarna Peeters, die herhaaldelijk in zijn artikelen een groot wantrouwen tegenover literatoren aan de dag heeft gelegd, Du Perron tegen dit soort lieden waarschuwde - hetgeen niet op grote eensgezindheid tussen de Overzicht-redacteuren in die dagen wijst.

Wat Seuphor typografisch aan *Roerend bezit* wilde veranderen wordt niet duidelijk. In ieder geval was het inspringen van de ‘verklarende’ zinnen een vondst van Du Perron zelf, volgens zijn aantekeningen.

Het gesprek met Seuphor/Fernant Berckelaers over hemzelf en Van Ostaijen maakte op Du Perron geen beste indruk, zoals kan worden opgemaakt uit bovengenoemde paragraaf in zijn *Cahiers*: ‘Hij was verwoed jaloers op Paul van Ostaijen (ofschoon hij hem te vriend hield) omdat P.v.O. lang vóór hem moderne gedichten geschreven had, en omdat iedereen in Antwerpen wist wie P.v.O. was, terwijl alleen zijn goede vrienden wisten dat “de Naant” ook zulke verzen schreef.’

Of Seuphor nu ook een ‘concurrent’ in de Van Ostaijen-epigoon Victor J. Brunclair zag als schrijver, die met twee gedichten en een kleine groteske aan de eerste reeks van Het Overzicht had meegewerkt, òf als reiziger naar Parijs, is niet goed uit te maken, aangezien geen gegevens over Brunclairs relaties met Parijs bekend zijn - de plaats waarop Du Perron in zijn schema ‘Bruinkleer’ ter sprake bracht zou echter het laatste doen vermoeden. Seuphor reisde in 1923 en 1924 enkele malen naar Parijs, onder meer om contacten ten behoeve van Het Overzicht te leggen. In nummer 17 van september 1923 schreef hij een artikel *Parijse letterkundigen*, waarin hij onder meer de Elzasser dichter en prozaschrijver Ivan Goll besprak en in dezelfde aflevering werd ook een gedicht van Claire Goll opgenomen. Het omslag van dit nummer ontwierp Robert Delaunay en in het volgend dubbelnummer van oktober 1923 werd een artikel over hem door Philippe Soupault, in de vertaling van Berckelaers, geplaatst, voorafgegaan door een in kleur gereproduceerd kostuum-ontwerp van zijn vrouw, de Russische Sonia Delaunay-Terk.

Fernant Berckelaers/M. Seuphor met achter zich een viertal omslagen van Het Overzicht, tweede reeks.

Nummer 21 van april 1924 ten slotte bevatte Berckelaers' *Kronijk uit Parijs*, waarin nog eens over het echtpaar Delaunay geschreven werd, maar ook over de derde door Du Perron genoemde ‘ster’, de Chileense schrijver Vincente Huidobro, van wie ook een Frans gedicht in dit nummer staat.

Du Perron had echter de indruk dat deze reizen meer dienden om het eigen werk zo up to date mogelijk te houden en schreef over ‘Fernant Berckelaers, een Antwerpenaar die af en toe naar Parijs ging, zoals de direkteur van een modemagazijn dat doet, om de nieuwste snufjes af te kijken, en die reminiscensies van Cendrars en iedereen op papier bracht.’

Op 25 april ging Du Perron op reis tot eind mei en schreef hij zijn poëtisch ‘reis-journaal’ *Kwartier per dag*. Bij de verschijning somde hij in de ondertitel de plaatsen op waar de gedichten geschreven werden: ‘Bruxelles/Luxemburg/Luzern/Bellinzona/Milano/Firenze/Venezia/Gardone/Stresa/Antwerpen’.

Toen hij eind mei terugkwam, was, ondanks Seuphors tegenstand en dank zij de steun van Peeters, *Het roerend bezit*, ‘met elf plaatjes van Oscar Duboux’ - aan wie de miniatuur-roman ook was opgedragen - tòch als uitgave van Het Overzicht verschenen. Seuphor weigerde echter nog eens een uitgave van Du Perrons werk door Het Overzicht te laten verzorgen. Het advies van Peeters *Kwartier per dag* dan maar in eigen beheer uit te geven, trok Du Perron minder aan, omdat de publikatie door een uitgever - ook al was het een kleine - meer indruk zou maken.

Met Oscar Duboux, zomer 1924.

Het is duidelijk dat de verstandhouding tussen Du Perron en Peeters enerzijds en Seuphor anderzijds tot het nulpunt ver-

koelde. Het zal in deze tijd zijn geweest dat Du Perron over Seuphor ging denken zoals hij er een kleine vijf jaar later in zijn *Cahiers* over zou schrijven: ‘Onwetender modernist en groter windbuil heb ik nooit ontmoet.’

Ten slotte kondigde Du Perron twee verhalen aan, die we jammer genoeg nooit te lezen zullen krijgen. Dat over de proeven van *Het roerend bezit* heeft hoogstwaarschijnlijk, gezien het vervolg van Du Perrons aantekeningen, met Seuphor te maken en de onderwijzer die in Antwerpen liep te leuren met het manuscript van *Kwartier per dag* na de afwijzing door Seuphor, was mogelijk een collega van Peeters' vrouw, die onderwijzeres was.

Hierna springen de notities die Du Perron voor zijn *Herinneringen* maakte en waarin hij al tot de zomer van 1924 was gevorderd, weer enige maanden terug:

> Ik nr. Seuphor. Altijd even vriendelijk. Het huis met de luizen. Kennismaking met Willink. W. komt in Brussel, bij mij logeren. Wantrouwen van W. tegen mij (Kloos vond ik toch wel mooi). Verwoede gesprekken, contrôle. W. weg. Seuphor kwam met 2 meisjes en proeven v. *R.B.* Ik spreek geen woord met de meisjes, maar geef ze frambozenstroop (groseille). Seuphor weg. Laatste ontmoeting? Daarna: weg nr Parijs. Peeters vertelt: laatste nrs van *Overzicht* door hem weggestopt of verkocht, *R.B.* opgedoekt.

Waarschijnlijk om naar de uitblijvende drukproeven van *Het roerend bezit* te informeren stapte Du Perron weer naar Seuphor, die, ondanks zijn stille sabotage, toch ‘even vriendelijk’ tegenover Du Perron bleef, zoals hij ook Van Ostaijen in die tijd ‘te vriend hield’. Of Seuphors huis aan de Turnhoutsebaan aan een reinigingsbeurt toe was of dat de ‘luizen’ figuurlijke beestjes waren, is niet duidelijk.

Met Carel Willink

Bij Peeters leerde Du Perron in maart - we zijn nog steeds in het jaar 1924 - de schilder Carel Willink kennen, die al sedert het nummer van mei-juni 1923 met een grotesk verhaal *Kunst en krankzinnigheid*, een zeer ‘modernistisch’ gedicht *Katalyse*

en een houtsnede aan Het Overzicht had meegewerkt. Nog dezelfde maand logeerde Willink bij Du Perron in Brussel, waar de 'verwoede gesprekken' begonnen en het aftasten door Willink hoe zuiver Du Perron wel in de modernistische leer was. Uit dit contact is een hechte vriendschap ontstaan. Beiden hanteerden toen in hun beoordelingen het kriterium 'in welke mate modern', zoals Du Perron in zijn *Cahiers* schreef en hij vervolgde: 'Willink en ik zeiden tegen elkaar: "Hoe vèr is die man?" dat wilde zeggen: "hoe modern"?' Beiden ook vonden kort na deze modernistische periode hun eigen moderne vorm. Willink en even later Van Ostaijen waren eigenlijk de enige figuren van formaat die Du Perron in de nogal naijverige Antwerpse kring leerde kennen.

Eindelijk kwam, voordat Du Perron eind april op reis ging, Seuphor hem de drukproeven van *Het roerend bezit* brengen. Hij bleek twee meisjes bij zich te hebben, die Du Perron afstandelijk maar gastvrij met limonade 'zoet hield'. Hij vroeg zich in zijn aantekeningen af of dit de laatste keer was dat hij Seuphor ontmoette. Er zijn geen gegevens om Du Perron te kunnen antwoorden, Seuphors weigering in juni *Kwartier per dag* uit te geven kan via Peeters zijn doorgegeven. Het definitieve vertrek van Seuphor naar Parijs vond plaats nadat in februari 1925 de laatste aflevering (het driedubbelnummer 22-23-24, dat tien maanden na 21 uitkwam) van Het Overzicht was verschenen. Op 29 maart 1925 schreef Peeters aan Willink: 'Berckelaers is naar Parijs zonder mij te komen groeten. Hij heeft de gansche inboedel van H.O. dus ook mijne zaken naar zijn ouderlijk huis op den zolder geborgen. Hiermede ook het gebruik der tijdschriften opgeheven. Hij blijft steeds een ziekelijk individu. Ook de (hier woord onleesbaar: rest?) van "Het roerend bezit" van Perkens totaal zoek gespeeld. IJverzucht.' De aantekeningen van Du Perron gaan verder met zijn notities over de uitgeverij De Driehoek:

> Met Peeters *Driehoek* opgericht. Kennismaking met P.v.O. Mentaliteit van 'modernist' *nu*. Eerste argwaan. Scepticisme van Willink, wantrouwen van Peeters tegen W. Argwaan van P.v.O. Portret van Peeters, van Mevr. Pelagia Peeters-Pruim. Aardige kanten. P.v.O. trekt zich na 1 nr uit *De Driehoek* terug, omdat Jespers niet mee mocht doen. 'Militaire' kant van Peeters. Ik moèst literaire critiek doen; anders dachten de anderen dat ik het 'niet kon'. Betere stukken dan Seuphor schreef ik allicht, dus vooruit. Tezelfdertijd, met W. aan huis, *Filter*. W. mocht geen personages maken (voor de abstractheid), ik mocht niet rijmen. (Peeters over v.O. sprekend tot mij: 'Kijk, hij doet het toch nog wel anders'.) Maar ik mòest P.v.O. opzij streven, ik moest Seuphor totaal vervangen, naast Peeters.

Of Du Perron in de eerste zin van bovenstaand fragment met '*Driehoek*' de uitgeverij of het tijdschrift van die naam bedoelde, is niet uit te maken, maar hij ging wel meteen door met opmerkingen over het blad. Vóór die tijd had Peeters met financiële steun van Du Perron echter de uitgeverij De Driehoek opgericht, zodat *Kwartier per dag* niet in eigen beheer hoefde uitgegeven te worden, al kwam het daar natuurlijk wel op neer. In oktober, toen Peeters juist verhuisd was naar de Statiekaai langs de Schelde, correspondeerden Du Perron en Peeters met elkaar over de drukproeven en in november verscheen de bundel, al stond tegenover de titelpagina: 'Ter perse in Juli 1924'. Peeters had de 'typografiese schikking en verluchting' verzorgd. Kort tevoren, van half augustus tot half september, was Du Perron gaan kuren in Monte Brè bij Lugano, waar hij *Claudia* schreef. Dit tweede verhaal is een gestileerd melodrama, opgebouwd uit veel dialogen en een 'alleenspraak', waarin weer afstand genomen wordt van een liefdesaffaire die hij met de zuster van Jacques Duboux, Julia, gehad heeft en aan wie het ook is opgedragen. In de reeds geciteerde brief aan Roland Holst schreef Du Perron over haar: 'een getrouwde Zwitsersche die

door mij - ik zeg niet: *voor* mij - van een man gescheiden is waar ze sedert 4 jaar “niets meer mee kon doen” - en die overigens met een anderen man hertrouwd is’.

Aan het eind van het jaar, toen hij in Pallanza terecht gekomen was, waar hij zich stierlijk verveelde, maakte hij een derde modernistisch verhaal af, *Eén tussen vijf*, waaraan hij in sep-

tember begonnen was. Dit keer is er sprake van een 'spel' in korte scènes, waarin - nu juist zònder dialoog - zakelijk door een onbewogen toeschouwer de gebeurtenissen worden geregistreerd, nadat eerst alle personages achter elkaar zijn voorgesteld aan de lezer. De hoofdpersonen, Bob en Betsy, de enige vrouw tussen de vijf mannen, heeft hij weer gebaseerd op zichzelf en Clairette, maar de achtergrond is duidelijk geïnspireerd op het herstellingsoord waar hij in Monte Brè geweest was. Aan Willink meldde hij op 20 december 1924, dat 'het verhaal met gewilde nonchalance geschreven' was en zes dagen later aan Clairette: 'Het derde verhaal (...) is vrij scabreus, ondanks de achteloze en een beetje naïeve toon.'

In februari 1925 was de laatste aflevering van Het Overzicht verschenen, die grotendeels gevuld was met een reeks dadaïstisch-surrealistische teksten van Seuphor, die onder de titel *Cabaret* verenigd waren. Van Du Perron stond er geen bijdrage in, wèl het gedicht *Berceuse presque nègre* en een vijftal boekbesprekingen door Van Ostaijen. Eén daarvan besprak *Het roerend bezit* en *Kwartier per dag* van Duco Perkens. 'Het romannetje heeft vele verdiensten. De gedichten zijn bijna zonder.' Zijn eerste uitspraak lichtte hij toe met 'Met beslistheid, zonder openingen, volgen de handelingen elkaar op. De psychologie wordt door deze opeenvolging zelve gegeven, niet door het inschuiven van verklaringen bij elke handeling (Proust).'

Du Perron toonde zich in zijn eerste brief aan Van Ostaijen van 16 maart 1925 ingenomen met diens oordeel, ook al kreeg hij wat zijn gedichten betreft 'op zijn pokkel' met de uitspraak: 'De dichter Duco Perkens bevindt zich in de lamentabele toestand van iemand die besloten heeft moderne gedichten te schrijven en nu met dit voornemen in de Groene Aap is gelogeerd.'

Waarschijnlijk nog vóórdat de laatste Overzicht-aflevering verschenen was nodigden Du Perron en Peeters Van Ostaijen uit om op het atelier van Peeters over de oprichting van een nieuw tijdschrift te praten, dat evenals de uitgeverij De Driehoek zou heten en Het Overzicht vervangen moest. Over deze ontmoeting met Van Ostaijen schreef Du Perron een jaar na diens dood: 'Hij trof mij toen als onhandig, achterdochtig en voorzichtig. Later heb ik gemerkt dat hij in de intimiteit, d.w.z. als hij zijn achterdocht had afgelegd, een groot gevoel voor humor had en zelfs hartelik lachen kon om de officiële posten: wat men de galons en strepen zou kunnen noemen van de literatuur.'

Paul van Ostaijen met Josef Peeters op diens atelier tijdens de oprichting van het blad De Driehoek.

De volgende opmerking van Du Perron in zijn aantekeningen, ‘Mentaliteit van “modernist” *nu*’, is door dat gecursiveerde ‘*nu*’ wat cryptisch. Slaat ‘nu’ op het moment waaróver hij schreef of waaròp hij dit schreef? Zijn mentaliteit was destijds in ieder geval een heel andere dan die van de bloedernstige en rechtlijnige structuralist Peeters, waarop ook Du Perrons ‘eerste argwaan’ kan slaan. Over de kwatrijnen, waarvan Du Perron er vanaf 28 januari tot en met 17 maart dagelijks één schreef toen Willink weer bij hem logeerde - en die ook niet als een uitgave van De Driehoek verschenen - noteerde hij in zijn *Cahiers*: ‘De vrijheid van vormen, die sommigen in de moderne poëzie zoeken, vooral in Vlaanderen, heb ik intussen niet lang gevolgd, want in begin 1925 schreef ik reeds *Filter*, een bundel kwatrijnen, waarin Van Ostaijen de soepelheid waardeerde, maar de “terugkeer van de dreun” veroordeelde.’

De aantekeningen vervolgen na die ‘eerste argwaan’ met een heel netwerk van ‘scepticisme’, ‘wantrouwen’ en ‘argwaan’ over en weer. Het gezelschap was op het punt van kunstopvattingen allerminst homogeen, zodat de samenwerking ook niet lang heeft geduurd en, wat Van Ostaijen betreft, al afgelopen was voordat (en niet nadat, zoals Du Perron meende) het eerste nummer van het tijdschrift was verschenen.

Over dit laatste wilde Du Perron verder gaan na eerst een portret van het echtpaar Peeters gegeven te hebben met zijn ‘aardige kanten’, waartoe ongetwijfeld hun gastvrijheid en eensgezindheid behoorden.

Nadat Du Perron al op 8 februari over de inhoud van het eerste nummer aan Peeters geschreven had, zond Van Ostaijen op 20 februari zijn eerste bijdrage in, met het voorstel voor het tweede nummer een stuk tegen Coster te schrijven. Die eerste bijdrage was het *Huldegedicht aan Singer*, waarin de regel voorkomt: ‘Floris Jespers heeft een Singer-naaimasjien gekocht’. Peeters, die toch al allergisch was voor Floris Jespers, veroordeelde als abstract schilder diens figuratief expressionistisch werk en weigerde het gedicht, waarna Van Ostaijen er gedwee vier andere instuurde. Op 16 maart deelde Van Ostaijen mee, dat Floris Jespers zich bereid verklaard had als medewerker aan De Driehoek werk bij te dragen, waartoe Van Ostaijen hem uitgenodigd had. Ook ditmaal sprak Peeters zijn veto

uit, waarna Van Ostaijen zich 21 maart terugtrok. Zijn vier gedichten waren echter al gezet en Van Ostaijen had geen bezwaar dat ze dan maar in het eerste nummer bleven staan. Op 16 maart schreef Du Perron zijn eerste, nog met Duco Perkens ondertekende brief aan Van Ostaijen, die het begin zou zijn van een intensieve correspondentie tussen beiden. Hij wist op dat moment nog niets van het conflict met Peeters af en nodigde hem uit werk af te staan voor een reeks kleine boekjes, die hij naast het tijdschrift wilde laten verschijnen onder de naam Cahiers van de Driehoek, op welke uitnodiging Van Ostaijen ondanks zijn breuk met het blad is ingegaan.

Eerste ontmoeting van Du Perron met Van Ostaijen bij Peeters.

Door het uitvallen van Van Ostaijen kwam Du Perron onder

zware druk te staan van de veeleisende Peeters en moest hij de boekbesprekingen voor zijn rekening nemen, hoewel hij een 'afkeer van kritiekjes-schrijven' had, zoals hij op 18 maart aan Roel Houwink meedeelde, die toen redacteur van De Vrije Bladen en Opwaartsche Wegen was en als criticus aan Den Gulden Winckel meewerkte. Du Perron weigerde dan ook de rol van 'objectief' criticus en koos voor het subjectieve leesverslag. Met de zes besprekingen die Du Perron in De Driehoek publiceerde, opende hij zijn *Cahiers van een lezer*, die hij tot in 1931 heeft bijgehouden.

In het vervolg van zijn aantekeningen schetste Du Perron het einde van zijn optrekken met de Antwerpse modernistische kring:

> Mijn plezier in *De Driehoek* raakt op. Brief over constructieve kunst aan Peeters. Misschien dacht hij dat ik boos op hem was, of het verloren geld betreurde. Neen, allerminst; maar ik geloofde niet meer aan de beweging. Dood van Duco Perkens in zijn verzamelde werken (eind 1925). De hele aardigheid heeft 2 jaar geduurd.

De starheid van Peeters' opvattingen ging Du Perron al in de tweede helft van 1925 steeds meer benauwen. Op 1 december schreef hij aan Willink: 'Ook ik heb met hem (Peeters) sedert lang geen kontakt.' De brief die hij Peeters over constructieve kunst gestuurd heeft, is verloren gegaan, althans hij komt niet voor in deel I van de *Brieven* van Du Perron. Zijn bemoeienis met het tijdschrift was ook steeds minder geworden, maar bij het drukken van de Cahiers van De Driehoek bleef hij zich betrokken voelen met zijn bekende voorliefde voor het verzorgen van kleine uitgaven met werk van zichzelf of van zijn vrienden. Zo heeft hij behalve zijn *Claudia* 'met vijf tekeningen van Creixams' en *Eén tussen vijf* 'met vier tekeningen van C.A. Willink' ook de beide Driehoek-deeltjes van Van Ostaijen verzorgd: *De trust der vaderlandsliefde* en *Het bordeel van Ika Loch*, dat van Willink, *Het weten komt langzaam* en waarschijnlijk nog dat van Roel Houwink, *Om den dood*.

Du Perron tussen vrienden met zijn benen in een 'behouden prullemand', oktober 1925.

In februari gaf hij een erotische 'sonnettenkrans' uit, *Agath*, die hij in oktober-november van het voorafgaand jaar had geschreven en die voorzien was van een ets door Creixams. Omstreeks de verschijning van het eerste nummer van De Driehoek, had hij verder nog een grote schoonmaak gehouden: hij maakte een keus uit de gedichten die hij tot de zomer van 1922, dus 'vóór alles', geschreven had en gaf die met een portret van hem door Creixams uit onder de titel *De behouden*

prullemand, Snotneus-vaerzen van Duco Perkens. De uitgebreidste afdeling hierin bevatte gedichten aan Clairette Petrucci, onder de titel *De schoone Mirette*.

Een maand later verscheen de bundel *Filter* 'met een portret van de schrijver door Max Jacob', welke niet modernistisch bevonden kwatrijnen bij de bevriende boekhandelaar en uitgever Raoul Simonson in Brussel werden uitgegeven.

Zijn literaire produktie bestond, naast de hem opgelegde boekbesprekingen, uit drie modernistische, althans experimentele prozawerken. Het eerste was *Voor de familje*, kleine groteske prozagedichten, waarvan hij er twee in het zevende nummer van De Driehoek plaatste. Verder het verhaal *Zittingen voor een damesportret*, een portret in proza, waarin het alter ego van de schrijver, Markus, zelf aangeeft wat de opzet is van dit experiment: 'Ik zou, zei Markus, uw portret willen geven naar gegevens van uzelf. Ook zou ik die gegevens niet willen ordenen.' En ten slotte een geheel uit dialogen opgebouwd en door cursief gezette gedeelten - een soort toneelaanwijzingen - verbonden verhaal, *Een bloempje aan het eind*, over de jongeman Bennie, die in zijn ontmoetingen met onderling zeer verschillende vrouwen zijn houding tracht te vinden. Aan het eind van het jaar schreef hij ook nog een reeks van zeventien achtregelige gedichten onder de titel *Windstilte*.

Februari 1926. Omslagontwerp Carel Willink.

In februari 1926 vond de definitieve en spectaculaire afsluiting plaats van zijn modernistische jaren door de uitgave bij Raoul Simonson van *Bij gebrek aan ernst, zijnde de volledige werken van Duco Perkens, uitgegeven door E. du Perron*. In een *Noot van de uitgever* wordt de overleden Perkens herdacht. Alle publikaties uit 1924 en 1925 - op *Agath* en *De behouden prullemand* na - werden hierin opgenomen, inclusief de nog alleen in handschrift bestaande *Zittingen voor een damesportret, Een bloempje aan 't eind* en *Windstilte*.

Door de Brusselse, Franstalige schrijver en criticus Maurice Casteels - vriend van Peeters en medewerker aan Het Overzicht en De Driehoek - liet Du Perron het bericht dat de in 1899 te Paramaribo geboren Duco Perkens in januari 1926 te Cap Martin aan tuberculose overleden was, wereldkundig maken. Dit bericht werd ook in het Nederlands avant-gardeblaadje Het Woord opgenomen, met het gevolg dat Henrik Scholte in het blad Nederland van 6 augustus 1926 een artikeltje over Perkens schreef, omdat dit 'wellicht het eenige In Memoriam is buiten het blad zijner vrienden.'

In zijn aantekeningen ging Du Perron nog even door over zijn relatie met Van Ostaijen en het 'modernisme zonder groep':

> Mijn juiste verhouding tot Paul v. Ostaijen. Ruzie bij *Claudia*, toen hij in Brussel was, d.w.z. gebelgdheid van beide kanten (in atelier). 'Wat een ròtvent', dacht ik, 'wat een ròtliterator'. Later, toen ik *Eén tussen Vijf* geschreven had, waardering en charmante ontvangst van P.v.O.

> Vriendschap weer aan. Soms bij hem op bezoek; hij bij mij. Maurice Casteels schreef *Sander Meykamp*, door mij vertaald; Charles Dekeukeleire maakte films. Het 'moderne' ging nog door, maar niet in groep. Ik schreef opnieuw, nu onder mijn naam. *Zo leeg een Bestaan*. P.v.O. vond het heel goed. Vreemd, maar vooruit.

De 'juiste verhouding' tot Van Ostaijen kan bezwaarlijk worden toegelicht zonder het getuigenis van de schrijver der aantekeningen zelf. Uit de opmerkingen over *Claudia* en *Eén tussen vijf* blijkt echter wel dat het in het eerste jaar van hun kennismaking tussen hen nog niet helemaal boterde. Maar het radicalisme van Peeters, waar Du Perron op afknapte, had Van Ostaijen in die tijd niet meer. In *Cahiers van een lezer* schreef Du Perron hierover: '(Oscar) Jespers heeft mij ook gezegd dat hij (P.v.O.) vroeger zeer dogmatisch was (het kan haast niet anders); maar reeds toen ik hem leerde kennen was hij het niet bizonder ("ik heb liever goed rechts dan onbenullig links", zei

hij toen reeds) en hij werd het voortdurend minder.' Er waren, behalve hun gevoel voor humor, meer eigenschappen die ze gemeen hadden, zoals hun afkeer van het blootleggen van persoonlijke zaken en emoties in hun werk (en zelfs ook tegenover hun vrienden) en de waarde die ze hechtten aan de beheersing bij het schrijven, een beheersing die het spelelement niet in de weg zat. Natuurlijk waren en bleven er ook aanmerkelijke verschillen tussen beiden: Van Ostaijen had in die tijd zijn eigen vorm al gevonden en ontleende daar, ongewild, een zeker gezag aan, terwijl Du Perron nog zoekende en veel meer onzeker was. Ook zou men kunnen beweren, om het bondig te stellen, dat Du Perron in zijn werk meer met zijn persoonlijkheid bezig was en Van Ostaijen in zijn persoonlijkheid meer met zijn werk.

Op 1 oktober 1925 was Van Ostaijen, hoewel de eerste tekenen van longtuberculose zich reeds voordeden, beheerder van een kunstgalerie A la Vierge Poupine in Brussel geworden. Maar al vóór die tijd had hij in een brief van 13 mei enig voorbehoud getoond, toen Du Perron hem zijn *Claudia* had toegestuurd: 'Ik heb er veel plezier aan gehad. Literair is het, geloof ik, de slinger die weer meer naar rechts slaat. De vorm na heb ik "het Roerend Bezit" liever, maar de inhoud na heeft dit "*verhaal*", zoals u het juist situeert, meer "distance".' De ergernis van Du Perron over de reactie op *Claudia* zal zich dus niet in het 'atelier' - zoals Du Perron de galerie van Van Ostaijen noemt - hebben afgespeeld, maar wèl de 'charmante ontvangst' kort na het verschijnen van *Eén tussen vijf*, dat in september was uitgekomen. Tijdens het winterseizoen 1925/1926 bezochten de beide vrienden elkaar regelmatig in Brussel. Het was in die tijd, december 1925, dat Du Perron zijn cyclus *Windstilte* geschreven had, waarvan het zevende gedicht eindigt met de regels:

'eens komt Ostaijen dit te weten
mijn verzenmaken maakt hem ziek
zend mij lankmoedig een komplete
gebruiksaanwijzing der lyriek.'

Waarop Van Ostaijen reageerde door bij de latere publikatie van een redevoering, die hij in Antwerpen op 29 januari 1926 gehouden had onder de titel *Alledaagse waarheden*, er een andere titel boven te plaatsen, namelijk: *Gebruiksaanwijzing der lyriek*.

Verder vermeldde Du Perron dat het 'moderne' nog doorging, zij het niet meer in groepsverband, waarbij hij de reeds genoemde Maurice Casteels ter sprake bracht, wiens roman *Sander Meykamp* (1924) over een kunstschilder hij (gedeeltelijk) vertaald had en de Brusselse schrijver en cineast Karel Lodewijk Dekeukelaire, wiens film *Combat de boxe* in 1927 een groot succes had.

Zo leeg een bestaan schreef Du Perron in januari 1926. Het is het eerste van een reeks van vijf verhalen in de vorm van een gesprek òver die verhalen tussen Oskar en Justus, waarbij de verteller Oskar echter overwegend aan het woord is. Deze reeks is in 1929 verzameld uitgegeven in de bundel *Nutteloos verzet*. Dat Du Perron Van Ostaijens enthousiasme over Zo *leeg een bestaan* vreemd vond, doet ons op zijn beurt weer vreemd aan, aangezien hij in deze 'Oskar en Justus-verhalen' toch duidelijk op weg was naar zijn definitieve toon en bovendien dit verhaal over de 'volmaakte moord' sterk doet denken aan Van Ostaijens grotesken.

Du Perron vervolgde zijn aantekeningen met:

> Oprichting van *Avontuur*. Ziekte van P.v.O.; mijn bezoek aan hem in Miavoye. 3 nrs. *Avontuur*; in het 3e de dood van P.v.O., mij plotseling door Gaston Burssens aangekondigd.

De eerste plannen van Du Perron en Van Ostaijen om een eigen tijdschrift op te richten ontstonden al in de tweede helft van 1926. Van Ostaijen had in mei van dat jaar in het Brusselse tijdschrift La Nervie een artikel gepubliceerd, waarin hij sprak over de 'groupe 'pas serieux', waartoe hij Du Perron, Burssens en zichzelf rekende. In een ander artikel *Burssens, Du Perron en ik* had hij het over 'de on-serieuze escouade van de vlaamse letterkunde'. Het is op deze basis, het 'gebrek aan ernst' en niet langer op grond van de een of andere kunstopvatting, dat ze met een tijdschrift in zee wilden gaan, waarvoor Du Perron de toepasselijke naam Avontuur bedacht.

Begin 1927 informeerden Du Perron en Van Ostaijen vast naar drukkersprijzen, maar daarna - mede door de ziekte van Van Ostaijen - bleven de plannen weer rusten. Ook toen Du Perron op 16 oktober 1927 zijn vriend, die sedert september was opgenomen in een klein sanatorium te Miavoye in de Naamse Ardennen, een bezoek bracht, kwam het niet verder dan een gesprek over de mogelijkheden van een tijdschrift. Pas in november kwam er schot in de zaak: Du Perron had in Amsterdam een gesprek gehad met Rein Blijstra en Wim Dinger. Blijstra, die al aan De Driehoek had meegewerkt, bij Willink inwoonde en bij het Hollands Uitgeversfonds werkte, bleek bereid als redacteur mee te doen. De amateur-uitgever Wim Dinger, door wie Du Perron via Willink al *Een voorbereiding* en *Poging tot afstand* had laten uitgeven, zou als redacteur-uitgever optreden, hoewel Du Perron en Van Ostaijen hun hart vast hielden voor diens literaire bijdragen aan het blad.

In Antwerpen accepteerde diezelfde maand ook Burssens een redactiezetel, zodat er een redactie van twee Nederlanders en drie Vlamingen (van wie één 'Vlaming' alleen op grond van zijn domicilie) gevormd was.

Er ontstond een drukke correspondentie tussen Du Perron en Van Ostaijen, die samen eigenlijk alles regelden zonder dat er ooit een redactievergadering werd belegd. Het belangrijkste uit deze briefwisseling is wel de discussie naar aanleiding van een enquête, die Du Perron had opgesteld om de antwoorden hierop in het tweede nummer te publiceren. Hierin werd naar de beste en interessantste èn naar de slechtste dichter, criticus enz. gevraagd, welke vragen Du Perron zelf al had beantwoord toen hij de enquête naar Van Ostaijen stuurde. Door het aandringen van Du Perron zich niet aan de beantwoording te onttrekken, bekende Van Ostaijen aan het eind van 1927, dat Du Perrons reeds gegeven antwoorden hem hevig hadden teleurgesteld en hij 'een beetje beteuterd' was dat zijn vriend - in tegenstelling tot de indruk die hij hem gegeven had - hem noch de interessantste dichter (Du Perron koos Richard Minne), noch de relatief beste criticus (Du Perron koos Roel Houwink) vond, hoewel de redactieleden zelf ook verkiesbaar waren. 'Ik heb vandaag een stem verloren, daarop ik rekende en dat is voor mij voorlopig genoeg', schreef hij, maar ook: 'En, geloof me, ik sta alweer overeind en zeg: "vooruit dan maar, zonder supporters".'

Du Perron stuurde een antwoord van acht bladzijden op Van Ostaijens openhartige brief met verklaringen als: 'Je zegt: je waande mij je supporter en je ziet mijn toejuichingen in de eerste schermutseling gaan naar de tegenpartij. Maar ik zie geen "schermutseling" en geen "tegenpartij" waar jij die ziet. En ik ga zover te beweren dat, zag ik ze wèl, zoals jij, ik plichtshalve aan jouw zijde zou blijven staan.' En even verder: 'Sommige van je gedichten treffen mij dóór hun knapheid, of vaardigheid of wat je het noemen wilt, heen (...) ik bedoel dus: geheel buiten overwegingen van modern of niet-modern "kunnen" om. Maar daartegenover staan hopen gedichten die ik volkomen tegenover ieder ander zou weten te verdedigen, maar die - dat moet ik voor mijzelf toch erkennen? - mij in laatste instantie niets doèn.' En ten slotte: 'Ook als ik Apollinaire verrukkelik vind zal het dus wel zijn om andere dan zuiver-poëtiese redenen, en hetzelfde geldt natuurlik weer voor de *Mélopée, Nachtelike Optocht*, enz.' Deze oprechte 'waardebepaling', zoals Van Ostaijen en Du Perron hun epistolaire discussie daarna noemden, verduidelijkte

waardoor Du Perrons ‘flirt met het modernisme’ ten einde moest lopen - ook voor hemzelf.

Van Avontuur verschenen slechts drie nummers. In het eerste, van februari 1928, publiceerde Du Perron *Zo leeg een bestaan* en in het tweede, van april, *Ieder zijn kwelling*. Een op het laatste moment door Du Perron opgesteld berichtje meldde het overlijden op 18 maart 1928 van Paul van Ostaijen. Het derde en laatste nummer van juni was grotendeels gevuld met nagelaten werk van Van Ostaijen en bevatte van Du Perron geen bijdrage meer. Daarna gaven Du Perron en Burssens de verdere uitgave van Avontuur op.

De aantekeningen van Du Perron voor het nooit geschreven ‘verhaal’ *Herinneringen aan ‘modern’ Vlaanderen* eindigen met de regels:

> 1927. Ik had *Een Voorber*. laten drukken (1e uitgaaf), kennis gemaakt met Greshoff, via hem met A. Roland Holst. Mijn 1e critische artikel in *D.G.W.*, mijn 1e gedichtje in *De*

Gids (Sonnet van Burgerdeugd). P.v.O. wantrouwde mij misschien half, maar ik was vast besloten hem 'mee te nemen', die richting uit. - Burssens. Exploitatie van P.v.O.'s nalatenschap. B. deed alles alleen. Zijn bewondering wàs groter - niet meer dan billijk. Bij oprichting van Forum vroeg ik *Bende v.d. Stronk*. De idiote ruzie hierover. Slot van alle 'modernisme' en van relaties met deze hoek van Vlaanderen.

AVONTUUR

NR. 3

EERSTE JAARGANG

Inhoud:

De nummers van februari, april en juni 1928.

Nadat Du Perron in april 1926 zijn eerste roman had voltooid, liet hij hem in mei 1927 door A. Breuer te Brussel drukken en door Dinger in september daarop in omloop brengen onder de titel: *Een voorbereiding, zijnde de cahiers van Kristiaan Watteyn met een tekening van de schrijver en een voorrede van R. Queselius, uitgegeven door E. du Perron*. Du Perrons tekening van Watteyn en zijn geliefde is opgenomen in het zevende deel van zijn *Verzameld werk* en zijn onder de naam Queselius geschreven voorrede nam hij op in de *Cahiers van een lezer*, omdat deze in de volgende drukken van *Een voorbereiding* vervallen is.

Twee dagen nadat Greshoff in Brussel was komen wonen, leerde Du Perron hem op 17 juli 1927 kennen door A.A.M. Stols. Via Greshoff kwam hij niet alleen in het begin van 1928 met Roland Holst in contact - en daarna met vele andere Nederlandse schrijvers -, maar ook met het blad waar Greshoff zelf redacteur van was, Den Gulden Winckel. In dit ‘geïllustreerd maandschrift voor boekenvrienden’, waarin alleen boekbesprekingen en informatie over literatuur werd opgenomen, verscheen Du Perrons eerste bijdrage aan een Nederlands tijdschrift (afgezien van het avantgardeblaadje Het Woord): een ingezonden stuk over de rel rondom Alie Smedings boek *De zondaar*, waarover hij ook de *Ballade der Polderlandse onrustige kapoenen* had geschreven. Na zijn ingezonden brief volgden nog veel bijdragen van hem aan dit blad. In De Gids, waar A. Roland Holst redacteur van was, werd in april 1928 zijn *Sonnet van burgerdeugd* geplaatst, waarna ook in dit eerbiedwaardige tijdschrift verdere bijdragen van hem werden opgenomen.

Door Du Perron getekend frontispice bij Een voorbereiding.

Du Perron probeerde bij deze doorbraak naar Nederland ook Van Ostaijen 'mee te nemen' door aan Greshoff voor te stellen Van Ostaijen aan te trekken voor Duitse literatuur in plaats van de 'onvermijdelijke Nico Rost'. Van Ostaijen was enthousiast over dit plan, maar er is nooit iets van gekomen.

Na de dood van Van Ostaijen verzorgde Burssens, die van de vader van Van Ostaijen al diens manuscripten ontving, samen met Du Perron een uitgave van zijn verzameld werk, waarbij ook ongepubliceerd materiaal kon worden gebruikt. Er werd begonnen met zijn gedichten, die door uitgeverij De Sikkel te Antwerpen zouden worden uitgegeven. Du Perron schreef hier een aantal brieven aan Burssens over en leende hiervoor van Oscar Jespers het handschrift van de *Feesten van angst en pijn*. Daarbij gaf Du Perron Burssens talrijke adviezen en aanwijzingen. Helemaal alleen heeft, zoals uit Du Perrons brieven blijkt, Burssens het dus ook weer niet gedaan, al hield hij wel zelf de zaak in handen.

Op 17 oktober 1931, een maand voordat het eerste nummer van Forum zou gaan verschijnen, schreef Du Perron aan Burssens: 'Als de Bock (van uitgeverij De Sikkel) nu toch *De Stronk* (bedoeld is Van Ostaijens grootste groteske, *De bende van de Stronk*) niet uitgeeft, en het verzamelde verhalend proza, zoals hij beloofd had, en als jij er nu toch een apart boekje van zou moeten maken, is het dan niet èn voor jou - financieel - èn voor P.v.O. - uit een oogpunt van "bekendheid" of "publieke verspreiding", zoals je 't noemen wilt - oneindig beter dit boekje eerst in *Forum* te laten verschijnen, en later (met een aardige tekening van Jespers bijv. als frontispiece) in de *Forum*-reeks?' Burssens ging hier niet op in, omdat hij bezwaar had tegen de Forum-redacteur Maurice Roelants en gaf in 1932 *De bende van de Stronk* uit bij uitgeverij Avontuur, dat wil zeggen in eigen beheer. Burssens bood Du Perron zijn uitgave in maart 1932 aan, waarop deze reageerde met: 'Dank voor het briefje, waarin je me een ex. van die fameuze *Stronk* aanbiedt, die zo griezelig gevallen is in onze kameraadschap.' Hier heeft Burssens, die zich zo verdienstelijk heeft gemaakt voor de bekendmaking van Van Ostaijens werk, inderdaad een steek laten vallen, al kon hij toen nog niet weten dat het tijdschrift Forum, dat nog moest beginnen, zo'n belangrijke plaats in de Nederlandse letteren zou gaan innemen.

Na deze ietwat droevige afloop van Du Perrons contact met de Vlaamse modernisten, is het ter afsluiting van belang te horen wat Du Perrons eindoordeel is over deze periode uit zijn leerjaren en we lezen dan in zijn *Cahiers van een lezer*:

Nu nog trouwens beschouw ik dit modernisme als een heilzame ziekte. In het proza heeft het geleid - kàn het tenminste leiden - tot verscherping en verkorting, tot afwezigheid van breedsprakigheid en, in de poëzie, van een vals estetisisme en van goedkoop geworden ornamenten.

J.J. Oversteegen
Gistoux onder toneellicht

In het leven van Du Perron duiken van tijd tot tijd merkwaardige personages op, en niet de minst kleurrijke daarvan is Paul Méral. Du Perron en hij hebben elkaar ongetwijfeld ontmoet bij Franz Hellens, die tussen 1925 en 1930 in Brussel een soort 'soirées' hield, waar vroegere Franse en Waalse medewerkers van *Le Disque Vert*, maar ook een aantal Nederlandstalige schrijvers, elkaar plachten te ontmoeten. Neel Doff, toen in Frankrijk een beroemdheid maar in haar geboorteland onbekend, was de grande dame. Marie Gevers, vertaalster van Van Schendel kwam er, Du Perrons Parijse vriend Pascal Pia, Odilon-Jean Périer tot zijn vroege dood (bekend uit het aangrijpende *Gebed bij de harde dood*), Malraux als hij in de buurt was. Misschien ook wel Hellens' oudere vriend Max Elskamp, en de terecht steeds weer ontdekte, en ten onrechte steeds opnieuw vergeten, Jean de Bosschère. Verder Jan Greshoff, die Du Perron vermoedelijk introduceerde, Slauerhoff, die bijzonder op Hellens' werk gesteld was[1.], A.A.M. Stols, Jan van Nijlen, Arthur van Schendel - kortom al die Hollanders en Vlamingen met een heimwee naar het zuiden, plus zo nu en dan een passant als A. Roland Holst. Greshoff wijdde in zijn diverse mémoires herhaaldelijk aardige passages aan deze 'salon'.

Het is vreemd, en jammer, dat, voorzover ik weet althans, niemand bij ons ooit de moeite genomen heeft om iets meer te weten te komen over de relatie Du Perron - Méral. Oorspronkelijk zou de laatste een plaats krijgen in *Het land van herkomst*, misschien zelfs wel een apart hoofdstuk (Brief aan Greshoff van 3 april 1933, Brieven IV: 95), maar daar is niets van gekomen, ik denk omdat Méral in die tijd juist zó aan het wegzinken was, in de alkohol vooral, dat de romancier het een ontaktisch moment vond voor een verhuld portret. Bovendien had Du Perron, getuige een paar losse opmerkingen in *In deze grootse tijd* (P.M. = Paul Méral), vooral *last* van zijn vroegere vriend. Slauerhoff is perslot ook afwezig... Van een eventueel Méral-'portret' is maar één anekdote overgebleven (die over de verkrachting van een ektoplastische verschijning), en daar wordt Rijckloff voor aansprakelijk gesteld. Welbeschouwd toch echt meer Méral dan Roland Holst, maar de eerste moest blijkbaar volstrekt afwezig blijven.

Intussen blijft het jammer dat Du Perron ook elders niet heeft verteld, hoezeer hij rond 1930 zijn intelligentie en smaak heeft kunnen wetten aan die van Méral. In juni '32 geeft hij Marsman een karakteristiek van het oeuvre van Maupassant op grond van oordelen van Méral, waarvan hij zegt dat hij 'wel betrouwbaar is, als voorlichter in de fraaie letteren' (Brieven III: 298-299). De toevoeging over de fraaie letteren is overigens geen uitbreidende, maar een inperkende, want op andere punten is 'betrouwbaar' wel het laatste woord waar men bij Méral op zou komen.

Paul Méral, of eigenlijk Herman de Guchtenaere (Ada Deprez noemt hem, p. 127 van haar boek, Paul, maar dat is denk ik een vergissing) was een telg uit een goed katholiek bourgeoisgezin, en heeft daar nogal wat kontakten in de politieke wereld uit overgehouden. In zijn jonge jaren veroorzaakte hij niet-alledaagse schandalen, op de planken met een toneelstuk, in de werkelijkheid door zijn affaire met de vrouw van de krantenkoning Lord Rothermere. Het toneelstuk, *Le Dit des Jeux du Monde*, met muziek van Honegger (ook een debuut), en aangekleed door weer andere beroemdheden, wordt door de één het eerste surrealistische drama, door de ander een voorloper van het 'bruitisme' genoemd; het maakte furore en wekte woede (gefluit, weglopende bezoekers), - en werd vergeten. Verder is het literaire werk van De Guchtenaere/Méral in plannen blijven steken, al herinner ik mij een stuk gelezen te hebben in de *Cahiers du Sud* (jaren '30) met zijn naam eronder, een

artikel dat juist over Hellens ging. Ook schreef hij eens onder eigen naam een bijdrage over Trotzki voor Den Gulden Winckel (1931).

Hellens geeft in zijn Gids-artikel nogal op over de waardering voor Méral van Gide, die immers 'tot twee keer toe' over hem spreekt in zijn *Journal*; een adelsbrief voor Franstaligen, dat is duidelijk. Maar wat zegt Gide eigenlijk? Eén keer noemt hij Méral, onder vermelding van zijn ware naam, enfin bijna zijn ware naam: De Gouchtenaere, als hulp en kontaktpersoon met een drukker; en de tweede keer vertelt hij, met hem èn met Mme Théo (Van Rysselberghe) plus Lady Rothermere geluncht te hebben. Een lunch die ik één tafeltje verderop graag meegemaakt had. Méral vindt hij 'sûrement intelligent, mais la matière humaine reste pour lui sans poids en non douloureuse, simple objet de spéculation, comme tout le reste', een oordeel dat alle merktekens draagt van Gideaans doorzicht en Gideaanse gekunsteldheid, maar dat men nauwelijks erg waarderend mag noemen.

Méral moet een op het eerste gezicht weinig aantrekkelijke man zijn geweest, maar met een 'envelopperende' charme[2.], en een causeurstalent, die hem voortreffelijk geschikt maakten voor zijn andere carrière, die van financieel avonturier en oplichter; hij is later zelfs veroordeeld. Na sekretaris geweest te zijn van een befaamd Zuidpool-reiziger (zelf bleef hij geloof ik thuis), werd hij adviseur van de bankier Loewenstein, die op enigszins verdachte wijze met zijn vliegtuig verongelukte. Daarna werd, ook voor zijn vrienden, het leven van Méral onduidelijker. Steeds in dubieuze verhoudingen verwikkeld, met ongetwijfeld louche zaken bezig, alkoholist, 'débauché', speler, verdwijnend en opduikend zonder dat iemand weet waarheen of waarvandaan, - dat is het beeld. Volgens Ada Deprez heeft hij ook nog een rol gespeeld als financieel adviseur van Du Perrons moeder (dat had zij wel nodig), maar ik ben er niet zeker van of Mw. Deprez die informatie uit feitelijke bron heeft dan wel uit de roman die (en dit is bedoeld als verrassing voor lezers die het nog niet wisten) Franz Hellens over Méral schreef onder de titel *Moreldieu*, over Méral maar ook over Du Perron en zijn moeder, periode 'gekkenhuis'.

Voordat ik over dat boek meer zeg, eerst nog iets over Hellens, en over de relatie van Du Perron tot de portretteur en de geportretteerde uit *Moreldieu*.

Hellens

Voor de meeste lezers van nu, niet alleen in Holland maar ook in Frankrijk en misschien zelfs in België, is Hellens alweer een half vergeten figuur. Maar tijdens zijn leven genoot hij grote faam. Als 'literair organisator', oprichter van *Le Disque Vert* en andere vernieuwende tijdschriften, maar ook als romancier en dichter. Wie het laatste nummer, in boekvorm, van Hellens' herleefde eerste tijdschrift doorbladert, staat met zijn ogen te knipperen als hij ziet wie allemaal nog in 1957 aan die *Hommage à Franz Hellens* hebben bijgedragen. Jean Paulhan, met een komiek hoogdravende inleiding; Francis Ponge, Jan Greshoff, Marcel Arland, Charles Plisnier, Stefan Zweig, Carlo Bo, Marie Gevers, Robert Kanters, Francis de Miomandre, André Pieyre de Mandiargues, André Masson, Georges Duhamel, A.A.M. Stols, René Char, Gaëtan Picon, Herbert Read, Alain Bosquet, Claude Roy, Jean Cocteau, Henri Michaux - het kan niet op, en toch noem ik nog niet een kwart van de namen. Men hoeft niet alle genoemden te bewonderen om, met verschillende huldigers mee, vast te stellen dat Hellens blijkbaar als 'een grote meneer' gezien werd. Picon vertelt dat zijn vroegste bewonderaars waren: Valery Larbaud, Henri Michaux, André Malraux, Edmond Jaloux, René Lalou, Giuseppe Ungaretti, Carlo Bo, Stefan Zweig, Slauerhoff, Michel de Ghelderode en Robert Guiette, en dit rijtje zal waarschijnlijk ook twijfelaars overtuigen.

Toch ben ik bang dat Du Perron niet ongelijk had toen hij in 1937 in een brief aan Van Nijlen de balans zó opmaakt: ‘Het boek van Hellens [i.e. *Le Magasin aux poudres*] ontving ik, en natuurlijk ook al een aansporing om het te lezen. Niettemin

kan ik nog steeds niet de zeer onmisbare moed daartoe niet [sic] vinden. Het is weer eens een draai met de mode mee, lijkt me, en in de beste Hellens-stijl qua kleurloze verveling. Hellens is voor mij werkelijk het type van iemand die geboren schrijver is[3.], die talent genoeg heeft, maar onherroepelijk niets te *zeggen*' (Brieven VI: 362). Even na deze passage valt, natuurlijk, de naam van Multatuli.

Château de Gistoux.

Het oordeel lijkt mij niet onjuist, maar in zoverre onrechtvaardig dat er geen rekening gehouden wordt met de onmisbaarheid van dit schrijverstype: de 'koppelaar', initiatiefnemer en bemiddelaar tegelijk, waarvan soms niet vast te stellen is of zij de 'mode' maken dan wel volgen. Ik zou wel eens een literatuurgeschiedenis willen lezen die op dergelijke figuren het volle licht laat vallen. Hun eigen werk kan één moment indruk maken, maar verliest al gauw zijn kleur tegen de achtergrond die zij zelf hebben helpen aanbrengen. Het is treffend, in de *Hommage* te zien hoe dankbaar zovelen blijken te zijn uit zo diverse hoeken van de literatuur: Hellens stond blijkbaar even dicht bij de wieg van het Franse 'Fantaisisme' en zelfs van het gematigde Surrealisme, als bij die van het Belgische 'Magisch Realisme'. Ook de meer psychologisch gerichte, soms naar de konfessie neigende, Fransen van de dertiger jaren hebben hem vaak als geestverwant, en soms als voorganger, erkend. Maar tegelijk: als zij hun respekt onder woorden proberen te brengen, komen vooral onzuiver aandoende overdrijvingen te voorschijn. De *Hommage* doet aan als een kollektie hartelijke sympathiebetuigingen van mensen die het werk van Hellens nog eens doorgebladerd hebben, en er eigenlijk niet veel belangwekkends over te melden hebben, wat overigens alleen Picon, op dat moment nauw gelieerd met Malraux, behoedzaam toegeeft. Onder de vaak pathetische woorden van de anderen leest men vooral verlegenheid met de situatie, en teleurstelling.

Ook Du Perron lijkt het zo vergaan te zijn. Hij heeft lang niet altijd even terughoudend over Hellens geoordeeld, als schrijver bedoel ik, want over de persoon Van Ermengem, zoals Hellens van huis uit heette, heeft ook hij nooit anders dan hartelijke dingen gezegd, zelfs in de tijd (1935) toen Van Ermengem-frère zijn zo treurig mislukte pogingen tot vertaling van *Het land van herkomst* deed. 'Die goede Hellens' noemt hij hem in 1932, als de Parijse Brusselaar vijftig jaar wordt, en in 1933 paradeert deze nog mee in het rijtje van (goede) vrienden dat Greshoff voorgelegd krijgt, naast Vestdijk en Willink.

Over het werk van Hellens is de opinie van Du Perron wisselend, al moeten wij voorzichtig zijn als hij héél erg geestdriftig lijkt te zijn (in de brieven aan de auteur zelf, steeds). Du Perron had een tikkeltje de neiging om schrijvers die hij als persoon waardeerde een riem onder het hart te steken, ook wanneer zij rommel schreven (de brieven aan Marsman over *Vera*!). Maar dít soort oordelen, als reaktie op toegestuurde manuskripten (Hellens stelde Du Perrons opinie blijkbaar op prijs) is zeker niet geveinsd: *Les Filles du désir* 'que j'ai dévoré', 'souvent le récit m'entraînait

au-delà de l'attitude critique' (febr. 1930, Brieven II: 63). Er is zo nog wel het een en ander, en wanneer het oordeel minder positief uitvalt, zoals over *Le Fauteuil rouge*, wordt toch vastgesteld dat het tot Hellens betere 'genre' behoort, het 'menselike' of 'autobiografische'. (Zou Du Perron *Moreldieu* ook daartoe gerekend hebben?). In 1932 zegt hij van een novelle dat zij 'si bien, et si bien soutenue' is. Maar in november '33 schrijft Du Perron een, nooit gepubliceerde, bespreking van een nieuwe roman van Hellens, en naar aanleiding daarvan meldt hij Greshoff: 'Wat ik er echt van denk [dat staat blijkbaar niet in het artikel] is: dat het een onthullend geschrift is, waardoor de *heele* Hellensproductie voor mij belicht wordt, en dat deze productie bestaat uit: bedpissersbekentenissen naast bedpissers-droomen/fantazietjes. Ik vind de heele boel bij nadere beschouwing abominabel, en eigenlijk van *ieder* belang ontbloot. Voor *mij* tenminste, als ik Hellens alleen als auteur neem' (Brieven IV: 385). Greshoff zal wel even met de ogen geknipperd hebben.

Maar goed, dit is een brief, aan een vriend. De humeurigheid en felheid zijn niet blijvend geweest, want, en dat lijkt mij een oprechte mededeling, in 1935 schrijft Du Perron aan Hellens zelf dat hij, tussen alle stukken voor de krant die hij lusteloos schrijft, de bespreking van een boek van zijn hand tenminste 'avec un certain *plaisir*' gemaakt heeft (Brieven V: 263), wat niet op tegenzin wijst, en evenmin op een overmaat aan bewondering.

Du Perron over Méral, Hellens over Du Perron

Een 'soortement schavuit' vond Du Perron, in een indirekte mededeling, zijn vriend van rond 1930 later. Dat zal wel waar zijn. Maar Ter Braak moet toch in 1931 'absoluut kennis maken met Paul Méral, die wel de aardigste spreker is, die ik hier in Belgie in mijn buurt heb' (Briefwisseling 1:106). In deze bruidsdagen van de Forum-leiders, is het een bewijs van grote sympathie wanneer iemand zó gepresenteerd wordt. Even later hecht Du Perron er trouwens aan dat Méral hun blad leest. Het lijkt mij, après tout, niet onwaarschijnlijk dat, in 1930 of 1931, Méral inderdaad adviezen heeft gegeven die het deplorabele financiële beleid van de Du Perrons wat moesten opkalefateren. Hij was deskundig genoeg. In juli 1931 komt hij herhaaldelijk op Gistoux logeren, wat Du Perron dan al een beetje op de zenuwen begint te werken, want Méral kreeg graag de aandacht. In juli '32 is de desillusie kompleet: 'Ce que tu me dis de Méral', schrijft Du Perron aan Hellens en dat zal wel op een rechtzaak met veroordeling slaan, 'm'attriste, mais je dois dire: sans m'étonner. D'où tient-il tout eet argent, qu'il dépense

avec si peu d'originalité? L'affaire Rothermere adonc marché?' (Brieven III: 344)[4.]. In de Parijse notities wordt Méral door Du Perron alleen nog maar terloops als een niet onamusante, maar toch vooral lasterende, doorzakker genoemd. De omgang is niet meer regelmatig.

Met Ter Braak in Spa, 1932.

In de driehoek Hellens-Méral-Du Perron heeft nummer drie, alles bijeen, niet zo heel veel over de andere twee opgeschreven maar wij weten tenminste hoe hij over hen dacht. Nummer twee: stilte, zoals bij zijn levensstijl past. Maar nummer één heeft honderduit gepraat.

Jan van Nijlen schreef eens dat Gistoux, 'behalve een gekkenhuis' ook nog was: 'een nederzetting van een volgens geheel andere begrippen en opvattingen levend gezin, dat zich volstrekt niet aan de zeden en gewoonten van het nieuwe land kon aanpassen' (Van Nijlen 55: 13). Zo zagen, denk ik, Du Perrons vrienden in België en Frankrijk allemaal Gistoux, en Du Perron 'voelde zich op die bezitting thuis' (zegt Hellens; Du Perron zelf liet zich wat anders uit). Hellens, in elk geval en in die tijd ook iemand als Malraux nog, legt sterke nadruk op het 'exotische' in zijn persoon en omgeving, zoals men lezen kan in het artikel 'Mijn Hollanders'.

Dat brokje 'mémoires' is verder weinig belangwekkend, geeft bijvoorbeeld veel minder een beeld van Du Perrons dagelijkse persoon dan in het boekje van de 'beminnelijke poëet' Van Nijlen te vinden is, of bij Vestdijk in *Gestalten tegenover mij*. Wat er interessant aan is, dat is de 'literaten-blik'. Hellens zag in Du Perron vooral een merkwaardig geval, achteraf althans, als hij zes en zeventig jaar oud is, want ik wil niet achterwege laten dat hij in de moeilijke jaren Du Perron vaak bijgestaan heeft met praktische steun en adviezen.

Een enkele passage, om de toon van het Gids-artikel te laten horen: 'Ik zie hem ook hoe hij ons naar een afgelegen hoek van het park bracht. Nadat hij vertalingen van Poesjkin had gelezen en in het bijzonder getroffen was door "Schoppenvrouw", had hij daar een soort van schietschijf opgesteld: een rij lege flessen op de vensterbank voor de getraliede vensters van een klein tuinhuis of liever een schuurtje, waar allerlei tuingereedschap werd opgeborgen. De grond bezaaid met glassscherven bewees dat de schutter geen beginneling was' (101).

Dat doet authentiek aan, vooral vanwege de literaire aanleiding tot dit pistolaire enthousiasme, en vanwege de verklaring dat de schietoefeningen 'wil en karakter' stalen (met bovendien het voordeel van weerbaarheid tegen een als dreigend ervaren houding van de inboorlingen).[5.]

Helemaal helder is Hellens' geheugen niet meer. Hij vergist zich werkelijk, als hij meent Du Perron voorgesteld te hebben aan ‘een van [zijn] beminnelijkste vrienden Pascal Pia’, niet omdat Pia weinig beminnelijk geweest zou zijn, maar omdat de twee elkaar al jaren kenden. Soms schiet de fantasie de memorialist te hulp, zoals in zijn verslag van het, uit *Het land van herkomst* bekende, ‘chauffeursincident’. Wanneer Omer Sterckx (ik geloof dat ik de naam goed spel) Du Perrons mama onheus bejegent, ziet de zoon ‘zich verplicht hem zonder verdere woorden in de juiste richting te krijgen’ zo lezen wij in Du Perrons roman; nogal vreedzaam dus, maar in de aantekeningen van het Greshoff-exemplaar worden een paar minder makke details toegevoegd: ‘Met een paar vuistslagen, moet ik er misschien duidelijkheidshalve bij zetten. Mijn uitgever A.A.M. Stols maakte hierover de waardige opmerking “dat men met zijn bedienden niet vecht”.’ Een snelteking van Stols, en een kluchtige beschrijving van het voorval dat haast even beroemd lijkt te zijn geworden als de bokspartij op het Leidseplein, en, om Du Perron een plezier te doen, herinnerend aan Multatuli's klappen aan een paar schouwburgbezoekers in de Nes, waaruit immers ook een proces voortkwam (met tamelijk verschillende gevolgen, dat wel).

Wat maakt Hellens hier nu van? ‘Als bewogen dooreen veer’, en ik zal hem niet in de rede vallen om te vragen hoe hij dat weet, ‘had Du Perron een stoel bij de leuning gevat en die met al zijn kracht in de richting van de chauffeur geslingerd. Een van de poten raakte deze aan het hoofd en veroorzaakte daar een schram’ (101).

Dit is meer de versie van de chauffeur dan die van de kasteelheer; en het is hetzelfde verhaal dat in *Moreldieu* voorkomt. In *Moreldieu*, zegt Hellens dan ook, ‘gaf ik ook een portret van Du Perron. Ongetwijfeld geromantiseerd, maar wat de eigenlijke geest betreft zéér waarachtig. Wat de gebeurtenissen en de handelingen aangaat heb ik mijn verbeelding de vrije loop gelaten, doch de grondslag van de verwikkeling wordt gevormd door de fantastische realiteit die mij zo lief was’

(102). Helemaal duidelijk is het niet, maar dit kunnen wij wel konkluderen: in zijn roman geeft Hellens, op basis van de werkelijke situatie maar met romanciersvrijheden waar het de feiten aangaat, een in zijn ogen waarachtig beeld van Du Perron en diens entourage. In zijn ogen; maar het is op zichzelf al aardig om naast Du Perron een andere romancier te lezen over gedeeltelijk dezelfde 'toestanden'.

Uiteraard denk ik er niet over, de 100 à 150 pagina's waarin 'Philippe Le Breton' figureert na te vertellen. Wie nieuwsgierig is, moet het boek zelf lezen. Ik geef alleen een paar saillante details om te laten zien hoe men naar mijn mening het verhaal het beste lezen kan.

Moreldieu

Als ik *Moreldieu* alleen als roman moest beoordelen, zou ik zeggen: hoe kurieus, zo rijk aan materiaal en zo vlak en banaal het resultaat! Lees bijvoorbeeld de introduktie van Le Breton: 'Genevoix avait fait la connaissance d'un jeune Hollandais dont le nom, Le Breton, indiquait l'origine française. C'était un curieux mélange d'esprit vif et de chair molle, de sang lent et de nerfs excitables.' Het is alsof men Zola leest. Daarna: 'Philippe Le Breton était né aux Indes où son père exploitait une culture de café. Après le suicide de son mari, madame Le Breton était rentrée en Europe avec une grosse fortune, dont elle jouait dangereusement. Elle occupait un château, situé à Bouvay, une localité du Brabant wallon, et qu'elle avait payé fort cher, beaucoup trop cher; mais il lui avait fallu sur-le-champ, comme tout ce qui faisait l'objet de son désir. La vie aux colonies produit eet effet, sur beaucoup d'êtres inadaptés, d'accélérer en eux le mouvement des passions; quand ils reviennentà la mère patrie, ce rythme, privé de non soutien ordinaire dans un climat plus positif, peut devenir tragique' (208).

Hoe Frans, zullen sommigen zeggen. Hoe onuitstaanbaar, stel ik daartegenover, die moralistische diepzinnigheden waarvan men door het hele boek heen een hele slinger zou kunnen maken. De geciteerde passage is kenmerkend voor *Moreldieu*, dat als roman niet voor mij geschreven werd, dat is duidelijk. Maar ik ben geen Fransman, dat is ook duidelijk. Charles-Louis Paron zegt van *Moreldieu*: 'rarement une telle somme de misères, de beautés morales, a-t-elle été ficelée par un tel nombre de pages', alsof hij het over Dostojewskij heeft. 'Elles enjambent les abîmes, elles roulent de sommets en vallées profondes pour rebondir sur des parois tendues jusqu'aux cieux. On n'a pas le loisir de souffler' (*Hommage*: 101). Inderdaad: ik krijg het hierbij ook benauwd.

Paulhan ziet een adelaar in Hellens, zij het een verlegen adelaar (*Hommage*: 7), wat naar het uiterlijk niet onaardig zou zijn maar dat bedoelt hij niet. En Emil Terwagne bespeurt in dit 'puissante' boek een poging om 'forcer Dieu dans sa retraite', terwijl hij verder moet denken aan, wie anders bij het boek van een Belg, Breughel en Jeroen Bosch.

Het is misschien omdat ik deze arendsvluchten niet volgen kan, dat ik een meer aardse kijk op *Moreldieu* heb. Het aardigste van het boek is voor mij iets dat de huldigers zelfs niet kunnen zien: dat het een ongewoon licht werpt op tamelijk gewone zaken, waarover wij, voornamelijk via Du Perron, op een heel andere toon en met een heel andere zienswijze, al eerder gehoord hadden. Vooral de belichting van Du Perron zelf is vermakelijk, en soms ook wel treffend; een kortstondige belichting, Bengaals vuur eigenlijk, dat maakt dat men niet precies weet of men wel ziet wat

men denkt te zien, en dat aan het eind alles aan het zicht ontrekt in een dikke walm. Maar zolang het duurt geeft het toch het gevoel, vertrouwde dingen even als vreemd te hebben gezien.

Want vertrouwd is veel[6.], misschien zelfs heeft Hellens de feitelijke gegevens wel wat nauwkeuriger weergegeven (zoals *hij* ze zag, natuurlijk) dan hij het achteraf doet voorkomen. De geciteerde alinea zou, juist waar het de feiten betreft, uit een biografie van Du Perron kunnen stammen, al pleegde vader Du Perron in Europa zelfmoord, en was vooral hij het die Gistoux graag wilde bezitten. Die feitelijkheid geldt ook voor de beschrijving van ‘Bouvay’: het huis, de vijver met de zwanen, de tuin die in een wildernis uitloopt. Daarom juist treft een portret als dit, van ‘Philippe Le Breton’: ‘dans le regard, trouble et brillant à la fois, une expression indéfinissable et dont l'effet était déroutant’. ‘Sa parole était obsédante par la rapidité du débit; on y sentait la volonté d'épuiser le sujet sans laisser à l'interlocuteur le temps de risquer une objection ou de placer une idéé’ (208-209). Rekening houdend met alle faktoren, zou ik toch zeggen dat in deze zinnen minstens evenzeer een ‘portret’ van Du Perron te vinden is, als Héverlé op Malraux lijkt. Hellens toont ons gedeeltelijk hetzelfde als Du Perron in *Het land van herkomst*, maar dan vanuit een andere hoek gezien, en met hetzelfde voorbehoud wat betreft de ‘roman-waarheid’. Het is vermakelijk om gade te slaan, hoe twee auteurs dezelfde gebeurtenissen in romansituaties omzetten. De chauffeursscène, waarvan zowel Hellens als Du Perron ook de ‘ware toedracht’ heeft verteld, in *Moreldieu* niet zonder hoofdschuddende verbazing verteld, terwijl bij Du Perron vooral de koddige kant naar voren komt, behalve in de nasleep. Dat de figuur, die hier ‘Elona’ heet, en bij Du Perron ‘Frieda’ (in werkelijkheid heette zij geloof ik echt Ilona), door ‘Morel’ verleid en vervolgens opgelicht zou zijn, lijkt mij een romanciersfantasie terwille van de psychologie van Morel, maar dat Du Perron in zo'n geval met onredeljke jalouzie gereageerd zou hebben, zoals Le Breton dat in *Moreldieu* doet, dat maakt de voorstelling weer tamelijk authentiek. En zo zijn er tientallen momenten van halve herkenning. Een gesprek over zelfmoord doet niet weinig denken aan *Het drama van Huize-aan-Zee*, maar het blijft ook daarbij oppassen: Hellens had die novelle gelezen, evenals *Het land van herkomst*!

Naar de waarheid zoeken via *Moreldieu*, er een ‘sleutelroman’ van maken, lijkt mij weinig vruchtbaar. Maar er het ‘psychologische portret’ in zien van Méral èn van Du Perron (en van hun onderlinge verhouding), zoals een dichtbij-staande vriend dat allemaal zag, dat komt in de buurt.

Of misschien kan men *Moreldieu* het beste lezen zoals men luisteren zou naar het verhaal van een oud man, wiens geheugen te wensen overlaat en die de lege plekken maar met zijn fantasie opvult, en bovendien vergeten is wat hij meegemaakt heeft of alleen maar van horen zeggen weet, of zelfs gewoon droomde.

Met al dat voorbehoud, is het aardig om Hellens over ‘Le Breton’ te lezen, zoals men in de lach schiet als Jacques Gans en Jan Campert in beurtelings *Liefde en goudvissen* en *Slordig beheer* dezelfde vechtpartij in het Vondelpark beschrijven (de geschiedenis van onze letterkunde lijkt soms één lange bokswedstrijd). Niemand denkt eraan, te geloven dat één van de twee precies vertelt hoe dat toeging, maar dat er klappen gevallen zijn, dat mag men toch wel aannemen?

Literatuur

E. du Perron, *Brieven*. Amsterdam 1978-1985. Als: Brieven.

Menno ter Braak en E. du Perron, *Briefwisseling 1930-1940*. Amsterdam 1962-1967. Als: Briefwisseling.

Ada Deprez, *E. du Perron, zijn leven en zijn werk, 1899-1940*. Brussel/Den Haag z.j.

Hommage à Franz Hellens, Le Dernier Disque Vert. Paris 1957. Als: Hommage.

Franz Hellens, ‘Mijn Hollanders’, in: De Gids CXX/2 (febr. 1957): 90-103.
Franz Hellens, *Moreldieu*. Paris 1946.
Jan van Nijlen, *Herinneringen aan E. du Perron*. Amsterdam 1955.

Eindnoten:

1. In 1925 (Brieven I: 70) meent Du Perron zelfs dat Hellens door Slauerhoff ‘onmatig geroemd’ wordt. Later schreef Hellens een voorwoord-brief bij de door Du Perron verzorgde uitgave van *Fleurs de Marécage*.
2. Als ‘soortement schavuit’, zegt Du Perron, was Méral een ‘heel wat grappiger exemplaar’ dan Nijhoff, een nogal onverwachte vergelijking. Ik zou Du Perron liever gelezen hebben over Méral en Slauerhoff (en die twee over elkaar).
3. Daarentegen Jean Paulhan, en de tegenstelling zegt vrij wat over Du Perron en die andere: ‘il n'est pas le moins du monde écrivain-né’ (*hommage*: 7).
4. Dat wij niet over de tegenbrieven kunnen beschikken maakt naar mijn smaak de uitgave van Du Perrons korrespondentie tot een kreupele affaire. Liever toch de helft (al die herhalingen!), met informatief gekozen weerwerk, dan deze monoloog van hoeveel? 4.000 bladzijden? Hellens' brieven zouden zeker heel wat licht op ‘het geval Méral’ werpen. Terzijde, met betrekking tot de citaten uit de brieven aan Hellens: het valt op dat Du Perron hem tutoyeerde, wat met zijn Franse vrienden van die jaren lang niet altijd het geval is. Natuurlijk is er op dit punt ook een verschil tussen Walen en Parijzenaars.
5. Kan men iets van dat gevoel van bedreiging proeven in de sfeer van Vestdijks novelle *Ars moriendi*? Of val ik weer eens door een onmerlynse mand als ik dit opper?
6. Ook het leven van Méral wordt soms vrij nauwkeurig gevolgd, bijvoorbeeld als het gaat over de voorgeschiedenis van Morel. Het zal Nederlandse lezers genoegen doen dat de geldman Loewenstein hier ‘de baron Van Agt’ heet.

J.H.W. Veenstra
De pseudo-Du Perrons

In Du Perrons autobiografische roman *Het land van herkomst* begint op blz. 35 (*Verzameld werk* deel III) in het hoofdstuk ‘Familie-album’ een terugblik op het voorgeslacht van ‘Ducroo’. Wat wordt meegedeeld heet het resultaat van ‘mijn zoeken naar Indië in Grouhy, nadat mijn vader, bijna om zich te bewijzen dat hij feodale voorvaderen in Europa bezat, dit Grouhy gekocht had.’ Bekend is dat Grouhy staat voor het buitengoed in het Waalse dorp Gistoux dichtbij het stadje Waver, dat in de overtreffende volksmond het kasteel van Gistoux werd genoemd. Het was inderdaad een in een park gelegen riante woning, dat geen hogere kwalifikaties verdiende dan land- of buitengoed en nu nog vrijwel onveranderd is gelegen in wat officieel Chaumont-Gistoux heet. Op 27 maart 1926 werd daar het gezin van de dan 65-jarige Charles Emile du Perron, Eddy's vader, in het bevolkingsregister ingeschreven. Du Perron deelt in het genoemde hoofdstuk verder mee dat Ducroo's (=zijn) vader in die. Waalse omgeving ‘zich misschien dubbel Fransman’ voelde en na de aankomst van het gezin in Europa in augustus 1921 er bijna zeker van was een ‘comte’ te zijn. Al direkt begon hij op doorreis van Marseille naar Parijs, in Dyon, onderzoekingen te doen naar zijn vermeende Bourgondische herkomst en kort nadien, in Parijs, trof hij zelfs in de Bibliothèque Nationale het familiewapen aan in het *Armorial de Bourgogne*. En de meespeurende zoon vond in de *Archives de la Noblesse de France* een wel heel antieke telg van die prikkelende naam, wiens dochter in 1488 met een Fransman in Rouaan was getrouwd, terwijl een daar ook aangetroffen certificaat ‘ondertekend door mijn grootste jeugdheld *d'Artaignan’* vermeldt dat een ‘Antoina Du Creault’ enige maanden naar tevredenheid bij de musketiers had gediend. We moeten aannemen dat het hier om authentieke alleen wat de namen betreft verhulde gegevens gaat, want in het met wit papier doorschoten exemplaar van *Het land van herkomst*, dat Du Perron voor Greshoff maakte en dat deze laatste legateerde aan het Letterkundig Museum in Den Haag, tekende de schrijver zelf naast de passage over de vondst van het certificaat in kwestie aan: ‘Geen enkel detail in dit hfdst. is verzonnen, ook niet dat van het getuigschrift van Antoine du Perron door d'Artagnan.’

Vader Du Perron zette daarna nog een Nederlandse genealoog, die hij in een Haagse bibliotheek had leren kennen, gehonoreerd aan het werk. De man bracht veel reis-en andere kosten in rekening, ontdekte ten slotte dat de eerste van de familie die in Nederlands-Indië terecht was gekomen, een zekere Jean-Roch was, geboren in Bulon of misschien Brülon en dan inderdaad in Bourgondië, maar wist geen nader nieuws uit laatstgenoemd plaatsje op te diepen. Vader Du Perron besloot toen de portemonnee maar verder dicht te houden en het volgens de zoon ‘te doen zonder gravenkroon’.

Wat de vader, die op 3 september 1926 zichzelf van het leven beroofde, nooit heeft geweten, vernam de zoon later via zijn vriend Greshoff, die ook belang stelde in de afstamming van misschien historisch ver te traceren geslachten. Greshoff gaf Ducroo/Du Perron te lezen wat in *Het land van herkomst* hedendaags omgespeld heet ‘het werkje *Indo-Europese Families, Oorsprong en Vestiging van Europese Geslachten in Ned. Indië*, door Mr. W.H. van der Bie Vuegen, landsarchivaris te Batavia.’ De zo fraai getransformeerde schrijver was in werkelijkheid de qua naam niet minder opgetuigde mr. Paul Constant Bloys van Treslong Prins, die op 30 oktober 1940 op 67-jarige leeftijd in Batavia overleed, na voordien nog als hetzij NSB-er hetzij NSB-sympathisant in een kwalijk daglicht te hebben gestaan. Hij ging door voor de meest vooraanstaande genealoog en heraldicus van het toenmalige

Indië, was oprichter en zogeheten ziel van zowel een Genealogisch-Heraldische Kring als van het tijdschrift *De Indische Navorscher*, Orgaan van den genealogisch-heraldische kring, voor de beoefening der geslacht-, wapen-, exlibiris-, munt- en penningkunde e.a. Het boekje met de door Du Perron genoemde titel had hij inderdaad geschreven. Het was een bundeling van door hem eerder in het Bataviaasch Nieuwsblad en Ons Nageslacht geschreven artikelen met genealogische gegevens, die hij had ontleend aan een door hem op het Landsarchief te Batavia samengestelde kollektie van om en bij 400.000 fiches. Landsarchivaris, zoals van de fiktieve mr. Van der Bie Vuegen werd gezegd, is hij nooit geweest. Hij was het wel *in spe*, maar toen de voorlaatste landsarchivaris, dr. E.C. Godée Molsbergen, in 1935 aftrad, was hij na allerlei verwikkelingen met zijn chef ontslagen. Zijn vrouw, M.H.Ph. Bloys van Treslong Prins-Callenfels, bleef als chartermeesteres wel aan het archief verbonden. Du Perron zou haar, toen hij in 1938 zelf als daggelder een klein half jaar op het Landsarchief werkzaam was, nog terdege leren kennen als een wijduit over hem roddelende tegenstandster. Volgens haar was hij als 'gunsteling' van de dan funktionerende landsarchivaris dr. F.R.J. Verhoeven onverdiend in de gewijde lokaliteit binnengehaald. Du Perron vereeuwigde haar hoogst vermakelijk als 'de kloek van het Archief' in een brief aan Greshoff van 16 maart 1938 (zie *Brieven 7* p.311-317).

Wat Du Perron in het boekje van Bloys van Treslong Prins ontdekte en wat zijn vader onbekend was gebleven, was dat Jean-Roch, de eerste in Nederlands-Indië bekende Du Perron die 'cadet en bombardier' werd genoemd, volgens een in 1807 in Batavia opgemaakt testament twee geadopteerde zonen bleek te hebben gehad, de toen twintigjarige Nicolaas en de veertienjarige Louis, beiden dan cadet bij het wapen der Genie, waar weer hun stiefvader kapitein bij was. Van Jean-Roch werd dan nog gezegd dat hij op Ceylon tegen de Engelsen streed, daar in 1795 door hen werd krijgsgevangen gemaakt en vervolgens naar Java was vertrokken.

De gegevens bleven summier, maar Ducroo/Du Perron liet er in zijn verhaal wel op volgen: 'Hoe pijnlijk voor mijn vader als hij van die *geadopteerde* zoons gehoord had'. Natuurlijk, pijnlijk vanwege de dan in rook opgegane droom van een hoogadellijke afstamming, maar ook pijnlijk door wat in een koloniale samenleving achter het verschijnsel adoptie schuil had kunnen gaan. Dit laatste was gewoonlijk een toen veel voorkomende en nog tot in deze eeuw bestaande vorm van wettiging van kinderen die een Europeaan bij een inheemse concubine of *njai* had verwekt, die daardoor formeel bij de bevoorrechte Europeanen-klasse werden ingelijfd en die de daarbij behorende opvoeding kregen. Ook in de Indische archipel hadden heel wat Europeanen zo'n geadopteerde voorvader of -moeder. Families die zich met enige glans wensten te omgeven wisten er dan steevast het verhaal aan te koppelen dat een inheemse prinses de grondslag van dat voorvader- of voormoederschap was geweest.

Ducroo/Du Perron vermeldt dan nog een paar bijzonderheden over stiefvoorvader Jean-Roch, die mr. Van der Bie Vuegen/mr. Bloys van Treslong Prins hem op zijn verzoek had toegezonden. En tegelijk over Jean Roch' zoon Louis, die in 1811 op Java ook door de Engelsen krijgsgevangen was gemaakt, na een verblijf in Engeland en Nederland als kapitein weer naar Java terugkeerde en in 1825 tijdens de Java-oorlog nog een rol speelde bij de gevangenneming van de inheemse rebellenleider Dipo Negoro. Voor deze en andere heldendaden tegen opstandelingen kreeg hij de Militaire Willemsorde. Hij ging als kolonel de dienst uit en als pikant detail voegt de nazaat aan zijn curriculum toe dat hij voor zijn generaalsexamen zakte doordat hij op het Waterlooplein te Batavia een grote parade in de war liet lopen.

Du Perron ontleende de gegevens met betrekking tot overgrootvader Louis aan het standaardwerk van P.J.F. Louw en E.S. de Klerck, *De Java-oorlog van 1825-30*.

Hij kwam er niet meer toe om zich nog verder te verdiepen in zijn voorgeslacht; of beter, hij incorporeerde de bekende of vermeende feiten in

een omgeromantiseerde vorm in zijn ontworpen historische romanreeks *De Onzekeren*, waarvan alleen het eerste deel, *Schandaal in Holland*, werd verwezenlijkt. Het ging hem op den duur ook meer om het ontwortelen, inklusief het 'verindischen', van Europeanen in de tropen en wat dat voor hun habitus had betekend. Hoe die reeks eruit zou hebben gezien valt uit de genoteerde en telkens gewijzigde schetsen alleen bij veronderstelling uit te maken. Maar het broeden erover moet hebben behoord tot het proces van zelfontdekking dat Du Perron al vóór de presentatie van zijn zelfportret 'voor Jane' bezighield en daarna nog meer was gaan intrigeren.

Tot zover de historische en genealogische gegevens met betrekking tot zijn voorgeslacht die Du Perron in zijn autobiografische roman heeft verwerkt. Uiteraard kan zijn biograaf daar geen genoegen mee nemen en wat nu volgt is de verdere encadrering van die gegevens met wat recenter eigen en anderer onderzoek aan het licht heeft gebracht.[1.]

Jean-Roch Du Perron was inderdaad afkomstig uit Frankrijk. Hij was in 1765 in Billom in de buurt van Clermont-Ferrand in de toenmalige provincie Auvergne geboren. De naam Du Perron was niet ongewoon en kwam ook voor in de Italiaanse versie van Di Perone of Di Perrone. Sommigen van die naam brachten het tot een zekere vermaardheid, zoals de kardinaal Jacques Davy du Perron, die een rol speelde in de Franse godsdienstgeschiedenis van de vroege zeventiende eeuw. Hij was aartsbisschop van Sens en in 1622 verschenen zijn *Oeuvres* in drie delen. In 1900 werd nog een aan hem gewijde biografie gepubliceerd.

Bekender nog was de geleerde Abraham Hyacinthe Anquetil-Duperron, een naam waar Eddy du Perrons attentie ook al eens op viel. Hij leefde van 1731-1805, studeerde theologie in Frankrijk en ook in Nederland, specialiseerde zich in Oosterse talen, nam om er zich verder in te bekwamen dienst op een Franse Indiëvaarder en verbleef zeven jaar in Pondicherry, de toenmalige Franse bezitting op de kust van Coromandel in het tegenwoordige India. Toen dit gebied in 1761 in Engelse handen kwam ging hij naar Frankrijk terug. Hij had inmiddels ook Perzisch en Sanskriet geleerd en bracht een groot aantal waardevolle manuskripten mee. Hij vestigde zich als tolk voor Oosterse talen en gold als grondlegger voor de studie van speciaal de Perzische talen. Hij vertaalde in het Frans de *Zend-Avesta*, het in Pehlevi geschreven kommentaar op de *Avesta*, zoals de bundeling heet van heilige boeken waarin de leer van Zoroaster (of Zarathoestra) is vastgelegd. Ook aan zijn leven en werk werd een biografie gewijd (Raymond Schwab, *Vie d'Anquetil-Duperron*, 1834).

Er zijn geen aanwijzingen dat Jean-Roch verwant was aan deze beroemde Du Perron. Over zijn jeugd en schoolse ofwel andere opleidingen heb ik niets kunnen vinden, maar vast staat dat hij op een gegeven moment dienst nam als militair bij onze eigen Verenigde Oostindische Compagnie. Dat was in die tijd niets uitzonderlijks. Vooral niet na 1780, toen Nederland een handelsverdrag sloot met het onafhankelijk geworden Noord-Amerika en als gevolg daarvan met Engeland in oorlog geraakte. Met moeite konden de troepen van de Compagnie een jaar later een aanval van de Engelse vloot op haar vestiging aan de Kaap de Goede Hoop afslaan. Ter versterking van de Nederlandse troepen lag daar toen al een Frans regiment met de naam Pondicherry, dat formeel geallieerd heette met de Nederlandse kollega's. Dat regiment vertrok na de vrede tussen Nederland en Engeland in 1884. Er werden toen andere hulptroepen naartoe gestuurd, die in deze periode als een soort internationaal marktprodukt ruimschoots te koop waren. Ze werden vaak aangeboden door Duitse vorstjes met lege staatskassen, die hun 'landskinderen' als verse waar voor welke slachtvelden ook aan de meestbiedenden ter beschikking stelden.[2.] Zo kon de Compagnie een legertje uit Württemberg

betrekken, dat bestond uit een regiment infanterie en een compagnie artillerie. Tegen een royale vergoeding aan hun staatshoofd, de pronklustige hertog Karl Eugen, moest het vijf jaar lang dienst doen aan de Kaap en als het nodig zou zijn ook in de Indische bezittingen. Dit onderdeel raakte bekend als het Württembergse Kaapregiment. Van het wel en wee van deze huursoldaten weten we vrij veel sinds een Duitser er in 1931 een studie over publiceerde. (Johannes Prinz, *Das Württembergische Kapregiment, 1786-1808*. Die Tragödie einer Söldnerschar, Stuttgart 1931.)

Na eerst het Franse regiment huurtroepen te hebben aangeworven dat de naam Luxemburg kreeg en vervolgens een Zwitsers huurregiment dat naar de commandant De Meuron werd genoemd, kontrakteerde de Compagnie dan in 1786 de Württembergers. Hun regiment was een eenheid van bijna tweeduizend man met een onbeperkt aantal reservemanschappen, dat formeel onder bevel bleef van de hertog van Württemberg. Deze laatste kreeg 300.000 gulden direkt in handen, nog een bedrag voor transportkosten en een jaarlijkse subsidie voor de vervanging van ongeschikt verklaarde of overleden manschappen. Die door een werfofficier geronselde manschappen moesten minstens zeventien jaar oud zijn, terwijl officieren en onderofficieren militaire ervaring moesten hebben. De Compagnie betaalde hun soldij.

Toen het regiment kompleet was moest het onder zijn commandant Overste Theobald von Hügel eerst naar Duinkerken marcheren. Omdat verscheidene landen huursoldaten geen doortocht verleenden, moest het vandaar overzee naar Vlissingen. Door ziekte en desertie waren onderweg al veel manschappen afgevallen. Een van de officieren publiceerde in 1787 een reisverslag in de vorm van een anonieme brochure, welke ‘indiscretie’ de woede van de hertog van Württemberg wekte. Hij liet zelfs in een Stuttgarter krant een démenti afdrukken tegen wat hij een ‘der öffentliche Pressfreiheit sehr unwürdige Produkt’ noemde. En bovendien verscheen er nog een loyaal geheten tegenbrochure, waarin slechts met de doezelaar de eerder gesignaleerde ongemakken van de reis werden aangestipt.

Op 2 mei 1787 werd dan in Vlissingen het eerste bataljon van het regiment ten getale van 891 man overgedragen aan de Kamer van Zeeland van de VOC. De mannen voelden zich door dit laatste lichaam al direkt bij de neus genomen. Ze werden betaald in Indische valuta, die toen een lagere waarde had dan de Nederlandse waarop ze hadden gerekend, terwijl er ook nog gegoocheld werd met een aftrek wegens onvoorziene kosten. In juni scheepte het valide deel zich in vier schepen in, waarna in september de inmiddels herstelde zieken volgden. In die maand marcheerde ook het tweede bataljon af, waarvan voordien om en bij twintig procent deserteerde. De rest arriveerde op 8 oktober in Vlissingen. Eerst in november en december scheepte dit bataljon zich in, ook op vier schepen. De reis per zeilschip over de oceaan was in die tijd een kwestie van maanden en ver van geriefelijk. Van het hele regiment, waartoe ook vrouwen en kinderen van officieren behoorden, stierven er onderweg 143 aan de avitaminose die toen scheurbuik heette, en andere ziekten. Het eerste viertal schepen arriveerde aan de Kaap van eind oktober 1887 tot eind januari '88, de tweede groep van eind maart tot juni '88.

In Kaapstad loste het Württembergse regiment de naar de Indische bezittingen gestuurde groep van graaf De Meuron af. Het deed de eerste tijd alleen maar garnizoensdienst en schijnt dit naar tevredenheid van zowel de overheid als de burgerij te hebben gedaan. Van de opzet om rondom de compagnie Artillerie een artillerieschool tot stand te brengen, schijnt volgens berichten van de overste weinig terecht te zijn gekomen.

Het wordt tijd om Jean-Roch du Perron weer bij het relaas te betrekken. Met enig giswerk kunnen we zijn loopbaan vrij goed volgen vanaf het moment dat hij in onze vaderlandse registers opduikt. Van hem zijn wel geen militaire stamboekgegevens bewaard, maar in het Algemeen Rijksarchief in Den Haag komt op de ‘Generaale

Land Monster Roli d'A° 1789' van de Kamer Amsterdam van de VOC (nr. 9324 blad 65) de naam 'Jean du Perron van Búlon, cadet en bombardier' voor, die dan een jaar eerder in dienst is getreden. Dit lijkt op een individueel dienstnemen, waar op zichzelf niets vreemds aan is, want wie al de monsterrollen uit die periode bekijkt, ziet dat toen het overgrote deel van de Compagniedienaren van her en der uit Europa kwam. De Compagnie was lang een magneet voor de zoekers van avontuur, fortuin en verweg gelegen onderduikplaatsen. En zou Jean-Roch niet zo'n zoeker geweest kunnen zijn?

Maar voor een andere mogelijkheid zijn er ook aanwijzingen. Bij Prinz lezen we dat eind 1788 een Frans schip met militairen aan de Kaap schipbreuk leed. De meeste opvarenden konden worden gered met behulp van manschappen van het Württem-

bergse regiment en wat er met die militairen verder kon gebeuren vertelt dezelfde schrijver eveneens. De diverse formaties die in dienst van de Compagnie stonden, wisselden ook tussentijds manschappen uit. Op een ranglijst van het Württembergse regiment wordt meegedeeld dat o.a. van het regiment-De Meuron enkele mannen werden ingelijfd en enkele van de eigen mensen daaraan werden afgestaan. Hetzelfde gebeurde met anderen, die eerst in direkte Compagniedienst waren of vanuit het Württembergse regiment naar de VOC overstapten.

Zoals eerder vermeld werd behalve de hier genoemde regimenten met huursoldaten al vóór de genoemde tijdstippen nog een ander regiment door de VOC naar de Kaap gestuurd, namelijk dat van de Prins van Luxemburg. Ook daarvan bezit het Algemeen Rijksarchief monster- en betaalrollen. Op die van de manschappen op het schip ‘Het Lam’, die in 1784 uit Nederland vertrokken, op 17 augustus van dat jaar aan de Kaap arriveerden en vandaar op 4 september naar Batavia vertrokken, komt voor de naam ‘Jean Roque Peron, Soldat’, welke op niemand anders dan op onze Jean-Roch kan slaan. Dat hierbij een schip wordt vermeld en op de eerdergenoemde monsterrol van 1789 niet, moet erop duiden dat hij, na bij het regiment-Luxemburg te hebben getekend en ermee te zijn uitgevaren in 1784, individueel bij de VOC heeft dienstgenomen in 1788. Voor dit laatste bestaat nog een bewijsplaats. In de archieven van Colombo op Sri Lanka bevinden zich de ‘Dutch Acts of Appointments, Company's Servants, Colombo Secretariat, 1750-1796’. Daarin wordt ‘De Perron, Jean’ genoemd met als geboorteplaats Billon in Auvergne, het jaartal 1788 en als kwaliteit ‘bombardier’. (Ik neem aan dat het niet bestaande Billon een verschrijving is van Billo*m*.) Jean-Roch zal dus hebben behoord tot die huursoldaten van een zelfstandig de Compagnie dienend regiment, die overstapten naar de VOC zelf. Ook hij kan dit hebben gedaan aan de Kaap, misschien als ‘cadet’ gelokt door een officiersrang. Maar hoe kwam hij dan op Ceylon terecht?

Alweer geeft het boek van Prinz enig inzicht in het reilen en zeilen van de diverse hulptroepen der Compagnie. Aan de Kaap had het Württembergse regiment, dat vanaf de landingsdag tot en met 21 mei 1791 maar liefst 532 man verloor, voor het overige geen schokkend bestaan en een betrekkelijk aangenaam leven. In 1789 vertrokken honderd vrijwilligers van het regiment met tweehonderd man Compagniestroepen als het zogenaamde Bataljon-Oranje naar Zuid-Celebes in Nederlands-Indië, waar onlusten waren uitgebroken. Ze kwamen er eind december aan en moesten tegen vijandige Boeginezen optreden, maar op veel meer dan schermutselingen liep het niet uit. De officieren keerden na gedane arbeid in 1791 naar de Kaap terug. Ze konden er de konsternatie delen die in hun hele regiment heerste, want het had van de Compagnie het bevel gekregen om nu *au grand complet* naar de Indische bezittingen te vertrekken. Protesten van Overste Von Hügel hielpen niet; men voelde zich verkocht en verraden en verdacht zelfs de Compagnie ervan zich van het regiment te willen ontdoen door het aan het moordende tropenklimaat op te offeren. Vanaf maart tot en met begin juli werden de manschappen in gedeelten verscheept. Eerst in september vertrok de staf met aanhang. Maar toen hadden zich inmiddels nieuwe feiten voorgedaan die de leidende Heren Zeventien van de Compagnie niet weinig verontrustten. Enkele van de Ceylonese vorstjes waren opstandig geworden. Ze dreigden van hun eiland alle blanken, die er het uitvoermonopolie hadden van de hoogstgeprijsde kaneel en van olifanten (!), te zullen verdrijven. Er was dringend versterking nodig en daarom besloot de Compagnie de laatste drie transportschepen met de Württembergse manschappen alsook dat met de staf naar Colombo te dirigeren. Bovendien arriveerde daar eind 1791 ook nog een transport rekruten van het regiment-De Meuron. De opstandigheid kon worden gedempt. De met dit regiment daar ook

aangekomen Jean-Roch du Perron bleek inmiddels promotie te hebben bereikt. In de desbetreffende stukken wordt vermeld dat hij op 6 januari 1791 werd bevorderd tot tweede luitenant der Artillerie en op 16 augustus 1793 tot luitenant-ingenieur van wat nu het wapen der Genie wordt genoemd, waarna hij in 1795 wordt genoemd als kapitein-luitenant en plaatsvervangend commandant van het Corps Ingenieurs. Jean-Roch was dus snel een man van gewicht geworden, maar om zijn funkties na 1795 te begrijpen, dient weer even de blik in de geschiedschriften te worden geslagen.

1795 was een cruciaal jaar voor de Republiek der Verenigde Nederlanden en de Verenigde Oostindische Compagnie beide. Nadat in januari van dat jaar Franse troepen ons land waren binnengevallen en zogenaamde provisionele representanten de bestaande en nu afgeschafte overheden aflosten, onder wie de Stadhouder Prins Willem V, was deze laatste naar Engeland uitgeweken. Op grond van wat de 'Brieven van Kew' zijn gaan heten, die hij in hetzelfde jaar tot de gezaghebbers en gouverneurs van alle koloniale gebieden richtte, moesten daar overal bij wijze van beschermingsmaatregel Engelse troepen en schepen worden toegelaten. Het was meer een diplomatiek dan een effektief gebaar, want leger noch vloot van Engeland waren omvangrijk genoeg om alle Nederlandse koloniën te bezetten. Maar wel arriveerden op 3 augustus de eerste Engelse eenheden op Ceylon. Uit onzekerheid over de strekking en zelfs de echtheid van de Brieven van Kew gingen de Compagniestroepen eerst nog over tot korte gevechten, d ie vroeger of later in krijgsgevangenschap eindigden. Dit overkwam ook het Württembergse regiment, waarvan twee compagnieën in Trincomali en één in Fort Oostenberg de wapens moesten neerleggen. Op 16 februari 1796 viel Colombo en raakten ook alle overige Compagniestroepen krijgsgevangen. De hoofdmacht van het garnizoen, dat bestond uit het regiment-De Meuron, was dan al even eerder naar het vasteland van Voor-Indië verscheept ter versterking van de daar gelegerde Engelse krijgsmacht. Met uitzondering van negentig man die drosten omdat ze als Fransen de Engelse dienst weigerden, ging het later op in het Engelse koloniale leger.[3.]

Dit laatste was typerend voor de tweeslachtige instelling van de Nederlandse en andere autoriteiten in die verwarrende omstandigheden. De commandant van het regiment-De Meuron, een broer van de in Europa verblijvende 'eigenaar', had in overleg met de Nederlandse garnizoenscommandant, die een tegenstander was van de nieuwe 'Jacobijnse' regering in Nederland, deze overtocht samen met de Engelsen bedisseld. Wie erbuiten was gevallen en dus nu krijgsgevangen heette, koesterde dikwijls dezelfde instelling en voelde zich in geen enkel opzicht collaborateur als hij met de bevriend geachte bezetter ging samenwerken.

Zo ook deed Jean-Roch du Perron, een gewaardeerd specialist, die moeilijk over het hoofd kon worden gezien. Hij komt voor, en geschreven als Duperon, onder de 'Engineers' op een lijst van het garnizoen van Colombo die de Engelsen op de datum van overgave deden opmaken. Met veel andere Compagniesdienaren ging hij in Engelse dienst over. In de desbetreffende stukken wordt hij daarna vermeld als 'general surveyor', een naam die zowel inspekteur als landmeter kan betekenen en binnen het kader van Geniewerkzaamheden moet worden gezien. Het werd hem ook vergund om buiten de militaire kaders werkzaam te zijn. Hij mocht voor partikulieren bouwen en werd ingezet bij waterstaatswerken. Hij legde o.a. ter bevloeiing van landbouwgrond dammen aan in de rivier Negombo.

Wat zich in die veelbewogen periode op Ceylon afspeelde kunnen we niet alleen volgen aan de hand van de geschiedenis van het Württembergse regiment, maar ook via een Nederlandse publikatie die in 1908 onder de titel *Hoe Nederland Ceilon verloor* door de gepensioneerde officier van het Oostindische leger George Nypels werd uitgegeven. Om aan de evoluties van Jean-Roch du Perron enige achtergrond te geven wordt hier aan beide bronnen wat *couleur locale* ontleend.

De hoogst verwarrende en soms lachwekkende situaties waarin het eiland na de aankomst der Engelsen verkeerde, was een weerspiegeling in het klein van de toenmalige internationale toestand. De Engelsen heetten bondgenoten, de Prins van Oranje had op eigen gelegenheid en zonder als mandataris van de Staten op te treden de koloniale bestuurders order gegeven zich onder hun bescherming te stellen, maar bekend was ook dat Engeland al decennia lang een bezitsbegerig oogje had op het lukratieve eiland. Hetzelfde was het geval met Frankrijk en begrijpelijk was het dat na de omwenteling in Nederland van 1795 het besluit werd genomen zich te verdedigen tegen alles en iedereen uit een ander land op welke kust ook.

Toch was de eerste eis aanlokkelijk die de Engelsen op 25 juli 1795 nog vóór hun landing stelden aan het koloniale bestuur, dat toen bestond uit Gouverneur J.G. van Angelbeek en acht Raden. Na de overgave zouden alle ambtenaren hun funkties kunnen blijven bekleden, terwijl de corpsen der Europese militairen in Engelse dienst zouden kunnen overgaan. De argwanende Gouverneur en Raden meenden dat het om een verkapte poging ging om het eiland in bezit te nemen en wilden de eis in eerste instantie afwijzen. Maar toen eenmaal de Engelse troepen aan land waren gezet volgde na wat geschiet en gemarchandeer de overgave. In de capitulatiebepalingen werden toen weer de militairen als krijgsgevangenen aangemerkt. Ze zouden naar Madras gaan, maar de officieren konden dan vragen naar Ceylon terug te mogen keren. Wel moesten ze beloven niet tegen de Engelsen dienst te zullen nemen gedurende de oorlog. Jean-Roch du Perron, die de algehele overstap waagde, zal dit niet eens hebben hoeven te doen. De onoverzichtelijke situatie karakteriseerde Nypels als volgt:... de geruchten maakten de Engelsen tot vijanden, hunne daden bevestigden dit, maar de Prins zond hen als vrienden en beschermers.’

Overigens was de argwaan van de koloniale bestuurders op Ceylon gerechtvaardigd. Engeland had wel degelijk bijbedoelingen. Het had zich bij het verdrag van 1788 verplicht Nederland te steunen als zich door een vijandelijke bedreiging een noodsituatie zou voordoen, maar in de in 1795 gesloten overeenkomst werd de teruggave van de in bescherming genomen gebieden afhankelijk gesteld van het herstel van de regering van de Republiek der Verenigde Nederlanden in de oude en gevestigde vorm. Na de omwenteling en na de vestiging van de Bataafse Republiek in 1798 had men dus de handen vrij. Aangenomen wordt dat bij het geheime overleg in Londen de Prins van Oranje met deze voorwaarde heeft ingestemd..

In elk geval werd in Ceylon de uitgestippelde lijn een gevolgde praktijk. Houding en optreden van de Nederlanders maakten het hen des te gemakkelijker zich als toekomstige bezitters van de kolonie te voelen. Een Engelse officier die de overgave meemaakte zei er het volgende van: ‘Nothing can give a more striking idea of the degraded state to which the Dutch military establishments at Ceylon were reduced, than their suffering an enemy to advance unmolested in such circumstances.’ En nog erger: ‘It is only to the total extinction of public spirit, of every sentiment of national honour, that such conduct can be attributed.’.

Belangrijker was het staatkundige argument waarmee de Engelsen het behoud van Ceylon bepleitten. Frankrijk had door al zijn veroveringen een anzienlijke gebiedsvergroting verkregen en met het oog op het machtsevenwicht diende dit ook met Engeland het geval te zijn, was destelling. Bij eerdere tot mislukking gedoemde vredesonderhandelingen werd dit naar voren gebracht, maar na de voor Engeland gunstig verlopen Slag bij Kamperduin van 1797 achtte het dit geen bij onderhandelingen passend punt meer.

Bij de voorbereidingen voor de in 1802 te sluiten Vrede van Amiëns is de Eqgelse verplichting tot teruggave van de Nederlandse koloniën niet eens meer aan de orde geweest. De Prins van Oranje stelde geen eisen, Eerste Consul Napoleon gunde Engeland Ceylon en de Nederlandse afgevaardigde naar de vredesconferentie Rutger Jan Schimmelpenninck zag ook geen heil meer in tegenwerpingen en bepleitte er alleen vergoeding voor ‘la cruelle perte de Ceylan’. Hij had toch al een maand lang in de wachtkamer gezeten alvorens tot de conferentie te zijn toegelaten en er waren meer hete hangijzers waarover wel werd getwist. In artikel 5 van het vredesverdrag stond het dan te lezen: de Bataafse Republiek staat af en garandeert in volle eigendom en souvereiniteit aan Zijne Britse Majesteit alle bezittingen en

vestigingen op het eiland Ceylon, die vóór de oorlog toebehoorden aan de Republiek der Verenigde Provincies of aan haar Oostindische Compagnie.

Alea jacta est. De oud-militair Nypels voegde aan het trieste slot van zijn relaas even vermanend als profetisch toe: 'Jong-Nederland vergete niet hoe oud-Nederland Ceilon verloor, opdat niet eenmaal beschreven zal moeten worden, hoe Nederland *op overeenkomstige wijze* Insulinde verloor.'

Hoe verging het *general surveyor* Du Perron in deze periode? Als zodanig oogstte hij nog publieke lof voor een onder zijn supervisie gemaakte landkaart van Ceylon en wel in een in Colombo in 1951 door R.L. Brohier en J.H.O. Paulusz onder de titel *Land, Maps and Surveys* uitgegeven overzicht van kartografische dokumenten. Hij was inmiddels getrouwd sinds 1790. Ván zijn vrouw is alleen bekend dat zij Lisabeth Caron heette, dochter van een koopman in Colombo was en op Ceylon zelf overleed in 1805. Het echtpaar had dan de twee zonen geadopteerd die we straks beter zullen leren kennen.

Voor wie zich had aangepast viel er op de onbetwiste Engelse bezitting die Ceylon sinds 1802 was goed te leven. De bevelhebber van het Württembergse regiment, die van het vechten genoeg had en zijn commando neerlegde, ging in zaken en stierf op het eiland als een vermogend man. Anderen voerden zoals Jean-Roch in Engelse dienst een min of meer lukratief bestaan en de militairen die dat als verraad beschouwden kwamen als krijgsgevangene in Madras terecht. Een aantal van hen werd naar Engeland overgebracht. Daar werden de Württembergers onder hen vrijgelaten. Zij waren in 1800 in hun vaderland terug. Een ander deel van hun regiment, een hele compagnie zelfs, kwam nog in de Indische archipel terecht en wel op het Molukken-eiland Ambon. De mannen bleven er enkele jaren, gingen in 1796 ook in Engelse dienst over en hielpen toen zelfs de Engelsen bij het veroveren van Banda. Ze werden vervolgens overgeplaatst naar Java en daar verspreid over de plaatsen Soerabaja, Semarang en Meester Cornelis; met nog weer latere overplaatsingen en detachering van onderdelen als slotfase. De staf was in Semarang een tijdlang gelegerd in wat toen de Württembergse kazerne heette.

Van de manschappen overleden er ook véel, vooral in het Fort van Meester Cornelis, dat temidden van moerassen was gelegen. Tegen de verliezen viel niet op te rekruteren. In 1799 arriveerden op Java nog eens 27 leden van het regiment, die in Madras door de Nederlanders uit krijgsgevangenschap waren vrijgekocht. Daarna kwam het helemaal niet meer tot enige aanvulling. Hun officieren kregen vanwege het tekort aan kollega's in het koloniale leger van de Nederlanders het aanbod in hun dienst te treden. Het betekende een snellere promotie en op den duur werden zo alle op Java resterende Württembergers in het Oostindische leger geïncorporeerd. Gouverneur-Generaal Daendels verklaarde in 1808 het Württembergse regiment voor zover het Indië betrof als opgeheven. Hun eigenaar in Europa had zijn landskinderen dan al volstrekt in de steek gelaten.

Een nog te beantwoorden vraag is hoe Jean-Roch du Perron, die dan toch in 1907 in Batavia zijn testament had laten opmaken, op Java terecht was gekomen. Vanaf midden 1794 tot midden 1798 was Java vanwege de oorlogstoestand afgesloten van alle verbindingen met het moederland; en dus ook met Ceylon. Ook vandaar kon niemand weg; wat zuur was voor de krijgsgevangenen, die na de Vrede van Amiëns in vrijheid werden gesteld. Wel duurde dat maar even, want toen de oorlog opnieuw uitbrak werden ze in november 1803 weer als krijgsgevangene beschouwd. Het was hun niet eens onwelkom, want ze konden anders maar met moeite in hun onderhoud voorzien.

Ten slotte werden ze voor de Engelsen te duur. In 1805 stuurden die de nieuwe commandant van het Württembergse regiment, majoor Von Winckelmann, naar Batavia om daar de autoriteiten te vragen de begrotelijk geworden kostgangers maar te komen halen. Daar werd het plan aanvaard en in maart 1806 werden voor

dit doel twee schepen van Java naar Ceylon gestuurd. Wegens zware zeeën kwamen ze na veertien dagen beschadigd terug. Midden augustus vertrokken met hetzelfde doel twee andere vaartuigen. Von Winckelmann hield inmiddels Ceylon voor gezien en werd commandant van de Württembergse staf in Semarang. Midden 1807 arriveerden dan eindelijk de mannen uit Ceylon met hun familie. Ook van hen gingen de meesten in Nederlandse militaire dienst over. Op een lijst met hun namen, die Prinz in zijn boek heeft afgedrukt, komt die van Jean-Roch du Perron niet voor. Hij is dan al op Java blijkens een lijst van ‘civiele en militaire dienaren’, die met ‘het cartel Schip Rusthoff’ al op 15 januari 1807 in Batavia zijn gearriveerd, welke lijst als bijlage aan missives van de Gouverneurs-Generaal Wiese en Daendels zijn toegevoegd. Uit een andere bron weten we dat hij ai een jaar eerder van de Engelse autoriteiten toestemming had gekregen om naar Java te gaan

en daar toe te treden tot het Oostindische leger. Hij had nog geprobeerd via een Deens kantoor weg te komen, maar er was nu eenmaal geen scheepsgelegenheid en hij moest nog bijna een jaar met zijn jongens wachten voor het zogenaamde en speciaal voor de uitwisseling van krijgsgevangenen bestemde cartelschip in Colombo arriveerde. De Du Perrons konden toen eindelijk hun kans grijpen.

Het Landsarchief in Batavia.

Deze kans bleek op Java op een goede militaire carrière uit te lopen. Jean-Roch werd, zoals uit een bijlage van een missive van Gouverneur-Generaal Wiese uit 1807 als uit het *Naamboekje van de Hooge Indische Regeering* uit hetzelfde jaar blijkt al op 9 juni 1807 als kapitein van de Genie bij het koloniale leger benoemd en tegelijk tot commandant van het Corps Pioniers in Batavia. Nicolaas werd als cadet ook bij de Genie geplaatst. Louis begon zijn militaire loopbaan eveneens als cadet bij het 1e Regiment van Linie en volgde lessen aan de militaire school in Meester Cornelis, waar een vriend van zijn vader direkteur was. Hij werd al op zijn vijftiende jaar, op 12 april 1808, tot tweede luitenant benoemd. Nicolaas bekleedde toen al dezelfde rang. Jean-Roch kon gerust zijn wat de toekomst van zijn aangenomen zonen betrof.

Hoe die toekomst hem bezig hield weten we dan uit zijn testament, dat nog altijd onder N° A9367 te Jakarta aanwezig is in het Arsip Nasional (het voormalige Landsarchief). Daarin wordt verklaard dat 'de manhavte Heer Jean Roch Duperron, Captain onder het Corps der genie alhier, woonende buiten deze stad' op 6 maart 1807 voor notaris Huibert Ketelaar het volgende heeft laten vastleggen. Al zijn voorgaande testamenten, codicillen en andere soorten van laatste wil zijn voortaan van onwaarde. Hij legateert aan de gereformeerde kerken ter plaatse 'Eene Somma van Tien Rijksdaalders a 48 Zwaare Stuivers' en hij benoemt 'door ontstentenisse van as- en wettige descendanten' tot universele erfgenamen 'Zijn E. manhavte twee geadapteerde Zoonen; namens Nicolaas Duperron, twintig en Louis Duperron, dertien Jaaren oud, beiden Cadets van de genie ten dienste der E. Compagnie, ieder voor Een gelijke portie, en dat in alle Zijn E. overige natelatene goederen, zoo roerenden als onroerenden, acties en crediten niets uitgesondert.'

Het testament bepaalt dan nog wat er bij overlijden van één of twee erfgenamen moet gebeuren. In het laatste geval gaat de erfenis over naar de drie broers van Jean-Roch, 'allen woonachtig in het Fransch Keijzerrijk'. Tot executairs testamentair en tegelijk voogden van de zonen worden aangesteld 'De Wel Edele Manhavte Heer Nicolaas Dominicque Chevereur Legrevisse, Lieutenant Collonel van de infanterij, en de E. manhavte Heer Jean Charles Ducroc, Capitain van de infanterij'. Dat Eddy du Perron bij de keuze van zijn alias Ducroo deze heer Ducroc voor ogen heeft gehad is zo onwaarschijnlijk als de gelijkenis toevallig is. Maar wel aardig om te konstateren is dat beide hier genoemde namen voorkomen op de al vermelde lijst van het garnizoen van Colombo ten tijde van de overgave aan de Engelsen in 1796, die overgenomen uit het *Journal of the Ceylon Branch of the Royal Asiatic Society* door George Nypels in zijn boek als Bijlage F. is afgedrukt. Daarop wordt 'Légrevisse' genoemd als kapitein van de 1e Compagnie Fuseliers en 'Ducrok' als kapitein van

de 3e Compagnie Artillerie. De eerste had dus op Java wel en de tweede nog geen promotie gemaakt; hoewel we in een latere fase van de geschiedenis ook Ducroc als overste tegenkomen. Het testament houdt verder nog enige hier niet ter zake doende bepalingen in o.a. over 'de Seer geverivieerde successieve ordonnantiën der Edele en Hooge Indiasche Regeering', die de notaris kennelijk de immigrant onder ogen diende te brengen, en het getuigenis van deze laatste 'dat zijn boedel geen Twee Duizend Rijksdaalders was bedragende'. Jean Roch's goede zorgen waren nog net op tijd wettig gedeponeerd. Hij overleed niet lang daarna en wel op 3 april 1808. In wat zijn wapenrusting mag worden genoemd. Hij had namelijk nog maar enkele maanden na aankomst de opdracht gekregen om een fort te bouwen aan de rivier Tjimanoek in de Middenjavaanse residentie Cheribon en ook om vandaar de door Daendels ontworpen Grote Postweg door te trekken tot de oostelijke grens van de residentie. Door onlusten en het weglopen van koelies moest algauw het werk worden gestaakt. Jean-Roch kreeg de order de opstandelingen te verjagen, waarin hij metterdaad slaagde. Maar hij werd kort daarna ziek, werd opgenomen in een ziekenhuis in Kalitandjong vlakbij Cheribon en overleed daar.

Over de herkomst van de zonen geven de in Jean Roch's testament vermelde leeftijden enige aanwijzing. Nicolaas was dus op 6 maart 1807 twintig jaar en Louis dertien jaar. Dit betekent dat de oudste van het tweetal werd geboren vóór het huwelijk van Jean-Roch in 1790 en de jongste erna. Zou het om een adoptie zijn gegaan van kinderen die bij een inheemse concubine waren verwekt, dan zou de jongste het produkt van een buitenechtelijk uitstapje zijn, tussen welk overspel en het toen gebruikelijke spel van de vrijgezel maar liefst zeven jaar zou liggen. Levert dat op zichzelf al een te gekonstrueerd beeld op, dan is er nog een feit dat op het tegendeel van concubinaatskinderen lijkt. Zijn nazaten hebben nog een portret van Louis du Perron, de jongste adopteling, en wel op latere leeftijd in kolonelsuniform uitgebeeld. Zijn gezicht is dat van een goed in het vlees zittende volbloed Europeaan en toont geen enkele Aziatische trek. Ik denk niet dat enige Aziaat de man van dit portret anders dan als een *totok* zou aanduiden.

Wat er dan wel achter het adoptiegeval mag hebben gezeten, kan niet anders dan met vraagtekens worden beantwoord. Gezien de voor de gezondheid van Europeanen slopende klimaatsomstandigheden in de tropen en gezien het grote aantal onder andere in het Württembergse regiment voorgekomen sterfgevallen, is het 't waarschijnlijkst dat het kinderloze echtpaar Du Perron-Caron zich het lot van twee wezen heeft aangetrokken, kinderen van een bevriende vader uit het Compagniespersoneel, voor wie anders misschien in die roerige tijd een treurig lot was weggelegd geweest.

Omdat Jean-Roch in zijn testament de gereformeerde kerken met een legaat bedacht, kan worden gesteld dat hij protestant van geloof was en de ouders van zijn zonen eveneens. De ware identiteit van deze laatsten zou dan kunnen worden onthuld door hun inschrijving in een doopregister. Inderdaad bleken de doopregisters van de gereformeerde kerk van Wolvendaal nog in het Sri Lankase landsarchief aanwezig te zijn. Voor een uittreksel ervan, dat de periode van april 1785 tot juni 1803 besloeg, zorgde een ter plaatse bekende archivaris, die overi-

gens bij zijn naspeuringen geen bewijsstukken van adoptie vond. Dit laatste was begrijpelijk, want adoptiecertificaten werden bij wijze van steeds te bewaren paspoort aan de betrokkene verstrekt. Wat de doopregisters betreft zou de kombinatie van datum en voornaam een aanwijzing kunnen geven. In 1787, het jaar waarin Nicolaas werd geboren, is er met die naam alleen een Andries Nicolaes op 25 december ingeschreven. Als zijn ouders worden genoemd William Martensz en Cornelia Francina Luyk; doopgetuigen worden niet vermeld. In het geboortejaar van Louis, 1793, is een zoon van die naam ingeschreven op 24 februari. Zijn ouders zijn Pieter Lardy en Elsje Sophia van Asten en de doopgetuigen Louis Lardy en Susanna Elizabeth Mathien née Lardy. Nu was volgens twee stamboeken Louis' geboortedatum 10 maart 1793, maar foutieve dateringen komen in de stukken uit verleden tijden veel voor. In plaats van het sluitstuk van een lange reeks naspeuringen naar doen en laten van Jean-Roch du Perron, heeft het raadplegen van de bewuste doopregisters voorlopig alleen opgeleverd een wie weet?

Wat kwam er uiteindelijk van de zonen terecht? Nicolaas bracht het in het Oostindische leger tot luitenant. Samen met Louis mocht hij deelnemen aan de eervolle Cheribonse onderneming van hun vader. Na diens dood moesten de jongelui weer naar hun corpsen in Batavia terug. Er was niet direkt scheepsgelegenheid waardoor ze toen op een kleine brik embarkeerden. Op zee werden ze zo door storm overvallen dat het telkens teruggeslagen schip eerst op de rede van het Oostjavaanse Grissee kon ankeren. Nicolaas was inmiddels aan boord als gevolg van een zware dysenterie-aanval in 1809 overleden.

Van hem valt in dit verhaal niets meer te zeggen, maar des te meer van Louis, in wiens levensloop alweer zich de toenmalige mondiale beroeringen weerspiegelden. Een jaar nadat zijn misschien niet eens natuurlijke broer was gestorven, in 1810 dus, werd het sinds 1806 bestaande Koninkrijk Holland bij Frankrijk ingelijfd. Gouverneur-Generaal Daendels legde de eed van trouw aan zijn nieuwe soeverein Napoleon af, wat voor het met Frankrijk in oorlog verkerende Engeland afdoende reden was een militair bezettingsleger te sturen naar wat een staatskolonie was geworden in plaats van voordien een konglomeraat van Compagniesbezittingen.

De bezetting bleek een eenvoudige zaak. Veel tegenstand kon de verwaarloosde Indische krijgsmacht niet bieden. Batavia werd in 1811 veroverd. Nadat bij Semarang in Midden-Java nog een enkel gevecht was geleverd moest Gouverneur-Generaal Janssens, die de in ongenade gevallen en door Napoleon ontslagen Daendels was opgevolgd, tot een algehele capitulatie overgaan.

De Engelsen verklaarden alle militairen krijgsgevangen. Ook Louis du Perron, die nu als luitenant der Infanterie diende in het legeronderdeel dat nog enige gevechten in het Semarangse leverde, raakte in het plaatsje Oengarang in hun handen. Veel manschappen van zijn bataljon waren toen al gedeserteerd en al doende hadden ze daarbij hun eigen commandant, Overste Bartlo, afgemaakt. Louis werd direkt weer vrijgelaten, vertrok naar zijn toenmalige garnizoensplaats

Soerabaja en vandaar twee maanden later naar Batavia, waar hij zich in arren moeden maar weer op de lijst van krijgsgevangen officieren liet zetten. Hij werd in 1812 met een aantal mede-krijgsgevangenen eerst naar Bengalen en vervolgens naar Engeland overgebracht. Daar werd hij vrijgelaten toen het in 1813 met Napoleons heerschappij was gedaan. Door bemiddeling van de Nederlandse ambassadeur in Londen, Falck, arriveerde Louis met om en bij tweehonderd andere Nederlanders in december in Hellevoetsluis. Hij deed wat van het gebaar de bedoeling was geweest en nam dienst in het leger van een nu weer onafhankelijk Nederland. Hij werd ingedeeld eerst als Garde d'Honneur bij de ook uit Engeland

als Soeverein Vorst teruggekeerde jonge Prins Willem, daarna als 1e luitenant bij het 8e Bataljon Landmilitie in Utrecht en uiteindelijk bij het Bataljon Oost-Indische Infanterie no 21, dat uit voor de Indische dienst bestemde militairen bestond. Hij vocht nog ook; en wel met zijn militiebataljon tegen achtergebleven Franse troepen bij Den Helder, waarna hij een jaar garnizoensdienst in Maastricht verrichtte. Van daaruit maakte hij de historische slag bij Waterloo mee; hoewel niet vechtend, want zijn bataljon behoorde tot het in het Brabantse Genappe gelegen reserveleger. Wel werkte hij nadien nog in Zuid-België en Noord-Frankrijk, waarbij hij onder meer aan de belegering van Valenciennes meedeed. Vandaar werd hij teruggeroepen om met de koloniale troepen naar Java te worden verscheept. In afwachting van scheepsgelegenheid moest hij eerst nog in Amersfoort en daarna in Hellevoetsluis garnizoensdienst verrichten. In laatstgenoemde plaats maakte hij kennis met de kapitein der Militaire Administratie Petrus Henricus Menu, wiens bestemming ook Nederlands-Indië was en die later in dit verhaal een glansrol zal krijgen toebedeeld. En, nog belangrijker, bij een bevriende officier thuis ontmoette hij een zusje van de echtgenote. Over en weer sloegen de vlammen in en het resultaat, tegelijk kroon op al zijn reizen en wachten en vechten, was een huwelijkssluiting op 20 november 1816 in Haarlem, dat inmiddels zijn garnizoensplaats was geworden. Zijn trouw- en andere akten kunnen nog in onze nationale archieven worden geraadpleegd. Ze onthullen een merkwaardige en ook bij de tijd passende verwikkeling. Na Waterloo, toen hij danig in allerlei gevechten betrokken was geraakt, had hij een portefeuille verloren waarin al zijn identiteitspapieren zaten. Wilde zijn huwelijk gewettigd worden, dan moest uit een zogenaamde akte van bekendheid zijn identiteit blijken. Het werden er toen twee. In de ene getuigen voor de vrederechter zeven officieren, bataljonsgenoten en goede vrienden van Louis, dat hij zijn papieren bij Waterloo was kwijtgeraakt, dat zij zijn geboorte-akte hadden gezien en dat ze op de hoogte waren van wat erin stond. In de tweede akte getuigen twee officieren en twee cadet-sergeants van zijn bataljon dat zijn vader in Batavia op 3 april 1808 was overleden en zijn moeder op Ceylon op een hen onbekende datum in 1805. Zij hadden dit gezien op de ‘authentieke Dood-Extracten’. Over adoptie wordt in deze stukken gezwegen. Het lijkt wel of het dé en misschien wel opzettelijk gecreëerde gelegenheid was tot het verdoezelen van wat wel eens als een smet op het blazoen kon worden gezien.

Louis' achttienjarige bruid heette Johanna Lucretia de Quartel. Hoewel geboren in Rotterdam, had zij toen haar domicilie in Hellevoetsluis. Volgens de huwelijksakte was haar vader, Hendrik Wilhelmus de Quartel, adjunkt-burgemeester van Hedikhuizen bij Den Bosch, terwijl de moeder in Rotterdam woonde. Het zou op een scheiding kunnen wijzen, maar dan was het een tijdelijke, want beiden overlijden in Den Bosch in een en hetzelfde jaar 1839. Ook op de levensloop van vader De Quartel waren de politieke beroeringen van invloed. Hij was in Strijen in de Hoekse Waard geboren en hij werd op den duur in Rotterdam firmant in een graanhandel en reder. Na de omwenteling van 1795 werd hij daar lid van het Revolutionaire Comité, auditeur-militair van de Burgerwacht en Commissaris ad interim van het Constitutioneel Gezelschap. Zijn vrouw, met wie hij in 1791 was getrouwd, heette Lucretia de Vries. Voor de rest laten de registers ons in het duister. Was hij uitgerangeerd na de Napoleontische tijd? Zijn vrouw en hij vestigden zich in 1822 in Den Bosch, na eerder nog in Boxtel te hebben gewoond, maar zijn adjunkt-burgemeesterschap kan weinig te betekenen hebben gehad. Een troost kan de carrière van zijn oudste zoon, ook een Hendrik Wilhelmus, zijn geweest. Die bracht het als marine-officier tot schout-bij-nacht en tot Gouverneur van Curaçao. En in de carrière van zijn verre schoonzoon hoefde hij ook niet teleurgesteld te zijn.

We weten veel over de resterende loopbaan van de roemruchte Louis, die met zijn jonge vrouw en een oudere zuster van haar op 19 april 1817 zich inscheepte op het fregat ‘Wilhelmina’, met dit schip de Grote Oceaan overstak en na een verblijf

van achttien dagen in Rio de Janeiro voor reparaties, op 2 september 1817 in Batavia arriveerde. Ook daar bleek hij een bruikbaar officier te zijn, vooral als het om het dempen ging van de altijd wel ergens in de kolonie weer voorkomende inheemse onlusten. Na in het Semarangse in garnizoen te hebben gelegen opereerde hij in 1820 als commandant van een expeditiemacht op het eiland Banka, waar hij ook enige tijd civiel en militair commandant was van Toboali, de met een fort versterkte zetel van een opstand. In juni 1821 was hij in Semarang terug. Hij zag er voor het eerst zijn toen acht maanden oude zoon Hendrik Wilhelmus (roepnaam Henri), die daar als zijn tweede kind na de dochter Louise Lucretia was geboren. Nog twee dochters volgden, in 1822 Henriëtte Adriana Corne-

lia en in 1824 Dorothée Louise. Inmiddels was hij aangesteld tot garnizoenscommandant van het Middenjavaanse Magelang, de hoofdplaats van de residentie Kedoe. Daar beleefde hij *his finest hour* tijdens de van 1825-'30 gevoerde Java-oorlog, die het gevolg was van de opstand van de Javaanse prins Dipo Negoro. Behalve in de al genoemde 'autobiografie' kunnen we zijn helden- en andere daden uitstekend volgen in de aan de Java-oorlog gewijde geschiedenisboeken; zoals de eerder vermelde van Louw en De Klerck, *De krijgsgeschiedenis van Nederlandsch-Indië van 1811 tot 1894* van G.B. Hooyer, hfdst. III, *Onrust op Java* -De jeugd van Dipanegara - van S. van Praag, een artikel in het Indisch Militair Tijdschrift 42 jrg. 1893 van J.P. Schoemaker over de onderwerping en gevangenneming van Dipo Negoro en in de Bijdragen tot de Taal- Land- en Volkenkunde van 1896 artikelen over Dipo Negoro en diens opstand van P.H. van der Kemp. Dan drukte het Tijdschrift: het regt in ned. Indië in 1855 in de 6e jrg. nr. 4 een aan L. du Perron gewijd artikel af, was een daar grotendeels uitgetrokken *item* in deel XV van het *Biographisch woordenboek der Nederlanden* aan hem gewijd, evenals een korte biografische schets in de Nieuwe Rotterdamsche Courant van 13 februari 1856. En dan is er als klapstuk van dit alles de in de familie bewaarde en niet al te zorgvuldige pseudo-autobiografie met de titel 'Biographie van den Kolonel der Infanterie L. du Perron (10 Maart 1793-19 Sept. 1855)'. Er zou gemakkelijk aan de manhavte hoofdofficier een boekdeel kunnen worden gewijd.

Ik stip hier alleen zijn voornaamste exploten aan. Onmiddellijk nadat Prins Dipo Negoro, die een halfbroer was van de toen al overleden Sultan van Jogjakarta en voogd over de zevenjarige troonopvolger, in 1825 met zijn opstand was begonnen, moest Louis in het geweer om het al direkt door 'muitelingen' belegerde Magelang te beschermen. Hij slaagde erin het met pieken, krissen en steenslingers bewapende ongeregelde legertje na een gevecht van twee uur te verdrijven. Ook bij volgende gelegenheden bleef hij de vijandelijke benden de baas. Het bezorgde hem 'wegens gehouden voortreffelijk gedrag' de majoorsrang. Aan de opstandigheid en de gevechten kwam in de eerstvolgende jaren nog lang geen eind. Louis, die een tijdlang met zijn troepen gelegerd was in het zuiden van de residentie Kedoe, werd in december 1827 overgeplaatst naar de ook opstandig geworden naburige residentie Rembang, die hij vervolgens grondig 'zuiverde'. Hij onderscheidde zich alweer zozeer dat hij in juni 1828 werd bevorderd tot luitenantkolonel en in november van dat jaar benoemd tot Ridder der Militaire Willemsorde 4e klas. Hij was een man van gewicht en inmiddels territoriaal commandant van de hele residentie Kedoe geworden. In de hoofdplaats Magelang speelde zich op 28 maart 1830 het drama af dat een eind aan de Java-oorlog zou maken. Dipo Negoro, die zogenaamd voor onderhandelingen naar Magelang was gelokt, werd er in het huis van de resident gevangen genomen door de legercommandant Hendrik Merkus de Koek. Louis du Perrons troepen omsingelden toen dit huis en hijzelf was verbindingsofficier met de kazerne. Hij was aanwezig bij de arrestatie van de argeloos gearriveerde prins, met welk nog altijd onzindelijk aandoend komplot de vijandelijkheden werden afgesloten. Dipo Negoro, nu in het onafhankelijke Indonesië gevierd als een vroege vrijheidsstrijder, zou in 1855 als balling in Makassar overlijden.

In december 1830 kreeg Louis du Perron een nieuwe funktie en wel die van commandant van de ook Middenjavaanse residentie Bagelen. Hij had eerder in dat jaar, in juli, er een tweede zoon bijgekregen, die Pieter Johannes was genoemd. Hij kreeg er enkele onlusten te onderdrukken, maar leidde voor het overige in de hoofdplaats Poerworedje een rustig bestaan. Er kwam een eind aan in 1836, toen hij hel bevel kreeg om naar Sumatra te gaan, waar op de westkust de zogenaamde Padrioorlog was uitgebroken. (Padri's waren altijd in het wit geklede aanhangers

van een wahabitische sekte, die in de Padangse Bovenlanden als orthodoxe hervormers ageerden.) Hij arriveerde er met zijn 6e Bataljon Infanterie, dat bestond uit 2 Europese en 4 Ambonese compagnieën, 1 compagnie Sappeurs, 100 man Artillerie, 100 Javaanse soldaten, 4 twaalfponders, 2 mortieren van 20 cm en 50 draagpaarden. Ook daar weerde hij zich duchtig, was terwijl zijn gezin in Padang woonde enige tijd commandant van het in het binnenland gelegen Fort de Koek en keerde nadat het jongste dochtertje in Padang was overleden, met de rest van het gezin in 1837 naar Java terug. Daar werd hij commandant van het Algemeen Depot in Batavia.

Het was een en al eer en gunst die nu op hem afkwamen. Op 24 augustus, de verjaardag van de koning, was hij nog maar net het paleis van Gouverneur-Generaal De Eerens binnengekomen toen de adjudant van dienst hem tegemoet trad, hem meedeelde dat de G.G. hem tot kolonel had benoemd en dat hij om als zodanig aan de hoogste gezagsdrager te kunnen worden voorgesteld nu de zilveren streep uit zijn epauletten gelicht zou krijgen. We zien hem nog glimmen van trots, want die benoeming was boven de formatie. Even later vernam hij dat hij bij Koninklijk Besluit van 27 juli eervol was vermeld wegens zijn op Sumatra's westkust bewezen diensten. Eervol was ook zijn toetreding tot het Hoog Militair Gerechtshof, waarvan normaal alleen gepensioneerde hoofdofficieren lid mochten worden en hij als nog dienstdoend officier een waarnemend lidmaatschap bekleedde. Op 17 november 1848 werd hem als kolonel eervol ontslag uit de militaire dienst verleend, waarbij hem werd vergund voortdurend de aktiviteitsuniform te blijven dragen. Nu werd hij een effektief en hoogstijverig lid van het Hoog Militair Gerechtshof. In zijn eerdergenoemde necrologieën wordt van deze periode gezegd: ‘Nimmer verflauwde die ijver, al namen ook bij het klimmen der jaren de ligchaamskrachten af, en het was hem een grievend leed, wanneer hij, in het laatste jaar, soms door ziekte gedwongen werd zich te onthouden van het deelnemen aan eene vergadering van zijn geliefd Hof.’ Hij overleed op 62-jarige leeftijd op 19 september 1855 in Batavia. Van de hiervoor al enkele malen vermelde autobiografie, die om in de paste blijven bij de strekking van dit artikel ook een pseudo-karakter vertoont, luidt de laatste zin: ‘Mijn zoon PIET werd in 1848 naar BEZOEKIE overgeplaatst en leefde ik toen met myne vrouw rustig te BATAVIA voort tot aan mynen Dood.’ Heeft zijn schim nog het laatste woord willen hebben? Zijn vrouw overleefde hem nog twintig jaar. Eerst in 1875 overleed zij, 77 jaar oud.

Zo vol van gerucht en geweld het leven van Louis du Perron was geweest, zo uiterlijk onbewogen verliep dat van zijn oudste zoon Henri. In deze Hendrik Wilhelmus werd een studiekop gezien en zijn vader had hem al in augustus 1828, toen het gezin in het bedreigde Magelang woonde, voor zijn opvoeding naar Nederland gestuurd. Zijn ongetrouwde tante De Quartel begeleidde hem. In Nederland doorliep hij een gymnasium, waarna hij aan de Leidse universiteit rechten ging studeren. Hij promoveerde in 1842 op een proefschrift over die typisch Indische beheersinstelling die Weeskamer heet. In november van dat jaar was hij op Java terug. In Batavia oefende hij, thuis wonend, even de advokatenpraktijk uit, maar de rechterlijke macht trok hem meer aan en in 1844 werd hij bij de Raad van Justitie aldaar tot secretaris en fiscaal aangesteld. In november 1847 werd hij in Soerabaja lid van ook de Raad van Justitie, waarna hij dezelfde funkties bekleedde in Semarang sinds 1848 en in Batavia sinds 1849. Een jaar later werd hij griffier bij het Hooggerechtshof, in welk lichaam hij in 1854 tot raadsheer werd benoemd. In 1867 werd hij nog altijd in Batavia president van de Raad van Justitie. Twee jaar later keerde hij weer terug naar het hem zo passende Hooggerechtshof, waarvan hij aanvankelijk vice-president en later eerste vice-president van dat lichaam en tegelijk van het Hoog Militair Gerechtshof werd. Wat dit laatste betreft kan hij op de stoel van zijn vader hebben

gezeten en met betrekking tot de eerste funktie kan later zijn stoel door de vader van Louis Couperus zijn ingenomen.

In 1878 werd deze ook hoog op de maatschappelijke ladder gestegen Du Perron, in en rond wiens funkties het adoptiegeval een onbekende faktor was geworden, eervol ontslag verleend. Hij was een kunstlievend man en in Batavia direkteur geweest van de Maatschappij voor Toonkunst. Hij staat ook vermeld als kapitein van de daar toen bestaande schutterij. Noch grote gebeurtenissen rondom hem noch grote gebaren van hem zijn overgeleverd. Er is wel een foto van hem bewaard. Hij staat erop als een ernstig lijkend man van middelbare leeftijd in rechterstoga, een doorsnee type Europese intellektueel met een kortgeknipte snor en achterover gekamd haar boven een hoog voorhoofd. Hij houdt de rechterhand protocollair op een stapel boeken, die wetboeken moeten zijn. Hij acteert overduidelijk zijn funktie. Hij overleed op 18 sep-

tember 1900 in Brussel, waar hij na zijn pensionering was gaan wonen. Er was een reden voor, behalve misschien nog een ondergeschikte die verband hield met zijn behoefte aan een kunstzinnige omgeving. Zijn huwelijk was stukgelopen en aan die waarschijnlijk meest tragische omstandigheid uit zijn bestaan kan de familiebiograaf niet voorbijgaan. Het stuk koloniale geschiedenis dat erachter ligt is er te kleurrijk voor. Hendrik Wilhelmus was op 20 november 1848 in Batavia getrouwd met Margaretha Catharina Menu. Die achternaam is hier al genoemd bij de vermelding van Louis du Perrons oponthoud met matrimoniale gevolgen in Hellevoetsluis. Daar had hij toen een kapitein Petrus Henricus Menu leren kennen, die ook bestemd was voor een loopbaan in het Oostindische leger. Hij was afkomstig uit Bergen op Zoom en waarschijnlijk een telg van uit zuidelijker streken afkomstige immigranten. In elk geval was zijn grootmoeder een Belgische. Zijn vader was de medicus dr. Johannes Menu, die in 1801 op 43-jarige leeftijd was overleden na in zijn woonplaats eerst weesmeester en daarna ontvanger van de verpondingen te zijn geweest. Een nogal ongewone carrière, die misschien in verband stond met de rol die hij en zijn broer Melchior Pieter tijdens de Franse bezetting speelden. Na die bezetting door Franse troepen en na het vertrek van Prins Willem V naar Engeland, werden beiden gekozen tot lid van de plaatselijke municipaliteit. Hoewel rooms-katholiek waren ze Patriot en beide ook nog lid van het Comité Révolutionnaire.

Johannes' in 1790 geboren zoon Petrus Henricus trad in 1808 in militaire dienst, werd intendance-specialist en behoorde van 1809-'13 tot de troepen van het Koninkrijk Westfalen, een van de dépendances van het Napoleontische leger. Na daarmee aan veldtochten in Saksen, Bohemen en Polen te hebben deelgenomen, was hij nog twee jaar in dienst van de *Grande Armée* zelf. Hij werkte na de vrede nog even bij een likwidatieburo in Parijs, maar was direkt daarna opnieuw in Nederlandse krijgsdienst.

In 1817 kon hij zijn bestemming volgen. Hij werd op Java als adjunkt-inspekteur 2e klas bij de Militaire Administratie geplaatst, bij welk vak van dienst hij het op den duur tot inspekteur en chef-intendant bracht met de rang van kolonel. Aan zijn militaire carrière ontbrak de glans van menige andere vechtjas, maar hij streefde naar meer profijtelijke regionen. Hij had ook een duister huwelijksverleden. In 1831 trouwde hij officieel met een zekere Wendelina van Kempen, die in 1834 overleed. Hij had al met haar in Semarang en in Weltevreden in concubinaat geleefd. Twee uit die relatie geboren dochters werden gewettigd. Een ook onwettige zoon overleed jong en na het huwelijk werd nog een en nu direkt wettige dochter geboren.

Deze onwettigheden hadden niets te maken met seksuele relaties in de inheemse wereld, maar met een kennelijk moeilijk tot stand gekomen ontbinding van een eerder huwelijk. Om daarvan iets in het zicht te krijgen moet het bevolkingsregister worden geraadpleegd van Amsterdam, waar Menu een tijdlang moet hebben gewoond tijdens een van 1825-'28 gehouden Europees verlof. Op 19 januari 1826 werd daar een drie dagen eerder geboren dochter van hem en een Carolina Schreuder ingeschreven. Wanneer en waar dit huwelijk is gesloten heb ik tot nu toe niet kunnen traceren. En ook niet of dit huwelijk al aan scherven lag toen Menu naar nederlands-Indië terugkeerde.

Waarschijnlijk is dit laatste wel, gezien de gegevens die er nog te vinden waren met betrekking tot Wendelina Van Kempen (in de officiële stukken ook Van Kempe genoemd.) Zij was in Haarlem in 1798 geboren. Haar ouders waren Willem van Kempen en Margaretha Sokker en zij trouwde in 1817 in Amsterdam met Jan Ernst Bennink. Hun zoon, Jan Gerrit en geboren in Amsterdam in 1821, werd ook beroepsmilitair in het Nederlands-Indische leger. Merkwaardig is dat de al genoemde dochter van het echtpaar Menu-Schreuder met de namen Adelaïde Elizabeth werd

ingeschreven, terwijl de oudste dochter van Wendelina van Kempen dezelfde naam droeg. In zijn straks nader aan de orde komende boek *Oude Hollandsche Buitenplaatsen van Batavia* heeft de schrijver dr. V.I. van der Wall een geslachtstabel opgenomen waarop ook Menu en zijn nageslacht figureren en daar wordt 1825 als geboortejaar van de gelijknamige oudste Menu-dochter vermeld. Maar er staan nogal wat fouten en omissies in dit boek en zij moet wel het in Amsterdam geboren meisje zijn.

Maar hoe zit het dan met de moeder? Heeft Menu, die als zwervend militair wel zal hebben kennisgemaakt met allerlei soorten bedden, tijdens zijn verlof ook een overstap gemaakt naar dat van het echtpaar Bennink? En is dan daardoor de breuk ontstaan in beider huwelijk met alle aan wet en goede zeden voorbijgaande gevolgen? Een door feiten gestaafd antwoord valt niet te geven. In elk geval kreeg Wendelina van Kempen in 1829 in Weltevreden onwettig een tweede dochter die later de naam Menu zou krijgen. De moeder staat dan geregistreerd als weduwe Bennink.

Hoe zij in Indië is terechtgekomen laat zich ook alleen maar raden. Het is niet zeker dat Jan Ernst Bennink ook een funktie in Indië is gaan bekleden en met Wendelina daar naartoe is vertrokken. Van der Wall noemt een Jan Gerrit Be*u*nink als getuige bij het huwelijk in 1852 van de derde dochter van Menu en hij moet wel de in Amsterdam geboren zoon van Wendelina zijn. Zijn loopbaan begon met een simpele positie van klerk bij de Militaire Administratie van het Indische leger en eindigde met de rang van kolonel. Wendelina kreeg haar jongste dochter in 1832, maar inmiddels was zij dan in 1831 met Menu getrouwd. Zij als weduwe en hij kennelijk als een uit een eerder huwelijk gescheiden man. Na haar dood in 1834 ging Menu bij akte van legitimatie tot wettiging van de twee onwettig geboren meisjes over.

Tien jaar lang leed de imposante kolonel een vrijgezellenbestaan. In die periode, in 1842, trouwde zijn oudste dochter op haar zestiende jaar met de toen 22-jarige commies bij de Generale Directie van Financiën Johan Cornelis de Kock van Leeuwen. Hij was een neef van een van de getuigen, Jhr. J.C. Reynst, toen lid van de Raad van Indië, later nog waarnemend Gouverneur-Generaal en ook de grootvader van moederszijde van Louis Couperus. De Kock van Leeuwen werd nadien als bestuursambtenaar nog resident van Batavia. De drie overige meisjes moesten twee jaar wachten totdat ook voor hen zich naast huwelijks- nog veel weidsere perspektieven voordeden. Dat gebeurde toen Petrus Henricus de allerstoutste stap van zijn leven deed: zijn intrede in Huize Tjitrap als een opnieuw gehuwd man. Zijn nieuwe vrouw heette Agraphina Augustina Michiels en er past hier weer een uitweiding om licht en schaduw achter haar positie te zien.

Tjitrap was een náám in de Indische koloniale geschiedenis. En meer dan dat. Het was de naam van een landgoed dat oorspronkelijk eigendom was geweest van de Verenigde Oostindische Compagnie. Het huis was ongeveer halverwege de weg tussen wat toen Batavia en Buitenzorg heetten op een hooggelegen rivieroever gebouwd met het front naar de berg Megamendoeng. Het was waarschijnlijk in eerste instantie een eenvoudige optrek voor recreatie buiten de ongezonde stad. Daarna werd het verbouwd tot een landgoed in oud-inheemse stijl. Het raakte op den duur in verval en omstreeks 1850 werd op de fundamenten een landhuis met draagzuilen en pilaarbalustraden in neo-classicistische stijl opgetrokken. Nadat de Compagnie daar een tijdlang verbannen familieleden van een van de Sultans van Bantam had gehuisvest, werd het huis in 1756 verkocht aan een uit Duitsland afkomstige beroepsofficier, die het tot lid van de Raad van Indië en schoonzoon van Gouverneur-Generaal Mossel bracht. Na nog een aantal eigendomswisselingen werd Tjitrap in 1817 gekocht door Augustijn Michiels, een schatrijke landheer die

ook al eigenaar was van een reeks andere landgoederen in de omgeving. Het hem toen toebehorende gebied had de omvang gekregen van onze provincie Utrecht.

Michiels was majoor geweest in het militaire corps der Papangers, mocht na zijn ontslag zijn titel blijven voeren en heette in de wandeling niet anders dan majoor Jantje. De Indische lands-archivaris en historicus dr. F. de Haan heeft hem beschreven als de laatste der Mardijkers. Die kwalificatie betekende dat hij tot een inheems geslacht behoorde; en dan met als een voorvader een slaaf die tot het christendom was overgegaan en toen tegelijk vrijgelaten. In de Compagniesvolksmond waren dergelijke ex-slaven Mardijkers gaan heten, welke naam was afgeleid van het Maleise woord *merdeka* = vrijheid.

Ook het woord Papangers was een verbastering en wel van Pampango's, een negroïde volkje van een Filippijns eiland, dat aan de Portugezen en Spanjaarden in hun koloniale tijd gretig

soldaten leverde. Toen de Compagnie rondom 1600 nogal wat van hen krijgsgevangen maakte werd hen bij toetreding in Compagniesdienst op termijn de vrijheid beloofd. Ze moesten dan wel het katholieke voor het protestantse geloof inruilen, maar de hun vertrouwde Portugese taal mochten ze blijven gebruiken. Op den duur werd hun contingent versterkt met slaven die tijdens allerlei veroveringsoorlogen in de Zuidoostaziatische regionen werden buitgemaakt. Ze werden nu gezien als een substituut van Jan Pieterszoon Coens mislukte ideaal van een blanke volksplanting. Na hun toetreden tot de Hervormde Gemeente en hun doop werd hun als teken van erkenning de achternaam van hun doopgetuige verleend, wat dan hun vaak Nederlandse achternaam en veel al dan niet gewilde misverstanden verklaart. Uit hun kring vielen er altijd militairen te rekruteren en ze bleven ook dan bijeen in Mardijker-compagnieën. Eén ervan was de Papanger-compagnie, die nog tot aan het begin van de negentiende eeuw tot speciale taak had het stadhuis van Batavia te bewaken.

Ook de herkomst van het trotse landherengeslacht Michiels lag bij een slaaf en wel bij een Titus van Bengalen, die in 1694 in Batavia werd vrijgelaten en gedoopt. Hij kreeg eveneens de naam van een doopgetuige, een zekere Michiels. Titus bracht het tot kapitein van een Mardijker-compagnie. Zijn kleinzoon Jonathan had als luitenant van de Papnger-compagnie lukratieve zaken gedaan, waardoor hij een tussen Batavia en Buitenzorg gelegen landgoed kon kopen. Enkele jaren nadien kocht hij op een veiling tegen een spotprijs het daarnaast gelegen landgoed Klapanoengal, dat alleen al hem een vermogen bezorgde van een paar ton. Hij verdiende het voornamelijk door de verkoop van eetbare gierzwaluwnestjes, een lekkernij van de Chinese keuken. Na veel geharrewar onder de erfgenamen erfde na zijn dood in 1788 zijn zoon Augustijn de landgoederen. Hij kocht er nog een aantal bij en daartoe behoorde ook Tjitrap. In Batavia kocht hij een schitterende tweeverdiepingswoning vlakbij de Mardijkerbuurt. Zowel daar als op Tjitrap hield hij er een ware hofhouding op na: een honderd man personeel in de stad en op het door hem bij voorkeur bewoonde Tjitrap nog eens ruim driehonderd. In zijn tijd werd hij de rijkste grondeigenaar van Java genoemd met een jaarinkomen van om en bij 230.000 gulden plus de door de *adat* voorgeschreven geschenken in natura.

Majoor Jantje was niet in het minst trots op zijn rang en funktie van commandant van het Papanger-corpsje. Daarvan leverde de grootste prestatie een militair orkest van zo'n dertig man, waarvan de voornaamste taak was de feestvreugde te stimuleren die er toen vrijwel onophoudelik op Tjitrap heerste. Het landgoed heette een verzamelplaats van alle lekkerbekken en drinkebroers uit de omtrek. Arriveerde Majoor Jantje daar, dan werd hij opgewacht door een escorte van bereden kamponghoofden met op het hoofd grote kolbakken en in de hand van wimpels voorziene lansen. De huis*gamelan* klonk en de dansmeisjes stonden klaar. Het *dessa*volk deelde in de vreugde doordat er koperen duiten werden rondgestrooid en tot ver in de nacht werd dan de *joyeuse entrée* gevierd. Bij een feest in optima forma presenteerden zich dan ook nog een slavenorkest voor Europese en een dito voor Chinese muziek, terwijl er ter afwisseling het geklingel te horen was van vijftig klokken, die overal in het huis stonden of hingen. Voor de gasten die meer van sportief vertier hielden stonden er dag en nacht zo'n driehonderd opgetuigde paarden klaar. Ook de opgezetenen van het land werden goed door de majoor verzorgd. Voor hun kinderen was er een eigen school en allen konden rekenen op een vast zakgeld.

Augustijn Michiels was eerst getrouwd meteen vrouw die jong stierf zonder Tjitrap te kennen en toen met een inheemse vrouw die eerst zijn *njai* of concubine was geweest. Er waren buitenechtelijke kinderen, maar na een officieel huwelijk werd

de nu van een Europese naam voorziene echtgenote allerwegen aanvaard als Vrouwe van Tjitrap. In 1833 overleed Augustijn en zijn nalatenschap bedroeg 2½ miljoen gulden aan geld en nog een miljoen aan bezittingen. Maar er was zoveel aan hypotheken, al bij voorbaat verstrekte legaten en verzwarende bedingen, dat de erflater zelf de netto grootte van zijn vermogen al lang niet meer kende.

Universeel erfgename was de enig overgebleven wettige dochter Agraphina Augustina uit het eerste huwelijk van de majoor. Zij was in 1809 getrouwd met Jacobus Anthony Beijvanck, een funktionaris van dezelfde Algemene Rekenkamer waar Multatuli zijn Indische ambtelijke carrière zou beginnen. Zij had ook al bij voorbaat het profijtelijke vogelnestjesland toebedeeld gekregen en erfde bovendien het in Meester Cornelis gelegen land Kampong Melajoe, dat vader Michiels eens aan zijn bezittingen had toegevoegd. Tjitrap had hij aan een aanvankelijk onwettige maar later geadopteerde zoon nagelaten, die voor zijn opvoeding naar Nederland was gerstuurd maar daar zestien jaar oud in 1841 overleed. Mevrouw Beijvanck erfde toen ook dat landgoed.

De Beijvancks hadden inmiddels een grote bedrijvigheid ontwikkeld op Kampong Melajoe, welk land zijn naam ontleende aan een *Kapitan Melajoe*, een soort ceremoniemeester uit de tijd dat in Batavia de ingezetenen van niet-Javaanse en niet-Europese herkomst in stam- en natie*kampongs* onder eigen leiders met een militaire rang bijeenwoonden. Het echtpaar dreef er in een algauw afgebroken huis een handel in groenten, melk, kaas en eieren en exploiteerde ook nog een slagerij in Weltevreden. In die tijd trokken meer landheren zo hun extra-verdiensten uit de stad. Kort nadat hij in 1840 de eerste steen had gelegd voor een nieuw en riant herenhuis overleed Beijvanck. Zijn toen 48-jarige ondernemende weduwe was de eenzaamheid niet gewend. Toen zij de martiale en gezag uitstralende Menu ontmoette, die een tienjarig weduwnaarsbestaan ook beu was, was een huwelijk algauw gesloten. In 1844. En in gemeenschap van goederen, wat betekende dat Petrus Henricus landheer van Tjitrap werd en ook eigenaar van het nieuwe huis in Meester Cornelis, dat algauw de naam Gedong (of Huize) Menu kreeg en als zodanig door de daar geboren schrijver E. du Perron zou worden vereeuwigd.

Menu nam direkt ontslag uit de militaire dienst. Hij ging met zijn nieuwe vrouw en zijn drie ongetrouwde dochters afwisselend op Tjitrap en in Gedong Menu wonen. De meisjes waren aantrekkelijke en nu plotseling hoogstbegeerlijke erfdochters. In het gezin heerste overdaad en vrolijkheid. En goede huwelijken konden niet uitblijven voor de dochters, die nu zo volop behoorden tot het levenslustige Indische patriciaat dat *tempo doeloe*, letterlijk de tijd van vroeger, zou gaan kenmerken. Hoewel in een inheems gekleurde omgeving wonend, behoorden ze tot de veelbegeerde volbloed*totoks* ook.

Aan het huwelijk van Henri du Perron in 1848 met een meisje Menu was op zichzelf niets verrassends geweest. De vaders hadden elkaar al in 1816 in Hellevoetsluis leren kennen en natuurlijk hadden ze in hun Indische carrière als hoogklimmende militairen elkaar van tijd tot tijd weer ontmoet. In zijn zogenaamde autobiografie spreekt Louis du Perron over Margaretha Catharina Menu als de ‘tweede dochter van mynen vriend, den gepensioneerden Kolonel der Militaire Administratie P.H. Menu’ en met de wettigingsprocedures in nu een ver verleden mocht zeker van *Ebenbürtigkeit* worden gesproken.

Ook het verdere familieverband mocht er zijn en onderstreept dat het begrip patriciaat hier niet misplaatst is. Het huwelijk van de oudste dochter Menu met de resident De Kock van Leeuwen is al vermeld. Dat van de derde dochter, Geertruida Wendelina, bracht haar op de hoogste trede van de sociale hiërarchie. Zij trouwde in 1852 met de toen 30-jarige luitenant van het Indische leger Gustave Marie Verspyck, die in Gent geboren maar later met zijn ouders naar Nederland verhuisd was. Verspyck werd een van de beroemdste militairen van zijn tijd; en dan vooral

als Atjeh-generaal. Hij was ook een protagonist in de hier niet verder ter zake doende geruchtmakende en met brochures bevochten affaire-Van Swieten. (Zie daarvoor de onder de titel *Maar Majesteit!* in 1968 gepubliceerde geheime dagboeken van de minister van Oorlog generaal Weitzel en *De Atjeh-oorlog* uit 1967 van Paul van 't Veer.) Uiteindelijk kwam Verspyck als adjudant van zijn hoge beschermer Koning Willem III in dienst van het Koninklijk Huis. Eddy du Perron vermeldt hem in zijn familieverhaal terloops als 'de beroemde generaal marees' en noemde zijn vrouw, die zich eerder door haar toewijding bij de soldaten heel bemind had gemaakt, nadien 'ronduit geesteskrank'.

De jongste dochter van Menu werd uiteindelijk Vrouwe van Tjitrap, nadat de enige zoon al jong was overleden. Zij trouwde eerst in 1854 met de dan 36-jarige luitenant der Artillerie Jan Welter. Na diens dood hertrouwde zij in 1862 met ook een lui-

tenant, Johannes Jacobus Wilhelmus Elize Verstege, die later als luitenant-kolonel wegens dappere daden ook een Militaire Willemsorde kreeg. Nazaten van het echtpaar waren tot kort voor de Tweede Wereldoorlog de laatste bewoners van Tjitrap, waarvan Majoor Jantje's gastenhuis het hoofdgebouw was geworden nadat in 1850 door een aardbeving diens paleisachtige huisvesting was ingestort. Na die oorlog werden alle opstallen door rovende benden met de grond gelijk gemaakt, een kwalijk lot dat toen heel wat land- en herenhuizen trof.

Mr. du Perron hield aan zijn zo riant lijkende huwelijk niet veel geluk over. De echtelieden bleken algauw niet te harmoniëren. Zij gingen al in 1865 gescheiden van elkaar leven en in 1870 ook voor de wet scheiden. De vrouwelijke helft, die niet in gemeenschap van goederen was getrouwd, woonde toen als een verindischte dame in Gedong Menu, dat voor een gedeelte haar eigendom was. Ze had een stel inheemse kinderen om zich heen, die haar eten en drinken moesten voorproeven omdat zij aan vrgiftigingsangst leed. Op de duur werd ze onder curatele gesteld. Zij overleed in 1896. Haar ex-man woonde toen al in een deftig herenhuis aan het weidse Koningsplein in Batavia. Zijn kleinzoon vermeldt dat hij na zijn pensionering in Brussel er een maîtresse op nahield.

Het echtpaar vond toch nog tijd en moed om vijf kinderen ter wereld te brengen. Ook die kwamen in aanmerking voor huwelijken in de top van het Indische patriciaat. Jeanne Marie, de oudste dochter, trouwde alweer met een militair die het tot de hoogste funkties in het leger bracht, jhr. J.C. van der Wijck, die luitenant-generaal en legercommandant werd. Hij was een broer van jhr. C.H.A. van der Wijck, eerst lid en vice-president van de Raad van Indië en van 1893-'99 Gouverneur-Generaal. Beide waren zonen van ook een lid van de Raad van Indië, die in de tweede helft van de vorige eeuween pleidooi voor een verlicht en humaan koloniaal beleid had gepubliceerd. Het tweede kind uit het huwelijk van de jurist Du Perron was de zoon Louis Henri. Hij trouwde een meisje dat curieuserwijs E.C.N. van Wijck heette en werd een succesrijk planter zonder sporen in de geschiedenis. De daarop volgende dochter, Albertine Eugénie, trouwde met een telg uit een oorspronkelik Zwitsers en daarna in Nederland terechtgekomen geslacht, mr. Carel Anne Henny, die in Batavia eerst advokaat tegelijk landsadvokaat was en later hoofdagent van de Nederlands-Indische Handelsbank. Deze tante Toetie speelt als tante Tine nog een rol in *Het land van herkomst*. De op haar volgende dochter, Louise Henriëtte, trouwde weer met een officier, de infanteriekapitein G.H.M. van Hemert, van wie geen opmerkelijke daden bekend zijn.

Het jongste kind was dan Charles Emile du Perron, geboren in 1861 en vader van wie later ook een náám zou verwerven, maar dan een van een in de familie niet gewaardeerd schrijver. Ook deze Charles behoorde in zijn jeugd tot de *jeunesse dorée*. Hij turnde en schermde, hij danste en reed paard, hij won prijzen op de *gentleman-races* en was een vrolijke gast op zowel de daarbij horende als elders door planters georganiseerde feesten. Hij was opvliegend, weinig geliefd en in de omgeving als ‘kwaaie Duup’ onderscheiden van zijn oppassende broer, de ‘goeie Duup’.

Op zijn tiende jaar werd hij naar Nederland gestuurd, waar hij in huis kwam bij oom Verspyck. Voor jurist of officier bleek hij niet geschikt. Als inleiding tot een plantersbestaan mocht hij de Ecole Nationale Economique in Parijs bezoeken. Na een vrolijke tijd van twee jaar haalde zijn toen al in Brussel wonende vader hem daar weg. Hij werd nu voor een praktijkopleiding op een suikerfabriek in Rijssel geplaatst, waar hij joyeus op zijn Indisch kompleet met een maîtresse leefde.

In 1883 ging hij naar Indië terug. Hij werkte even in de suiker op Oost-Java en raakte er in konflikten, waarna zijn moeder hem een van haar landhuizen in

Buitenzorg kado gaf. Hij installeerde er zich als landheer, ook daar met een maîtresse, en kreeg een nog slechter naam vanwege allerlei '*perkara's*' of wel 'affaires' in de inheemse wereld, die dan met moeders geld werden gesust. Toen hij op de plaatselijke paardenrennen na al een paar vluchtige ontmoetingen de plantersvrouw Marie Mina Madeline Van Polanen Petel, wier eigen naam Bédier de Prairie was, nader leerde kennen, liep het op een huwelijk uit. Op 24 maart 1898 trouwden ze, hij 36 jaar en zij 33 jaar oud. Zij was inmiddels gescheiden, haar 10-jarige zoon bleef bij zijn vader, die administrateur van een thee-onderneming was, en met de haar volop chamerende tweede echtgenoot ging ze wonen in Gedong Menu, waarvan Charles van zijn twee jaar eerder overleden moeder het haar toekomende vierde deel had geërfd.

Madeline, zoals zij in de omgang heette, leek dan wel een adellijke naam te hebben, maar ook dat was weer pseudo. Zij was afkomstig uit een van oorsprong wel Frans, en dan Bretons, maar later op het eiland Réunion vercreoolst geslacht met in de vrouwelike linie zelfs wortels in Madagascar/Malagasië. Een chirurgijn-majoor met dan nog de naam Bédier alleen was in 1724 met zijn regiment terechtgekomen op het bevoorradingsstation in de Indische Oceaan dat Réunion toen was. Hij bleef er tot zijn dood toe en werd er nog lid van de Hoge Raad. Hij had veertien kinderen, die zich op de duur meenden meer aanzien te verschaffen door uit de weidegrond een naamstoevoegsel te putten. Een van zijn nazaten vestigde zich in 1830 als koopman in Batavia en diens zevende van de tien kinderen, de in 1831 geboren Achille, woonde een tijdlang op Malakka, waar hij als een man van aanzien zaken dreef. Vandaar dat zijn dochter Madeline op het daar naburige eiland Penang werd geboren. Zij was nog maar twee jaar oud toen haar ouders naar Java teruggingen en daar kort na elkaar overleden. Ze werd toen opgevoed door eerst een zuster van haar moeder, die als tante Loonen, zoals de naam van haar echtgenoot was, een grote rol in het gezin zou blijven spelen, en later door haar voogd en aangetrouwde neef Burnaby Lautier, toen resident van het in de Vorstenlanden op Midden-Java gelegen Solo. Ze leerde zich in de hoogste milieuws bewegen en was tien jaar lang in het Soekaboemische een gevierde plantersvrouw. Ze was dus mentaal en sociaal voldoende toegerust om de leiding op zich te nemen van de landherenhuishouding in Gedong Menu, waar anderhalf jaar na haar tweede huwelijk de zoon werd geboren die het enige kind bleef van haar en Charles. Op 2 november 1899 en ingeschreven als Charles Edgard (tot in alle registers en identiteitspapieren met een d, hoewel de naamhouder zelf de Engelse schrijfwijze zonder d prefereeerde).

De *faits et gestes* van dit echtpaar met hun buitenissige kind zijn verhuld en bijgeschminkt in *Het land van herkomst* beschreven en hier verder niet aan de orde. In België, waar het gezin in 1921 arriveerde om de schromelijk verwaarloosde opvoeding van de op de middelbare school mislukte Eddy nog wat bij te schaven, vonden vader en moeder hun einde, evenals hun aanvankelijk zo forse vermogen. Over Charles Emile schreef zijn zoon in diens autobiografische roman: 'Mijn vader, in zijn jeugd energiek, driftig, autocratisch, daarbij vrolijk toch, de "wijfjes" minnend enz., probeerde later allerlei banden te leggen met de spiritistische wereld, maar eindigde neurasthenisch en volmaakt levensmoe in een zelfmoord.' De gravenkroon had hij gemist. En vergeleken met de daden en het eerbetoon van zijn voorgeslacht nog veel meer.

Eindnoten:

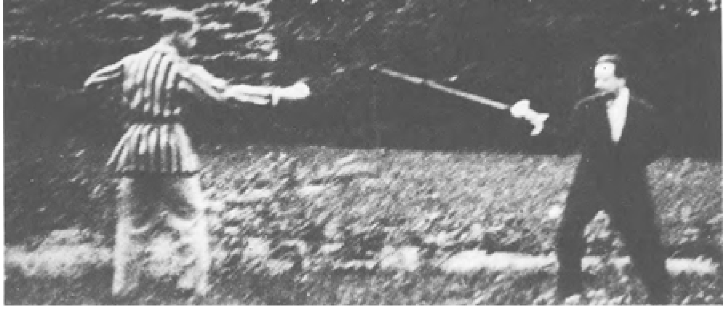
1. Waarbij ik met dankzegging de hulp wil vermelden van een nazaat uit een aan Eddy verwante tak van de Du Perrons, mr. W.W. Timmers, die in de afgelopen jaren omvangrijke genealogische naspeuringen naar ook zijn voorgeslacht deed.
2. Voor de liefhebbers: die soldatenhandel is satirisch aan de kaak gesteld in het anoniem in 1784 gepubliceerde *Faustin oder das aufgeklärte philosophische Jahrhundert*.
3. Over het wel en wee van dit Zwitserse regiment valt het e.e.a. te lezen in *The Cleghorn Papers*... being the Diary 1795-1796 of Hugh Cleghorn of Stavithic, edited by the Revd. William Neil, welk boek in 1927 in Londen werd uitgegeven.

Jan van der Vegt
Een vriend uit het rijk der Barden
Over E. du Perron en A. Roland Holst, enkele biografische aspecten van een vriendschap

In maart 1928 maakte Du Perron, die toen ruim 28 jaar oud was, kennis met de bijna 40-jarige Adriaan Roland Holst. Ze ontmoetten elkaar in Brussel ten huize van Jan Greshoff, met wie Du Perron in het jaar daarvoor al kennis had gemaakt. Zijn ouderlijk huis was het kasteel Gistoux, in de buurt van Waver, niet ver ten zuid-oosten van Brussel. Van daaruit kon hij Greshoff geregeld bezoeken, bij wie toen Roland Holst logeerde. Zo kon een ontmoeting plaats vinden die het begin was van een vriendschap die voortduurde tot de dag waarop Du Perron stierf, 14 mei 1940.

Het is de vraag of al bij de eerste ontmoeting het ijs tussen beiden gebroken is. Holst maakte kennis met een jonge, aankomende schrijver die hij ongetwijfeld als 'vriend van zijn vriend' met charmante beminnelijkheid tegemoet is getreden. Aan de kant van Du Perron laat zich wel enige bedremmeldheid voorstellen, want daar stond hij voor een beroemdheid uit het Nederlandse literaire leven in wie hij tien jaar eerder nauwelijks een gewoon menselijk wezen had durven zien. Dat kunnen we uit zijn eigen woorden afleiden. Het is bekend dat er van Du Perrons autobiografische roman *Het land van herkomst* (1935) een bijzonder exemplaar bestaat, dat eigendom van Greshoff is geweest en dat deze opnieuw in drie delen heeft laten inbinden, ruimschoots met wit papier doorschoten. Daarop heeft Du Perron voor Greshoff een reeks notities geschreven die de achtergronden aangeven van personages en gebeurtenissen uit de roman, of die onthullen hoe deze zich verhouden tot de werkelijkheid van Du Perrons ervaringen. In zo'n aantekening bij hoofdstuk 21 staat te lezen:

> Wonderlik iets: toen ik 17, 18 was reed ik in een Ford-autootje soms tussen Bandoeng en Tjitjalengka. Ik las dan in een schoolbloemlezing, *De Bloeiende Bongerd*, en bewonderde daarin 2 dingen boven alles: *De Jeugd van Tamalone* van Van Schendel en verzen van A. Roland Holst. Deze auteurs waren voor mij mensen die in een wonderwereld woonden waar ik zelf wel nooit zou komen: geen echte mensen, maar figuren uit het rijk der barden. Tien jaar later lag ik op de heide van Gistoux naast A. Roland Holst naar de ondergaande zon te kijken en vertelden wij elkaar allerlei libertijnse verhalen.



Du Perron in duel met A. Roland Holst.

Ook al houden we rekening met een milde zelfspot in deze regels, dan nog kunnen we er de adoratie uit lezen waarmee de jeugdige Eddy du Perron, toen al een gretig

lezer, tegen Roland Holst opkeek. En tien jaar later, in 1928, was diezelfde bewondering nog van kracht. Kort na de kennismaking schreef Du Perron, toen hij Holsts bundel *Voorbij de wegen* gelezen had, in het derde van zijn *Cahiers van een lezer* onder de datum 25 mei: 'men heeft weer te doen met de zwerver, en dikwels genoeg verliefd, een Tamalone van het noorden.' En enkele regels verder: 'Voor wie zich met deze stem heeft vertrouwd gemaakt, is het - evenals bij Van Schendel - altijd dezelfde bekoring.' Opvallend is dat ook hier Roland Holst en Van Schendel samen worden genoemd. De bekoring die hij op Java aan die schoolbloemlezing ontleende, vond Du Perron in Europa terug, toen hij o.a. de zo totaal andere Malraux al had leren kennen en bewonderen. Maar wat meer was, met die onbereikbare gestalte uit het rijk der barden kon hij vriendschap aanknopen.

Roland Holst keerde uit Brussel naar zijn woonplaats Bergen terug en Du Perron, verwoed briefschrijver, begon meteen een correspondentie. In de achtdelige uitgave van zijn *Brieven* is zijn aandeel daarin nu toegankelijk gemaakt, althans de bijna zestig brieven aan Holst die terug zijn gevonden. De oudste daarvan (zeker niet de eerste die geschreven is) is gedateerd op 11 april 1928 (nummer 156 in de *Brieven*-editie). Du Perron stuurde hem naar de R.K. Ziekenverpleging in Hilversum, waar Roland Holst inmiddels wegens een ernstige pleuris was opgenomen. De aanhef suggereert nog enige onzekerheid over de juiste benaming van de nieuwe vriend: 'Beste Adrianus, Adriaan, Jaan of Jany' en dat doet vermoeden, dat het eerste contact in Brussel nog wat formeel gebleven was. Du Perron stuurde Holst naast de brief wat boeken toe en nodigde hem dringend uit om zodra hij weer op de been zou zijn, te komen logeren op Gistoux. Hij zond hem bovendien zijn 'Gebed bij de harde dood', dat Holst daarna in De Gids, waar-

van hij toen poëzie-redacteur was, geplaatst kon krijgen. En Roland Holst schreef op 13 april in een brief aan Greshoff waarderend over 'die aardige, hartelijke Eddie'.

In augustus kwam het tot de logeerpartij waarbij die libertijnse gesprekken plaatsgevonden moeten hebben, die al in de briefwisseling waren voorbereid. In een lange brief van 10 mei (nr. 165) zinspeelde Du Perron bijvoorbeeld op erotische gewaagdheden bij het ziekenhuisbed, waarvan Holst hem kennelijk mededeling had gedaan.

Roland Holst zou nog verscheidene keren op Gistoux terugkeren en Du Perron kwam meer dan eens in Bergen logeren. De vrienden ontmoetten elkaar verder in Parijs, in Amsterdam of in Ascona, waar Roland Holst geregeld enige maanden verbleef. Aan de persoonlijke contacten kwam voor enkele jaren een eind toen Du Perron in oktober 1936, inmiddels al ruim vier jaren getrouwd met Elisabeth de Roos, naar zijn geboorteeiland Java vertrok. Daar bleef het gezin drie jaar en in november 1939 waren ze in Nederland terug. De Tweede Wereldoorlog was toen al uitgebroken. In het voorjaar 1940 vestigden de Du Perrons zich in Bergen, aanvankelijk aan de Nesdijk, enkele huizen van Roland Holst vandaan. In die maanden zagen de vrienden elkaar bijna dagelijks, beiden zeer betrokken bij wat er in Europa gebeurde en wat Nederland bedreigde, beiden vol afkeer van het Duitse nazisme. De gezondheid van Du Perron ging in die tijd achteruit, want hij had veel last van zijn hart, een oude kwaal. En hij werkte als een bezetene.

In een voor de VARA-radio in 1969/1970 op de band gezette reeks gesprekken met Simon Carmiggelt (in 1981 uitgegeven in het boekje *Ik herinner mij*), heeft Roland Holst over de laatste dagen van Du Perron verteld en dat relaas is een uiting van warme vriendschap. De oorlog brak uit en het vliegveld Bergen, vlakbij de Nesdijk, werd gebombardeerd. Ieder die in die buurt woonde, moest elders in Bergen onderdak zoeken en Du Perron was bang dat binnenvallende Duitsers bij hem compromitterende boeken zouden vinden. Holst en Bep du Perron hebben op 14 mei, de dag van de capitulatie, nog een partij van zulke boeken in de tuin begraven. Door alle emoties verslechterde die dag de toestand van Du Perron sterk en Holst ging op de fiets naar het dorp om een dokter te halen. Toen hij terugkwam bij het huis van de familie Van Waterschoot van der Gracht, vrienden waar ze noodgedwongen logeerden, was Du Perron bezweken aan een aanval van angina pectoris. Het grote gedicht 'In memoriam Charles Edgar Du Perron et Menno ter Braak', Holsts eerbewijs voor twee gestorvenen die hij ondanks diepe meningsverschillen had leren bewonderen als mannen voor wie zelfs de schijn van knechtschap onaanvaardbaar was, geeft van de dode vriend dit beeld:

> daar lag een man, tot mens vergroot,
> die opkwam voor de volle kosten
> zijns levens, en die stierf in nood.

Toen het tijdschrift Tirade in 1973 een speciaal nummer wijdde aan Du Perron, werd dat geopend met een korte bijdrage van Roland Holst: 'Over den mens Edgar du Perron'. Het begint met het beeld van een fanatiek over zijn schrijfwerk gebogen Du Perron, die geen aandacht heeft voor Bloem en Holst die even bij hem langs komen. Ze vervolgen dan maar hun weg naar de kroeg in het dorp, want: 'het gaat niet aan een kat te storen als hij bezig is met zijn muis.' In dit stuk dat, hoe kan het anders bij Roland Holst, allerlei anekdotes bevat, staan deze regels:

> Altijd zal ik dankbaar blijven hem te hebben gekend, hoezeer wij ook van aard verschilden, misschien juist omdat wij zo radicaal verschilden, want

beiden hadden wij het vermogen ons in den ander te verplaatsen, al viel dat hem wellicht minder makkelijk dan mij; des te groter was in dezen zijn verdienste.

En de slotwoorden zijn:

> Gulzig en gul en driftig: ik mis hem nog meer dan hij het mij - geloof ik - zou hebben gedaan als ik eerder in de laatste kuil zou zijn gestopt.

Na zoveel jaren is er bij Roland Holst een lichte twijfel, niet aan de vriendschap die er geweest is, maar wel aan de betekenis die hij voor Du Perron gehad heeft. Want die bepaalt de mate waarin men later iemand mist.

De verschillen in karakter hoefden niets aan de vriendschap af te doen. Roland Holst was een man die in de omgang met zeer uiteenlopende mensen een grote soepelheid en veel tolerantie aan de dag legde, die zelfs tegen Slauerhoff in zijn moeilijkste periode was opgewassen. Verschillen kunnen ook tot grotere waardering leiden. De warmbloedige, hartstochtelijke en volstrekt eerlijke Eddy du Perron was een vriend van wie hij drieëndertig jaar na diens dood nog kon zeggen dat hij dankbaar was hem gekend te hebben. Wellicht werd dat gevoel mede veroorzaakt door de oprechte bewondering voor Holsts poëzie van een man die zelf als schrijver een zo totaal andere weg ging en die eerlijk genoeg was om het te laten blijken als iets hem niet kon bekoren. Met veel van het proza van Roland Holst wist Du Perron geen raad. Toen hij het essay 'Oorlogstuig' las (in *Uitzelfbehoud* opgenomen), schreef hij op 8 februari 1935 aan Ter Braak (brief nr. 743 in deel III van *Briefwisseling 1930-1940*): 'ik ben het met de beste bedoelingen gaan lezen, maar het is wel de strafste lullax die ik in tijden ontmoet heb.' Het verhaal 'Deirdre en de zonen van Usnach' verafschuwde hij, maar hij gaf zich wel veel moeite om *De afspraak* te lezen. Dat boek bleef hem vreemd, maar hij wist ook hoe belangrijk het voor Holst zelf was. In het derde *Cahier* plaatste hij in december 1930 een voetnoot bij de passage waarin hij verslag doet van zijn pogingen iets te begrijpen van dit proza en daarin staat dat hij dit boekje tenslotte toch lief heeft gekregen, omdat hij daarin 'een van de weinige werkelik-superieure mensen terug wilde vinden' die hij van meer nabij gekend heeft. In die geest liet hij zich ook tegenover anderen in verscheidene brieven over Roland Holst uit. Dat tekent bij Du Perron een vriendschap die de voortzetting was van een bewondering uit zijn jeugd. Dichterschap en persoon waren voor Du Perron niet werkelijk gescheiden. Hij had toen hij met zijn ouders van Indië naar Europa ging, Holst in zekere zin meegenomen (voor Van Schendel geldt dan hetzelfde) en dat kan de haast gretige warmte verklaren waarmee hij zich, als hij Roland Holst eenmaal persoonlijk heeft ontmoet, aan de vriendschap wijdt.

Toch is er in 1973 bij Roland Holst naast de dankbaarheid ook die vleug van twijfel, met impliciet de vraag wat hij voor Du Perron heeft betekend.

Een vriend met wie Du Perron lees- en levenservaringen kon uitwisselen; die hem een ruimere kijk op de Engelse poëzie gaf en hem onder anderen Rossetti en Yeats leerde waarderen. Niet iemand die hem literair beïnvloedde, ook al verklaarde Du Perron enkele malen hoe graag hij Holsts gedicht 'De ontkomen zwerver' zelf had willen schrijven. Het 'parlando' van zijn verzen bleef ondanks alle bewondering ver van ritme en taal van de poëzie van Roland Holst verwijderd. Een enkele keer sloop onbewust beïnvloeding binnen. In het voor Greshoff geannoteerde exemplaar van *Het land van herkomst* staat naast het slot van hoofdstuk 20:

> Deze laatste alinea heeft A. Roland Holst 'zeer getroffen', schreef hij, en hij meende er 'ongewild de navelstreng in onthuld' te zien van het hele werk. Het grappige is dat de terminologie van deze alinea ongewild een beetje holstiaans aandoet...

Maar de vriendschap met Roland Holst verliep niet zonder wrijvingen. Ze kregen een hoog oplopend meningsverschil over de appreciatie van de poëzie van Leopold en Slauerhoff, doordat Du Perron voor de eerste maar matige waardering kon opbrengen en Slauerhoff boven hem plaatste. In dat verband moest hij van Holst een 'Olympisch boze' brief incasseren. Zoiets deed hij. Hij incasseerde ook de tegenvallende waardering van Holst voor *Het land van herkomst*, een boek waarin hij veel van zichzelf heeft gegeven. Hij incasseerde zelfs het gevoel voor zijn vriend soms teveel te zijn. Op 23 september 1930 (brief nr. 592) schreef Du Perron aan Van Vriesland over Jany:

> je hebt geen idee van onze vriendschap in *brieven*, die is over en weer van een delicate, ik zou haast zeggen, van een deferente, warmte. Maar als ik bij hem zit, heb ik 8 op de 10 keer het gevoel dat hij mij eigenlik in het Paradijs wenscht - of een andere *hemelsche* plaats - als het maar vèr van hem af is.

Du Perron was altijd met boeken in de weer, dacht, praatte en schreef er onstuitbaar over. Hij moet voor minder energieke vrienden zeer vermoeiend zijn geweest in zijn niet aflatende lust tot discussiëren. Hij merkte dat zelf ook wel op. Als hij in

zijn derde *Cahier* de eerste gesprekken met Roland Holst op Gistoux beschrijft, in augustus 1928, vermeldt hij hoe zijn gast zich tenslotte sufgepraat naar bed begeeft. Maar Du Perron kon zich waarschijnlijk heel moeilijk voorstellen dat iemand ook wel eens over literatuur uitgepraat wilde zijn. Hierin heeft zonder twijfel de oorzaak gelegen van irritaties tussen Roland Holst en Du Perron. Roland Holst moest, als de Muze hem in haar greep had, met haar alleen kunnen zijn. En soms had hij aanvallen van depressiviteit waarin hij zich liefst van de literatuur afwendde. We zien die op allerlei plaatsen in de brieven van Du Perron weerspiegeld.

In juni 1932 verbleven Du Perron en zijn vrouw, pas getrouwd, in Lugano. Op 5 juni schreef hij in een brief aan Greshoff (nr. 1151):

> Gisteren hadden we Jany hier; heel aardig en geschikt, maar toch (wat ik nu *altijd* bij hem heb), un peu *terne*. Er komt meer en meer een doodsche laag over Jany, waardoor hij, ondanks al zijn aardigheid en wat men voor hem voelt, geen werkelijk, ik bedoel: volkomen, contact meer geeft. Vreemd is dat, want heusch, hij was overigens èrg aardig. Het is ook best mogelijk, natuurlijk, dat het aan mij ligt.

Dezelfde dag schreef hij aan Ter Braak (brief nr. 164 in deel I van de *Briefwisseling*) iets dergelijks:

> Gisteren hadden we Jany hier, als altijd onder een doodsch laagje, maar overigens heel aardig. Hij danst en ‘amuseert’ zich druk, onder de Asconeesche bohème; als hij er over vertelt hoor je de innerlijke verveling, of liever, die verspreidt zich als de walm van een Turksch bad om hem heen -

Een Jany in die toestand moet voor de geestelijk intens levende Du Perron bijna een ‘afknapper’ zijn geweest. De opmerking dat het ook aan hem gelegen kan hebben, lijkt weinig meer dan een dooddoener en de vraag komt op of Du Perron wel in staat was in de bewonderde vriend, al achtte hij hem niet boven kritiek verheven, menselijke zwakheid te zien. Er spreekt uit deze brieven althans geen inzicht dat er met Roland Holst iets mis is. Aan de andere kant kan men Du Perron niet kwalijk nemen, dat hij hier niet de symptomen onderkende van de depressies die Roland Holst later in zijn leven nog veel heviger hebben overvallen.

Du Perron schreef op 25 september 1933 aan Marsman (brief nr. 1796) over een teleurstelling in de wederkerigheid van de vriendschap en uit de volgende passage blijkt dat ook hij toen behoefte had afstand te nemen:

> Ik sta sindsdien altijd precies zoo tegenover Jany, zoo los en vast, als hij het zelf wil, en een andere kwestie is dat het willen van Jany après tout erg meeviel. Voor *mij*, die misschien te sterk aan hem was gaan hechten, voltrok zich de nieuwe phase toen.

Als Roland Holst zich zulke irritaties herinnerd heeft toen hij zijn herdenkingsartikel schreef, kan dat hem die opmerking in de slotzin van zijn stuk in de pen gegeven hebben. Maar er is ook een concretere oorzaak voor aan te wijzen en daarvoor moeten we terugkijken naar het beeld waarmee het artikel van Roland Holst in Tirade opende.

Een fundamenteel karakterverschil tussen de vrienden was, dat Roland Holst zich in veel gevallen liever schouderophalend afwendde van wat hem ergerde, terwijl Du Perron zich niet gauw een kans op polemiek liet ontglippen. De herinnering aan

de verwoed voortschrijvende Du Perron riep daarom bij Holst ook de associatie met kat en muis op.

Dat wil niet zeggen, dat Holst het met Du Perron altijd oneens was als deze, rusteloos jagend op holle frasen, literaire valsheid in geschrifte of fatsoensrakkerij, zijn polemische klappen uitdeelde. En als hij het er wel oneens mee was, zoals in het geval van *Uren met Dirk Coster*, de meest fameuze van die klappen, kon hij de kwaliteit van de aanval waarderen. Meer waardeerde hij het overigens dat Du Perron een herdruk van dat boek tegenhield toen hij merkte dat Coster onder de dreiging van het nationaal-socialisme een verre van halfslachtige houding aannam. Ook dat komt in het herdenkingsartikel ter sprake.

Maar Roland Holst liet zich door Du Perron niet meeslepen in het spel.

In 1930 liet Holst zich bij uitzondering verleiden tot een scherpe aanval in De Gids, toen het boekje *Levensproblemen bij Shakespeare* van ene Dr. F.W.A. Korff hem buitensporig ergerde; 'Shakespeare ontmand' was de titel van zijn uitval. Du Perron vond dat natuurlijk prachtig en toen hij later in dat jaar zijn stevige meningsverschil met Roland Holst had over Leopold en Slauerhoff, schreef hij (brief nr. 618):

> Als je mij in het openbaar behandelen wou zooals je het bv. Dr. Korff deed, als ik daarop dan weer antwoorden kon alsof je volstrekt geen vriend van mij was - dan zou een botsing van meeningen tusschen ons 'nuttig' kunnen zijn, of althans 'curieus'; minder voor ons misschien, dan voor jouw en mijn 'geestverwanten'.

Roland Holst stelde zijn vriend, die hiermee misschien de kroon op zijn polemische schrijverschap wilde zetten, teleur en hij nam deze jongensachtige uitdaging voor een vriendschappelijk maar hard partijtje boksen niet aan.

Du Perron heeft in *Het land van herkomst*, dat hij in de jaren 1933 tot 1935 in Parijs schreef, veel zijn vrienden min of meer herkenbaar geportretteerd. Roland Holst komt er in voor als Gerard Rijckloff. De ongewone achternaam is stellig ontleend aan Rijckloff van Goens, niet de 18e-eeuwse gangmaker van de Romantiek in Nederland, maar diens naamgenoot die van 1678 tot 1681 gouverneur-generaal van Oost-Indië was. Of de keus van die naam op meer dan een toevallige associatie berust, is niet te zeggen, maar het is misschien vermeldenswaard dat Du Perron in 1939 in *De Muze van Jan Companjie* enkele fragmenten opnam uit een *Reijsbeschrijving* van deze Rijkckloff van Goens, waarin we zien dat de man oog had voor het schone van de natuur en van de danseressen aan het hof van een Javaanse vorst. Holst zou die zaken ook opgemerkt hebben.

De roman weerspiegelt op het eerste gezicht niet de waarde die de vriendschap met Roland Holst voor Du Perron heeft gehad, of het feit dat hij hem als zo'n superieur mens beschouwde. Misschien is ook dat voor Holst later de aanleiding geweest enigszins te twijfelen aan zijn betekenis voor Du Perron.

Rijckloff speelt in het boek maar een klein rolletje. Als hij in hoofdstuk 10 voor het eerst genoemd wordt, plaatst Du Perron er in Greshoffs exemplaar deze waarschuwing bij: 'Gerard Rijckloff is een erg eenzijdige en uitwendige weergave van A. Roland Holst; een Holst zonder dichterschap.' Wat bleef dan over?

Rijckloff is een man van de wereld, makkelijk en vrij in zijn omgang met vrouwen die, zo vertelt hoofdstuk 20, door zijn stem, zijn zeediepe ogen en vierkante kin onder zijn invloed komen. Hij is de 'libertijn' die in Parijs op jacht gaat naar vrouwelijk wild. Komisch is het verhaal op pag. 288 als Ducroo, Du Perrons alter ego, Rijckloff met Héverlé (een zeer gelijkend portret van Malraux) wil laten kennismaken. Rijckloff komt bij zijn 'zwarte panter' vandaan, een schoonheid uit Marokko die hem zo uitgeput heeft dat hij voor conversatie ongeschikt is. 'Eh bien, à vrai dire je n'en ai

pas!' zegt Héverlé, gevraagd naar zijn indrukken van Rijckloff, 'Il l'air gentil, mais il est endormi, votre ami Rickloff.'

Holst en Du Perron voerden in augustus 1928 op de heide bij Gistoux libertijnse gesprekken. Du Perron kon daarbij over zijn sexuele ervaringen uit Indië vertellen, over zijn onfortuinlijke of meer succesvolle liefdesavonturen in Europa, over Simone Sechez misschien met wie hij toen nog niet getrouwd was; maar een 'libertijn' zoals hij in Roland Holst zag, was hij niet. Hij moet de ander om zijn onafhankelijkheid tegenover de vele liefdesavonturen benijd hebben.

Als kind heeft Arthur Ducroo in de roman een kuisheidsmanie. Voor een in Indië opgroeiende jongen, behoudt hij, door eigen frustraties, lang zijn maagdelijkheid. Volwassen geworden schrijft hij zich op pag. 365 een niet erg primair sexueel temperament toe.

In een van zijn vroege brieven aan Roland Holst (nr. 176) doet Du Perron verslag van allerlei erotische avonturen, maar laat hij ook uitkomen dat het erg eenzijdige ervaringen zijn, met vrouwen die 'iets hebben van een slavinne'. Pas in Elisabeth de Roos vond hij de vrouw die intellectueel zijn gelijke was en het is duidelijk dat hij zo'n vrouw steeds heeft gemist. Toog hij daarom niet in november 1929 naar Oxford, voor een ontmoeting met Eveline Blackett die al een tijdje zijn correspondentievriendin was? Dat liep op een erotische teleurstelling uit. Tij-

dens die escapade had hij scupules ten opzichte van Simone en uit Oxford schreef hij aan Holst (brief nr. 350): ‘Ik voel me erg onzeker, heelemaal het tegendeel van een libertijn.’ Er had ook kunnen staan: helemaal het tegendeel van jou.

Het is wel waar, dat Du Perron met de Rijckloff-figuur een eenzijdig portret van Roland Holst gaf, maar hij heeft er ook een zeer door hem bewonderd en benijd aspect van zijn vriend mee uitgebeeld, wat nog verdiept werd doordat hij Rijckloff heel nadrukkelijk enkele malen met zijn moeder in verband bracht.

In hoofdstuk 10, een van de Indische hoofdstukken, word teen beeld van mevrouw Ducroo gegeven. Ze wordt er geportretteerd in haar grillige, romantische vrouwelijkheid, waarmee ze ook haar zoon aan zich bindt. Du Perron stond zeer ambivalent tegenover zijn moeder. Als in de roman haar gevoeligheid voor complimenten ter sprake komt, wordt verteld hoe Rijckloff haar bij de eerste kennismaking voor 50 aanzag, terwijl ze 64 was. De charmeur en de charmeuse herkenden elkaar en Rijckloff kon daarna bij haar geen kwaad meer doen. Hij was, zegt Ducroo, ‘van al mijn vrienden... de enige die haar om haar eigen persoon scheen te mogen’ (pag. 149). Hij was ook de enige die van haar niet een aan het dierenrijk ontleende bijnaam kreeg, de enige van Ducroo's vrienden die zij niet voor gek versleet.

De annotaties in Greshoffs exemplaar corrigeren de passages over Rijckloff op enkele punten. Niet Roland Holst maar Paul Méral vertelde de bizarre grap over het zwangere spook. Niet met Holst maar met Marsman besprak Du Perron de wenselijkheid voor Wijdenes = Ter Braak een ‘vamp’ te zoeken. Niet Roland Holst maar de schilder Willink was in Du Perrons gezelschap bij het voorval met de lekke band in hoofdstuk 28. Dit zijn geen essentiële correcties, en veel belangrijker is, dat wat er verteld wordt over Rijckloff en Ducroo's moeder niet van aantekeningen wordt voorzien. Het mondaine gemak waarmee Roland Holst met Du Perrons moeder omsprong, hoort bij het eenzijdige, maar beslist als ideaal bedoelde beeld dat Du Perron in de roman van zijn vriend geeft.

Maar bijna had Du Perron toch afgerekend met de zich vrij bewegende ‘libertijn’ die hij in Holst wilde zien en zonder wrok kon benijden.

Met Simone Sechez was Du Perron in 1929 getrouwd (hun zoon Gille was al in 1926 geboren) en dat was niet echt van harte gedaan, hoezeer hij ook op haar gesteld was. Dat huwelijk was daarom geen ontrouw aan de ‘libertijnse’ idealen die hij stellig met Roland Holst druk besproken heeft. Hij liet zich dan ook niet weerhouden op vrijersvoeten naar Oxford te gaan. Maar het huwelijk met Elisabeth de Roos, na de scheiding van Simone, was een ernstige zaak en maakte het ideaal van een leven in Jany's trant tot een loos idee. In het jaar van dat huwelijk heeft Du Perron gewerkt aan een onvoltooid gebleven toneelstuk, ‘De nieuwe manier’, een praatstuk waaraan de Nederlandse dramatische literatuur niets gemist heeft. Bij een Hilversumse familie lopen allerlei heel of half mondaine figuren in en uit en draaien mannen om vrouwen heen. Er wordt veel en cynisch over liefdesverhoudingen getheoretiseerd. Onder de personages bevindt zich Gerard Rijckloff, die dus al bestond vóór Du Perron aan zijn roman over Ducroo was begonnen. Ook hier is Rijckloff onmiskenbaar Roland Holst. Iemand typeert hem als volgt:

> De grote dichter en verleider, de eeuwig rijke jongeling, de man van de wereld en niettemin de zwerver! Ik màg hem, ik heb zelfs nog altijd bewondering voor hem, al wordt zijn poëzie eentonig en hijzelf zoetjesaan oud. Hij moet nu wel veertig zijn...

Dit zegt niet het personage Van den Borght in wie Du Perron wel iets van zichzelf gestopt zal hebben (‘Niet knap maar gebruind, gedrongen maar vlug van beweging’; wat stug en onzeker tegenover de vrouw die hij zoekt, de intellectuele). Rijckloff geldt als de ‘libertijn’ die nooit zal trouwen en die gevaarlijk voor vrouwen is omdat hij zijn gevoel niet buiten zijn verleidingspogingen laat. In de twee voltooide bedrijven doet Rijckloff zo'n poging bij het meisje Mary en de aantekeningen voor het niet uitgewerkte 3e bedrijf eindigen met de notitie ‘Rijckloff en Mama op, beiden nog ongerust. Huwelijksaanzoek.’ Rijckloff en Mary zullen trouwen, de libertinages zijn voorbij.

Deze afrekening met het ‘libertijnse’ vrijheidsideaal dat Du Perron misschien meer op Roland Holst projecteerde dan dat het werkelijkheid was, dat een op de levensstijl van zijn vriend geïnspireerde constructie was, heeft hij in *Het land van herkomst* ongedaan gemaakt. Misschien om het beeld van de jaren waarin hij dat ideaal koesterde, authentiek te houden. De vriendschap tussen Du Perron en Roland Holst was er een die niet een typisch literair karakter had, zoeen die hoe dan ook haar neerslag vindt in het werk. Daarvoor verschilde het schrijverschap van de één te sterk van dat van de ander. Het was een band van wederzijdse waardering en belangstelling, van een gedeeld levensgevoel.

Voor Du Perron heeft Roland Holst waarschijnlijk een ideaal betekend dat hij niet kon navolgen, maar dat voor hem de kloof tussen Indië en Europa hielp overbruggen, een ideaal dat ook leven en literatuur omvatte in hun eenheid. Maar hoe leg je zoiets aan een vriend uit?

Literatuur

A. Roland Holst: ‘Over den mens Edgar du Perron’, in Tirade 184/185, febr./ maart 1973. Ook opgenomen in *In den verleden tijd*, Amsterdam 1975, en in: *Verzameld werk, Proza II*, Amsterdam 1983.

A. Roland Holst: ‘Shakespeare ontmand’, in: *Verzameld werk, Proza II*, Amsterdam 1983 (p. 620-628).

A. Roland Holst: *Ik herinner mij*. Radiogesprekken met S. Carmiggelt, bezorgd door Dirk Kroon. 's-Gravenhage 1981.

E. du Perron: *Het land van herkomst*, in: *Verzameld werk*, deel III; *Cahiers van een lezer*, in: *Verzameld werk*, deel II; *De nieuwe manier*, in: *Verzameld werk*, deel V. Amsterdam 1956.

E. du Perron: *De Muze van Jan Companjie*. Overzichtelijke verzameling van Nederlands-Oostindiese Belletrie uit de Companjiestijd (1600-1780). Bandoeng/Leiden 1939.

E. du Perron: *Brieven*. 8 delen. Amsterdam 1977-1984.

Menno ter Braak/E. du Perron: *Briefwisseling 1930-1940.* 4 delen. Amsterdam 1962-1967.

Pierre H. Dubois, in wiens bezit het annoteerde exemplaar van *Het land van herkomst* is, was zo vriendelijk mij de aantekeningen van Du Perron over Roland Holst/Rijckloff te laten raadplegen.

S.A.J. van Faassen
'Ik geloof dat Greshoff iemand is die meevalt in het gebruik' Aspecten van de vriendschap tussen E. du Perron en J. Greshoff

Op 23 oktober 1936, tijdens de overtocht naar Nederlands-Indië waar hij tot 1939 zou blijven en die hij kort daarop in zijn *Scheepsjournaal van Arthur Ducroo* zou beschrijven, noteerde E. du Perron in zijn dagboek:

> Niet zo gauw vergeten hoe ellendig het was de laatste tijd in Europa, hoe ik er op mijn zenuwen heb geleefd. Gevoel van afbraak, ook door de laatste gebeurtenissen tussen André en Clara [Malraux];[1.] alles wat voor ons 'Parijs' was, was uit elkaar gerukt, ziek of dood. (Gek genoeg misschien: maar hierbij komt voor mij het anders meubelen van de zitkamer van de Greshoffs, die bijna 10 jaar een soort 'huis' was, *de* plek in Brussel waar ik mij vrij en ongeplaagd voelde, - ook daar scheen ik verdreven! [...].[2.]

Een maand eerder had Du Perron aan Greshoff geschreven over het afscheidsbezoek dat hij hem kort tevoren in Brussel gebracht had: 'Ik heb het gevoel dat je den laatsten tijd telkens kritisch naar me kijkt. Vind je dat ik te veel klets, dat ik te ijdel ben, te laf, of wat anders? Vandaag of morgen raak je het misschien nog heelemaal eens met Slauerhoff [met wie Du Perron na een heftige ruzie gebroken had, v. F.] over mij; het is misschien maar goed dat ik afsjees. Ik had *niet* het gevoel dat het logeeren bij je deze keer heelemaal was als andere keeren, voornamelijk om een veranderd contact met jou. Maar misschien vergis ik mij, of was het mijn schuld, of de schuld van het volle huis, of iets anders. Het doet er ook niet toe, als het fond maar niet verandert.' (*Brieven*, dl. 6, p. 293).

Die grondslag voor hun vriendschap was bijna tien jaar tevoren gelegd toen Du Perron en Greshoff, die in juli 1927 in Brussel was komen wonen, elkaar voor het eerst ontmoetten.

Te Gistoux. V.l.n.r.: Jan van Nijlen, E. du Perron, J. Greshoff en Franz Hellens.

Een groot deel van de feitelijkheden van hun vriendschap is tamelijk waarheidsgetrouw opgetekend door J.H.W. Veenstra;[3.] zijn interpretatie van die feitelijkheden en de context ervan wordt echter door hem totaal ondergeschikt gemaakt aan de kennelijke behoefte de oorzaken van Du Perrons toenemende walging van zijn bestaan en de mede daardoor ontstane conflicten met zijn vrienden te zoeken buiten Du Perron zelf, bij voorbeeld bij het vermeende onbegrip voor Du Perrons situatie van die zelfde vrienden en met name van Greshoff. Illustratief daarvoor zijn bij voorbeeld zijn snierende opmerkingen aan het adres van Greshoff met betrekking tot diens beschrijving van zijn eerste ontmoeting met Du Perron in

Volière. Veenstra gaat er gemakshalve aan voorbij dat Greshoff een dergelijke beschrijving al in 1935 aan 's-Gravesande had toevertrouwd, zonder dat dit een merkbare reactie bij Du Perron had teweeg gebracht. Maar bovendien vermeldt Veenstra niet dat Jan van Nijlen in zijn ook door Veenstra geprezen *Herinneringen aan E. du Perron* eenzelfde beeldschets van de jonge Du Perron en de mythische waas die er in die jaren om hem heen hing.[4.] Al even illustratief vind ik dat Veenstra van het boven aangehaalde citaat uit Du Perrons brief uitsluitend de zinsnede

> Ik had *niet* het gevoel dat het logeeren bij je deze keer heelemaal was als andere keeren, voornamelijk om een veranderd contact met jou

vermeldt; de context waarin Veenstra dit citaat geeft, legt de schuld van dit veranderde contact geheel bij Greshoff, terwijl uit het volledige citaat wel degelijk blijkt dat Du Perron besefte dat de oorzaak wel eens bij hem zelf zou kunnen liggen en er bovendien blijk van gaf het fond van hun vriendschap niet aangetast te achten.

Greshoff was achtendertig toen hij in Brussel kwam wonen, en had zich na een eerste dichterlijke periode te midden van de dichtersgeneratie van 1910 tot dan voornamelijk aan de journalistiek gewijd. Hij bevond zich op dat moment op een keerpunt in zijn leven: zijn vaste baan als hoofdredacteur van de Nieuwe Arnhemsche Courant had hij vaarwel gezegd, mede om zich meer aan zijn literaire werk te wijden. Tot zijn dood heeft hij in zijn bestaan moeten voorzien met velerlei journalistieke artikelen, een bestaan dat zeer frequent de nodige zor-

gen gen met zich meebracht. Toch noemde hij de dan volgende periode later de gelukkigste uit zijn leven:

> Mijn twaalf jaren Brussel beleefde ik als een heerlijke, volle tijd, waarin mij alles mogelijk scheen. Naarmate de duisternis in Duitsland meer begon te stinken, steeg onze vrees. Maar ook die gedeeltelijk bewuste angst voor een naderend onheil beleefden wij als een stimulans [...]. Wanneer ik nu, na alles wat ik na mijn Belgische jaren beleefd heb, op dat stuk verleden terugkijk, is het altijd met een gevoel van diep betreuren. Hoeveel ik nadien ook beleefd heb, gezien, ondernomen en gelezen heb, mijn tijdperk van 1927 tot 1939 heeft mij niet alleen het meeste aan omgang met mensen, aan velerlei kunstgenot geschonken, het heeft, wat voor mij veel groter waarde vertegenwoordigde, de belangrijkste mogelijkheden in mij los en beweeglijk gemaakt.[5.]

Du Perron heeft in die losheid en aan die beweeglijkheid geen gering aandeel gehad.

De wederzijdse waardering van Greshoff en Du Perron ontstond al spoedig na hun kennismaking; hoe, moet een open vraag blijven nu de eerste bewaarde brief van Du Perron aan Greshoff dateert van 27 oktober 1929 (de door Greshoff aan Du Perron gestuurde brieven zijn op een enkele na geen van alle bewaard). Wel is de aanvankelijk aarzelende, maar al snel stijgende waardering van Du Perron voor Greshoff af te lezen aan zijn brieven aan A.C. Willink en Paul van Ostaijen. Aan de eerste schreef Du Perron op 17 juli 1927:

> Ik geloof dat Gr. iemand is die meevalt in het gebruik. Hij heeft tenminste een soort gezellige hartelijkheid, eenvoudig en niet gemaakt. (*Brieven*, dl. 1, p. 124).

Eerder in dezelfde brief had Du Perron als zijn oordeel gegeven dat Greshoff; die hem wellicht bij hun eerste ontmoeting zijn in het najaar van 1926 verschenen bloemlezing *Keurdicht (1909-1927)* cadeau had gedaan, na 1924 ‘een paar werkelijk vrij aardige dingen’ gemaakt had. Enkele maanden later noemde Du Perron aan Van Ostaijen, die zo zijn eigen gevoelens omtrent Greshoff had, geen onaardige kerel (*Brieven*, dl. 1, p. 137). De reserves die ondanks de waardering uit deze passages blijkt, heeft Du Perron mijns inziens altijd enigermate behouden. Uit deze brieven wordt wel duidelijk wat hij in Greshoff en zijn werk waardeert: de hartelijkheid, diens speelsheid, de luchtige toon in zijn poëzie, de on-ernst.

In de in 1928 verschenen *Erts almanak voor het jaar 1929* publiceerde Greshoff zijn gedicht ‘Laus castitatis’, met een bij opname in de verzamelbundels van zijn poëzie weggelaten opdracht aan Du Perron. Het gedicht werd vrijwel onmiddellijk door Du Perron opgenomen in de door hem in 1928 gemaakte keuze uit de gedichten van Greshoff die hij onder de titel *Ketelmuziek* in een oplage van dertig exemplaren liet drukken. De mate van dan al bereikte gemeenzaamheid met Greshoff mag blijken uit het feit dat Du Perron de door hem gekozen verzen kon afdrukken in de chronologische volgorde van ontstaan, die aanmerkelijk afwijkt van de volgorde van publikatie. Du Perron verfraaide zijn uitgave overigens met een zelf gemaakte portrettekening van Greshoff.[6.]

In deze jaren schrijft Greshoff een drietal gedichten op Gistoux, later opgenomen in de met een gedicht voor Du Perron en Elisabeth de Roos aan hen opgedragen, maar door Du Perron weinig gewaardeerde bundel *Mirliton* (1932). Greshoffs

opdrachtgedicht inspireerde Du Perron tot zijn in *Mikrochaos* (1935) opgenomen gedicht ‘Aan Greshoff’.

Louis Gillet waagt in zijn studie over Greshoff de veronderstelling dat Du Perrons afkeer van gezwollen taal en zijn speelsheid niet zonder invloed bleven op Greshoff en dat diens kennismaking met Du Perron de overgang van een zekere plechtstatigheid naar speelsheid en alledaags taalgebruik bij Greshoff heeft teweeg gebracht.[7.] Ik ben van mening dat deze ontwikkeling al in gang was gezet en dat Du Perron juist in Greshoffs poëzie die ontwikkeling herkende.

In november 1929 ontpopte Greshoff zich in een interview met Joh. de Maegt in Den Gulden Winckel als een vurig pleitbezorger van Du Perrons werk en toonde hij zich verontwaardigd dat de waarde daarvan niet werd erkend:

> Terwijl men bij een zoo origineel en verbluffend debuut als dat van Du Perron juichkreten zou moeten aanheffen, hebben de bonzen óf gezwegen óf gelachen. Zwijgen en lachen zijn de wapens, waarmede domheid en jalousie probeeren om iederen jongen geest te bekampen. Ik moet hier echter nadrukkelijk bij vermelden dat ‘De Gids’ in deze getoond heeft werkelijk een leidend tijdschrift te zijn: poëzie en proza van Du Perron, beide even nieuw en boeiend, prikkelend en vol leven, zijn, ondanks de heftigheid en de brutaliteit ervan, in dat deftige tijdschrift voor het eerst verschenen.[8.]

Du Perron van zijn kant liet zich evenmin in geschrifte onbetuigd. Begin 1928 stelde hij de al genoemde bloemlezing uit Greshoffs werk, *Ketelmuziek*, samen. Het zal geen boude veronderstelling zíjn aan te nemen dat Du Perron in deze bloemlezing zíjn voorkeuren in Greshoffs werk uitdrukte, te meer daar ze wat keuze van de gedichten betreft nogal afwijkt van Greshoffs eigen bloemlezing *Keurdicht (1909-1927)*; over Du Perrons overwegingen bij zijn keuze is weinig bekend, maar de accuratesse en smaak waarmee hij dergelijke bloemlezingen samenstelde, laat zich gemakkelijk aflezen aan de brieven die hij aan zijn andere grote Brusselse ontdekking, Jan van Nijlen, schreef toen hij in de loop van 1928 een bloemlezing uit diens poëzie samenstelde en uit het stuk dat Du Perron aan die bloemlezing wijdde in zijn *Cahiers van een lezer*.

Iets van een oordeel over Greshoffs poëzie schemert door in een brief aan Gaston Burssens uit december 1928 als Du Perron een vergelijking trekt tussen Greshoffs poëzie en zijn eigen:

> Er is tussen hem en mij misschien een zekere speelsheid gelijkend (en dan nog), maar zijn prosodie is kunstiger, heeft, laat ons zeggen veel sierliker krullen dan de mijne. Neen, Greshoff is heus geen Dinger die in de Omar Khayyam-vorm *Filter* naschreef [...]. (*Brieven*, dl. 1, p. 303).

Uit Du Perrons poëzievoorkeuren spreekt een zeer besliste opvatting: korte, lyrische verzen worden door hem nauwelijks gewaardeerd, poëzie moet een sterk epische inslag hebben, of het nu verzen van Greshoff en Van Nijlen zijn, of van anderen als A. Roland Holst (‘De ontkomen zwerver’) en J. Slauerhoff (‘De renegaat’). Op 14 oktober schreef Du Perron niet zonder enig zelfbewustzijn in zijn *Cahiers van een lezer* dat zijn bloemlezing uit Greshoffs poëzie als ‘de definitieve uitgave van zijn poëties oeuvre tot hiertoe zou mogen worden beschouwd.’ De in datzelfde artikel in het vooruitzicht gestelde voorrede bij een uitgebreidere bloemlezing na enkele jaren heeft Du Perron overigens nooit geschreven noch is die vervolgbloemlezing ooit verschenen. Ook hij slaat in zijn artikel een apologetische toon aan als hij schrijft: ‘Er is een dichter Greshoff, maar ook een figuur Greshoff - veel sterker, eigenaardiger, en zelfs “kultuurhistories” gesproken, belangrijker, dan de publieke

voorlichters, ook onder de jongeren vermenen.'[9.] Wat dan volgt is een van de mooiste stukken over Greshoff die ik ken.

Du Perron bewonderde naast Greshoffs poëzie eveneens diens korte, stekelige essay-achtige 'Korte overwegingen' uit Den Gulden Winckel; in april 1927 schrijft hij althans aan Jan van Nijlen deze stukjes uit te willen geven (*Brieven*, dl. 1, p. 358). Als Greshoff niet behoort tot de uitgenodigde medewerkers voor het pas opgerichte en geheel aan literaire kritiek gewijde *Critisch Bulletin*, komt dat de redacteur van dat periodiek, N.A. Donkersloot, op een openbare reprimande te staan (*Brieven*, dl. 2, p. 86-89). De door Du Perron met Donker-sloot gevoerde polemiek kan mijns inziens niet los gezien worden van eerdere verwijten aan Du Perrons adres dat zijn *Cahiers van een lezer* geen literatuur maar slechts journalistiek zouden zijn.[10.] In de door Du Perron vervolgens onder vrienden en kennissen georganiseerde enquête zegt Greshoff wat badinerend:

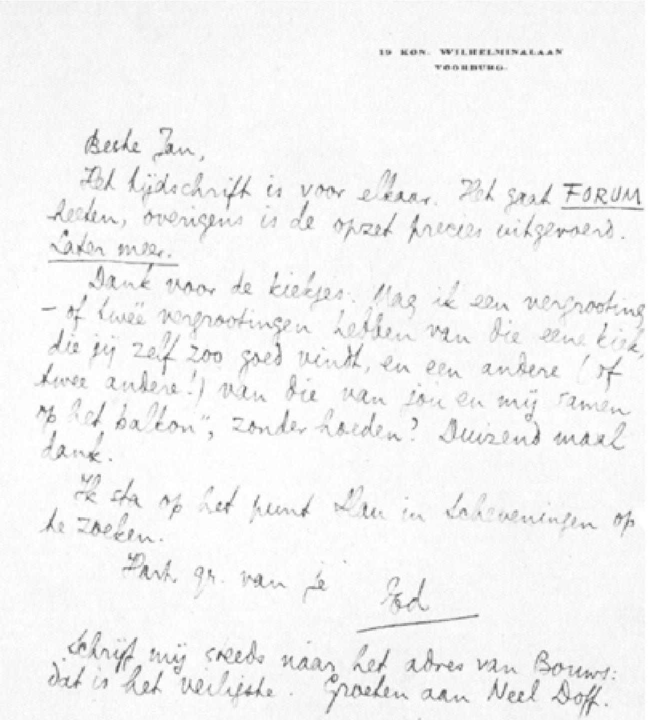
> Alles wat direkt is neergeschreven, wat niet moeizaam in elkaar is gezet, is voor Holland geen litteratuur, en wat geen litteratuur is, is journalistiek

een opvatting die hij op serieuzer toon in *Currente calamo* (1930) uitwerkte. Zijn conclusie aldaar luidt:

> Het proza van E. du Perron, die lak heeft aan opvoedkunde, aan voorlichting, inlichting, oplichting, verlichting, die schrijft voor zijn pure plezier, is, ik kan het niet helpen, litteratuur [...]. (p. 47).

Greshoff zou daarnaast al spoedig als personage in Du Perrons werk optreden. Samen met Jan van Nijlen vormt hij de

figuur Boudewijn uit '...E poi muori', dat na veel omzwervingen pas in mei 1938 in Groot Nederland zou verschijnen, maar waaraan hij al in 1928 werkte. Greshoff werd ook benut voor Du Perrons verhulde autobiografie *Het land van herkomst*, waarin hij als Graaflant figureert. Op 16 december 1934 schreef Du Perron aan Greshoff:



19 KON. WILHELMINALAAN
VOORBURG.

Beste Jan,
Het tijdschrift is voor elkaar. Het gaat FORUM heeten, overigens is de opzet precies uitgevoerd. Later meer.
Dank voor de kiekjes. Mag ik een vergrooting – of twee vergrootingen hebben van die eene kiek, die jij zelf zoo goed vindt, en een andere (of twee andere!) van die van jou en mij samen "op het balkon", zonder hoeden? Duizend maal dank.
Ik sta op het punt Han in Scheveningen op te zoeken.
Hart. gr. van je
Ed

Schrijf mij steeds naar het adres van Bouws: dat is het veiligste. Groeten aan Neel Doff.

Brief aan J. Greshoff van 10 september 1931.

> Schrijf mij eens ½ blzij. over je afkeer v. Duitsland (de nazi's); je 'diepste' gedachten daarover! Ik moet 1 blzij met je vullen (speciaal Okt. '33!) en kan gemakkelijk van alles bedenken, maar zou het aardig vinden als ik er een paar authentieke zinnetjes van je doorheen kon smokkelen (liefst *persoonlijke* reacties) [...]. [*Brieven*, dl. 5, p. 193).

Greshoffs reactie is volgens aantekeningen van Du Perron ongewijzigd, maar wel 'gearrangeerd' opgenomen in het hoofdstuk 'Kwelling'. Ook in het hoofdstuk 'Dood van mijn moeder' treedt Greshoff als Graaflant op. Er is vaak geredetwist over het autobiografische karakter van *Het land van herkomst*. Van deze roman bestaat een door Du Perron van aantekeningen voorzien exemplaar, waaruit over de verhouding van de personages en hun pendant in de werkelijkheid opmerkelijke verschillen zijn te constateren. Zo heet het van Gerard Rijckloff dat dit 'een erg eenzijdige en uitwendige weergave van A. Roland Holst' is; het portret van Wijdenes wordt 'eenzijdig' en 'karikaturaal om pittoresk te zijn' genoemd. Bij het eerste optreden van Graaflant staat simpelweg 'Graaflant=Greshoff'.

Vooral in de manier waarop in het hoofdstuk 'De dood van mijn moeder' het utilitaire aspect van de vriendschappen met Viala (Pascal Pia), Wijdenes (Ter Braak) en Graaflant tegen elkaar wordt afgewogen, is een voorbode van de zich van elkaar verwijderende wegen van Greshoff en Du Perron. Uit de brieven van Du Perron aan Greshoff komt een steeds sterker wordende preoccupatie met zichzelf en zijn werk naar voren, en een steeds kritischer houding tegenover zijn vrienden en dus ook tegenover Greshoff. Greshoffs, inderdaad wel slordig en gehaast gecomponeerde,

maar door de gebezigde formuleringen toch ook scherpe en af en toe hilariteit verwekkende *Critische vlugschriften* (1935) worden door Du Perron de grond ingeboord. Als Greshoff in 1935 schrijft aan zijn onvoltooid gebleven autobiografische roman *Tien mei 1903*, waarvan hoofdstukken verschenen in Forum en Groot Nederland, toont Du Perron zich aanvankelijk nieuwsgierig (*Brieven*, dl. 5, p. 224-225), maar geeft hij uiteindelijk een uiterst lauwe reaktie (*Id.*, p. 235) die Greshoff moet hebben teleurgesteld.

In 1935 ontstonden er moeilijkheden tussen de formeel gescheiden Vlaamse en Nederlandse redacties van Forum

over de novelle *Virginia* van Victor Varangot. Met Marnix Gijsen op kop meende de rooms-katholieke meerderheid van de Vlaamse redactie dat deze novelle zó in strijd was met hun roomse moraal dat ze de onderling overeengekomen autonomie van beide redacties daarvoor wel mochten en zelfs moesten schenden.[11.]

Greshoff, die vanaf 1932 redacteur van Groot Nederland was, bood in eerste instantie aan de novelle in zijn tijdschrift op te nemen om op die manier het voortbestaan van Forum als podium van kritische intellectuelen zeker te stellen. Ter Braak besloot echter, mede op sterke aandrang van Du Perron, het been stijf te houden en niet te wijken voor de druk van de Vlaamse redactie van Forum. Hij zag in hun eis af te zien van publikatie van Varangots omstreden novelle met recht een aanslag op zijn vrijheid van meningsuiting waaraan principiële kanten verbonden waren. Dat betekende het einde van Forum, ook al omdat de uitgeefster ervan, Nijgh & Van Ditmar, uit angst voor het verlies van de Belgische abonnees de zijde van de Vlaamse redactie koos.

Tijdens de schermutselingen over en weer, op 15 juni 1935, schreef Ter Braak aan Du Perron:

> Ik vraag mij nu ook weer af, of er toch niet iets met *Groot Nederland* te doen is. Zonder enthousiasme, maar zuiver en alleen als noodschot. Kon Coenen maar worden weggewerkt en Vestdijk in zijn plaats worden gecoöpteerd, dan was er veel gewonnen.[12.]

Al eerder, aan het einde van de tweede jaargang van Forum, toen er sprake was van een reorganisatie, was overwogen, ter wille van de zuiverheid van de principes waarvoor Forum stond, Groot Nederland om te vormen tot het orgaan van de Forumgroep. Op 21 oktober 1933 schreef Du Perron - die vanaf de eerste aflevering van de derde jaargang geen deel meer uitmaakte van de redactie van Forum - aan Ter Braak:

> Heeft Jan [Greshoff] je geschreven van de reorganisatieplannen van *Gr. Nederland*? Als men werkelijk iets van dat tijdschrift maken kan, dan lijkt het mij niet 10x maar 100x verkieslijker dat jij met Jan in die redactie gaat [...]. Je kunt dan ook voor 'ons' oneindig meer doen, dunkt mij

Een dag later drong Du Perron daarop nog eens aan bij Ter Braak met de woorden dat hij in Ter Braaks plaats honderd maal liever met Greshoff samen in de redactie van Groot Nederland zou gaan zitten, omdat:

> 1° heb je daar veel belangriker plaatsruimte, 2° is het dan Coenen die ontkracht wordt, want niet alleen is hij oud en au fond onverschillig, maar Jan en jij samen vormen daar dan de meerderheid. Het schijnt dat Holkema en Warendorf er heel veel voor voelen om van *Gr. Ned.* juist een 'actueeler' literair blad te maken.[13.]

Ter Braak reageerde daarop met te wijzen op de onzekerheid van de plannen met Groot Nederland, 'en dan: met Coenen in een redactie lijkt me ook niet erg leuk.'[14.] Toen Greshoff daarop Ter Braak officieel het redacteurschap van Groot Nederland aanbood, weigerde hij. Greshoff voelde dat als verraad van Ter Braak; Du Perron voelde dat met hem mee, want op 23 november 1933 schreef hij aan Ter Braak:

> Gisteravond thuiskomende van St. Brieuc, vond ik een wanhopige brief van Jan over het gebeurde. Hij heeft alles gedaan om je in de red. van *Gr. Ned.* te krijgen en nu laat je hem in den steek? Hij vindt dat je hem een figuur laat slaan tegenover Coenen, en dat je 'de onzen' het tegendeel van een dienst bewijst. Ik wacht nu op een brief van jou voor ik me hierover een opinie vorm, en in ieder geval weet ik één ding zeker: je hebt je natuurlijk nooit zoo verbonden gevoeld tegenover Jan, als hij het gevoeld heeft. Maar als het waar is dat hij je tot het laatste toe op de hoogte heeft gehouden en dat jij hem tot het laatste toe gezegd hebt dat je er wel voor voelde, is de manier waarop je met hem omspringt toch wat kras [...] in ieder geval wisten wij allemaal toch dat Jan zich heelemaal toelegde op het nemen van jou in *Gr. Ned.*! Hij had een absoluut vertrouwen in je, en ik kan me voorstellen dat hij zich nu lamgeslagen voelt.[15.]

Greshoff schreef later in een terugblik:

> Ik heb Ter Braak niet één, maar tienmaal voorgehouden dat een compromis altijd en overal op een mislukking uitloopt, uit moest lopen, dat dus een conflict Zuid-Noord na korter of langer tijd onvermijdelijk zou zijn. Tenslotte besloot Ter Braak het voorstel van Groot Nederland af te wijzen [...]. Uit dit noodlottig besluit kwam Forum-tweede-formule tot stand. Vormde Forum gedurende de eerste jaren van zijn bestaan een eenheid, nu zou het in het vervolg gesplitst worden in een Nederlands en zogenaamd Vlaams gedeelte.

Van Holkema & Warendorf, de uitgeefster van Groot Nederland, had op 21 november al aan Greshoff bericht dat Ter Braak weigerde tot de redactie van het tijdschrift toe te treden, maar dat 'de heer Ter Braak veel lust gevoelde om het volgend jaar alsnog tot de redactie van Groot Nederland toe te treden.' Aan die mededelingen verbonden zij het voorstel de reorganisatie van Groot Nederland nu maar te laten rusten tot het jaar daarop: 'En uw plan om met den heer Coenen te gaan spreken om het volgend jaar een verjongingskuur te ondergaan, juichen wij van harte toe.'

Het hoeft dan ook nauwelijks verbazing te wekken dat, toen dan in 1935 de door Greshoff al voorziene breuk tussen de Vlaamse en Nederlandse redactie van Forum ontstond, de plannen op de een of andere manier een verbintenis tussen Groot Nederland en Forum aan te gaan nieuw leven werden ingeblazen.

Zodra de strijd over Varangots *Virginia* ontbrandde, begon Greshoff zijn manoeuvres om de boedel van Forum te redden. In reactie op een bespreking tijdens welke Greshoff kennelijk een voorstel in die geest had gedaan, schreef Van Holkema & Warendorf hem op 5 april 1935:

> Naar aanleiding van onze besprekingen te Brussel deelen wij U mede dat ons ook niets liever is dan den gang van zaken zoo te wijzigen, dat hiermede een bevredigende oplossing voor alle partijen wordt verkregen. Evenals het moeilijk voor U is om den heer Coenen te attaqueeren, zijn er ook voor ons bezwaren om zonder meer met den heer Coenen te gaan spreken. De beste oplossing lijkt ons de volgende: U schrijft ons een brief op pooten, waarvan wij dan wel weten dat U het niet zoo erg bedoelt, maar met welk schrijven U duidelijk Uw bezwaren aan ons kenbaar maakt; desgewenscht met de mededeeling dat als het zoo door gaat, U uit de redactie zult treden.

Het resultaat dat de uitgeefster hiervan verwachtte was uiteraard dat Coenen de al zo lang begeerde modernisering niet langer zou blokkeren. Dat hoefde tegen

Greshoff geen twee keer gezegd te worden. Want, hoewel hij bij herhaling zijn bewondering voor Coenens werk heeft uitgesproken en zelfs in *Het boek der vriendschap* van die uitingen een soort apotheose opnam, ergerde hij zich mateloos aan Coenens manier van het redigeren van een tijdschrift.

In een interview dat Adriaan van der Veen Greshoff in 1938 afnam, zegt Greshoff over Coenen:

> Hij was in de omgang de hartelijkste en betrouwbaarste man die men zich kan denken, maar hij toonde in de laatste jaren in Gr. N. een eigengereidheid die het tijdschrift niet ten goede kwam. Hij was omgeven door een soort hofhouding, die wel eens misbruik maakte van zijn grenzenlooze goedheid. Tallooze bijdragen werden door hem geplaatst, niet omdat hij ze waardeerde, doch omdat de auteurs hun nood bij hem kwamen klagen.[17.]

Tezelfdertijd schreef hij in een kort levensbericht van de in 1936 overleden Coenen:

> Het is in jarenlange vriendschappelijke samenwerking mij nimmer gelukt een litterair argument te doen gelden, wanneer Frans Coenen zich aan een menselijk motief gehecht had. In alle andere gevallen konden wij gedaan krijgen wat wij maar wenschten en hij zou eigen belangen gaarne ten achter gesteld hebben om ons ter wille te zijn; doch wanneer 'hij of zij het zoo bitter noodig had', viel er niets meer met hem te beginnen, dan werd alles ter zijde geschoven: helpen ging voor. Ik zou niet gaarne volhouden dat met deze opvatting een tijdschrift gediend is,

besluit Greshoff, om er aan toe te voegen dat ze wel voor Coenen pleit.[18.]

Zijn respect voor Coenens opvattingen is er wellicht ook de reden voor dat hij, voorzover na te gaan is, niet rechtstreeks inging op het wat jezuïtische voorstel van Van Holkema & Warendorf, maar Coenen rechtstreeks benaderde. Maar die brief van 6 september 1935 is wel doortrokken van dezelfde overwegingen als hij in het interview met Van der Veen te

berde bracht. In een, een dag later gedateerd begeleidend briefje is de toon navenant:

> Hierbij de aangekondigde brief met desiderata. Ik begon dadelijk na mijn thuiskomst te schrijven en liet het stuk toen weer liggen, omdat er allerlei andere dringend werk te doen viel. Ook aarzelde ik nog. Ik ben namelijk doodsbang voor misverstand [...]. Ik hoop nu maar dat je deze brief op de juiste wijze zult opvatten: ik ben aan de eene kant bang onbescheiden te zijn en aan de andere kant hindert de situatie mij zoo, dat ik ze onmogelijk prolongeren kan.

Ook zijn brief van 6 september waarin Greshoff zijn standpunt beredeneerd uiteenzet, wordt in deze toonaard ingezet. Dan echter:

> Toen je mij vroeg om zitting te nemen in de redactie van Gr. N. heb je mij royaal gezegd dat je er niets voor voelde groote wijziging in de loop der zaken te brengen. Je stelde het mij zoo voor, dat ik er goed aan zou doen die zetel in beslag te nemen, opdat niet een ander er zich in nestelen zou. Ik heb dus de aanvankelijke toestand als provisoir beschouwd. Maar zoo langzamerhand dreigt, gelijk dat zoo dikwijls gaat, het provisoire bestendigd te worden en in elk geval drukt mij mijn positie dermate, dat ik er weinig voor voel op dezelfde voet door te blijven gaan [...]. Het feit dat mijn naam met koeien van letters op een tijdschrift staat, wekt bij de buitenwereld onvermijdelijk de indruk, dat ik mede verantwoordelijk ben voor de inhoud daarvan. Een verantwoordelijkheid die ik toch werkelijk moeilijk aanvaarden kan met een zoo minimale invoed op de samenstelling der nummers.
> Er bestaat op dit oogenblik misschien een kans door een algeheele reorganisatie, een normale toestand te scheppen zooals die aan alle mij bekende tijdschriften heerscht. Het is lang niet onmogelijk, dat de uitgevers van Forum in overleg met de redactie, thans bereid zijn in te gaan op een fusieplan dat twee jaar geleden op een conferentie tusschen de heeren Holkema & Warendorf en dr. Menno ter Braak onder het oog gezien, wenschelijk en mogelijk geacht werd. Volgens mijn kijk op de zaak zou de redactie van het nieuwe tijdschrift het best gevormd kunnen worden door twee man van Gr. N., jij en ik[19.], door twee mannen van Forum: Ter Braak en Vestdijk en door een Belg [...]. Deze vijfhoofdige redactie moet dan ook *werkelijk* en *ernstig* het redactioneele werk ter hand nemen. Alle bijdragen behooren, gelijk dat *overal* geschiedt [...] te circuleeren en van het oordeel van *alle* redacteuren afhankelijk gesteld worden [...].

Kort daarop, op 10 september 1935, lichtte Ter Braak Greshoff in over de stand van zaken met *Virginia*, en hij besloot zijn brief met te zeggen:

> Tracht in ieder geval toch Groot-Ned. te hervormen, zou ik zeggen. Mocht Forum op de flesch gaan, dan *is* er tenminste iets.

Van Holkema & Warendorf reageerde met zeer veel instemming op Greshoffs brief aan Coenen. Zo niet echter Coenen zelf, die in een brief van 15 september Greshoff verweet wel te klagen, maar door zijn overmaat aan journalistiek werk niets aan Groot Nederland te doen of bij te dragen.

> En nu je voorstel van fusie met Forum. Ik voel er niets voor vriend, om de volgende redenen. Gr.N. kan commercieel leven en Forum niet. Dat breng ik voor een goed deel terug op de wijze van redactie, op de scherpte van richting, op de hatelijke polemiek, het extremisme enfin, dat de lezer van de gewone soort tegenstaat. Dit te introduceeren bij ons lijkt mij volmaakt ongewenscht [...] ook uit hoofde van mijn eigen tegenzin. Alle deze Forummedewerkers kunnen immers bij ons terecht, maar ik zou hun geen beslissende stem willen geven. Wat gebeuren zou, als ik alleen tegen jullie drieën of vieren stond. Gr. Nederland zou dan eenvoudig in Forum op- en mèt F. ondergaan. Daarbij verheel ik niet, dat Ter Braak, met alle erkenning van zijn gaven, mij niet sympathiek is [...]. Maar wèl voel ik voor een redacteurschap van Vestdijk, die mij een eenvoudig mensch en een begaafd auteur lijkt. En wèl voel ik - zoo je nu werkelijk dit jaar den tijd hebt! - voor een *redactie van drie op grond van volledige kennis van zaken.*

Ter Braak die van Du Perron hoorde dat Coenen bezwaar tegen hem maakte maar niet tegen Vestdijk, adviseerde kort daarop Greshoff geen rekening met hem te houden en maar met Vestdijk genoegen te nemen. Na de definitieve beslissing over het verdwijnen van Forum schreef hij op 3 oktober 1935:

> Nu komt dus de lacune aan de orde, die door het wegvallen van Forum zal ontstaan. Ik hoop van harte, dat het nu mogelijk zal zijn alle krachten op Groot-Nederland te concentreeren door b.v. Vestdijk in de redactie te brengen.

Het mag wat overdreven lijken dit vastklampen aan Groot Nederland als was het de laatste strohalm, maar wie weet welke geringe publieke belangstelling er was voor het werk van de Forumgeneratie, en met welke blinde haat zij bestreden werd door anderen, zal moeten toegeven dat de pogingen Groot Nederland te veroveren alleen al uit lijfsbehoud noodzakelijk waren. Juist in deze tijd dat de politieke situatie uiterste alertheid vergde, was een vrij podium onontbeerlijk.

Greshoff gaf echter de idee Ter Braak de redactie van Groot Nederland binnen te loodsen niet zo maar op. In een brief van 7 oktober herinnerde hij Coenen aan de besprekingen van twee jaar tevoren, toen ook Coenen Ter Braak de geschikste kandidaat achtte om de jongeren in de redactie van Groot Nederland te vertegenwoordigen, en stelde hij vervolgens - mocht Coenen zijn veto met betrekking tot Ter Braak handhaven - Marsman voor als redacteur in plaats van Vestdijk, met wie hij in die tijd gebrouilleerd was omdat Vestdijk lid van de Maatschappij der Nederlandsche Letterkunde was geworden. Coenen schreef Greshoff op 10 oktober over zijn bezwaren tegen Ter Braak, die hem ‘door zijn geschrijf als anderzins steeds minder sympathiek [werd]. Ook als richting, als levensbeschouwing, als drijvende kracht.’ Marsman achtte hij fini, ‘niet zoozeer een actieve kracht meer’, reden om aan Vestdijk vast te blijven houden, al kon de vernieuwing wat Coenen betreft nog wel wat wachten. Daarmee nam Greshoff geen genoegen. Onder hernieuwde opsomming van zijn argumenten, vroeg hij formeel toestemming de onderhandelingen met Vestdijk te mogen openen en dreigde hij zich terug te trekken als Coenen weer chicanes maakte. Coenen antwoordde daarop: ‘Ik zou het heel onplezierig vinden als jij je terugtrok. Jij bent de schakel tusschen oud en nieuw, op niet ongematigde wijze’, om vervolgens weer vraagtekens te zetten bij de noodzaak van vernieuwing en bij de redactionele kwaliteiten van Vestdijk. ‘Je bent zoo haastig gebakerd, vind ik’, schreef hij op 18 oktober. ‘Het is geenszins dat ik een redactie van drie ongewenscht of overbodig vindt, maar waarom zoo'n haast? Alles trekt zich nu opeens op Vestdijk samen, alsof die de absoluut eenige candidaat was.’

Als Greshoff Vestdijk dan uiteindelijk op 19 oktober 1935 officieel uitnodigt toe te treden tot de redactie van Groot Nederland, schrijft hij in een begeleidende brief:

> Ik geloof, dat wij goed werk kunnen doen en dat we een economisch behoorlijk onderlegd orgaan kunnen maken, ten bate van de schrijvers welke ons ter harte gaan. Na het verdwijnen van Forum is zulks absoluut noodzakelik [...]

Het vergde vervolgens nog alles van Greshoffs geduld, uithoudingsvermogen, diplomatieke én ondiplomatieke overredingskracht om Coenen ervan af te brengen zijn secretaresse Eva Raedt-de Canter in de redactie te noden.

'Er is maar één criterium', schrijft Greshoff op 10 november aan Coenen,

> Het belang van het tijdschrift. Van dat ik door jouw vriendschappelijk vertrouwen in de redactie van G.N. geroepen ben, heb ik telkens waargenomen, hoe extra-litteraire motieven beslissend bleken. Ik geloof, zooals ik je al zeide, werkelijk dat het mogelijk is zakelijk te zijn en wanneer ik morgen als redacteur van G.N. mijn oordeel moet uitspreken over een bijdrage van een van mijn vrienden en ik acht die mislukt, dan belet niets mij om tegen te stemmen.
>
> Dan nog iets. Denk er vooral om, dat er zich geen verkeerde meening bij je mag postvatten: het ligt *niet* in mijn bedoeling om van G.N. een filiaal van Forum te maken. Forum was een strijdschrift met een zeer bepaalde beteekenis in een bepaalde periode; G.N. daarentegen mag geen strijdtijdschrift worden. Het moet zoo alge-

> meen mogelijk een beeld geven van de actualiteit der Nederlandsche litteratuur. Iedere eenzijdigheid is uit den booze. Het mag niet afhankelijk gesteld worden van een richting, een strooming, een school, een groep, een vriendenkring. Hoe bonter, hoe beter, *maar*: in alle richtingen moeten wij naar de kwaliteit zoeken. Ik zou dan ook altijd stemmen voor een bijdrage, die geheel tegen mijn persoonlijke concepties gaat, mits ik erken, dat ze in hun soort goed zijn.

Dat standpunt herhaalde hij nog eens in het hiervoor al geciteerde interview met Van der Veen:

> [...] de bewering, dat Gr.N. een voortzetting van Forum zou zijn, was natuurlijk onjuist, zooals ik Coenen uiteengezet heb. Er zijn nu eenmaal twee soorten tijdschriften: Forum dat een bepaald letterkundig doel bezat in dienst van scherp bepaalde beginselen of idealen en dat dan ook een vooropgezette werkzaamheid in het geestelijk geheel te vervullen had. Groot Nederland dat zuiver anthologisch is. Het geeft, vanzelfsprekend bepaald door smaak en inzicht van de redactie, al wat belangrijk en goed geracht wordt. In Gr.N. werken katholieken, communisten, liberalen en marxisten broederlijk samen op een bepaald gebied: dat der letterkunde.' En op de opmerking van Van der Veen dat Groot Nederland inderdaad niet het orgaan van een bepaalde generatie genoemd kon worden, antwoordt hij: 'Inderdaad, hoe graag ik ook jonge schrijvers hun kans gun, ben ik er toch niet voor te vinden daardoor anderen met groot talent te verwaarloozen.'[20.]

Dat neemt echter niet weg dat Du Perron gelijk had toen hij Greshoff op 5 december bemoedigend schreef:

> Wat dat gezeur met *Gr. Ned.* betreft, inderdaad voor de eer of zoo hoef je 't niet te doen. Maar het is op het oogenblik *ons* eenig orgaan. Waar moeten menschen als wij anders nog aan het woord komen? (*Brieven*, dl. 6 p.60).

al zou hij het later met Greshoff, juist over dit standpunt, nog aan de stok krijgen.

De oorzaak van Greshoffs opvatting over de aard van Groot Nederland en de mogelijkheden van dit mede door hem geleide tijdschrift is duidelijk: hij beschouwde het nadrukkelijk niet als programmatisch, maar als een breed opgezet, anthopologisch tijdschrift waarin velerlei, elkaar soms bestrijdende geluiden gehoord moesten kunnen worden. Zijn redactie-politiek is nooit anders geweest, ook niet bij andere door hem geleide periodieken als Het Hollandsche Weekblad. Deze opvatting die aanmerkelijk verschilt van die van Du Perron die een veel exclusiever opvatting voorstond, zou later ook mede verantwoordelijk zijn voor de verwijdering tussen beiden.[21.] Die verwijdering moet naar alle waarschijnlijkheid mede gezocht worden in de druk van de tijsomstandigheden. In *Critische vlugschriften* schreef Greshoff:

> Een schrijver van nu geeft er zich rekenschap van, hoe de nood der tijden hem dwingt zich metterdaad en bitterernstig met de politiek bezig te houden, ook al is die politiek niet edeler en niet zuiverder geworden, ook al neigt zijn aanleg meer dan ooit tot meditatie in de eenzaamheid; omdat

> hij de voorwaarden voor een geestelijk leven moet verdedigen, (p. 132-133).

Deze opvatting had Greshoff al eerder geventileerd, bij voorbeeld in zijn in oktober 1933 in Den Gulden Winckel gepubliceerde 'De litteratuur en "de nieuwe mensch"', waarin hij tegenover deze 'nieuwe mensch' een intellectuele, individualistische voorhoede stelt die tegen het collectivisme blijft waarschuwen en die blijft streven naar de hoogste staat die voor een intellectueel bereikbaar is: 'het ideaal van de Volkomen Eenzame Héér'. Du Perron reageerde met gedeeltelijke instemming op dat artikel (*Brieven*, dl. 4, p. 168-171), maar zag als ideaal niet Greshoffs 'eenzame heer', maar iemand als André Malraux die het individualisme én het collectivisme in zich verenigde. Later, in 1936, in een brief aan Menno ter Braak (oorspronkelijk verschenen als voorwoord in *Steenen voor brood* (1936), later opgenomen in *Sans familie* (1947), mét de brieven van Ter Braak en Du Perron als antwoord) was Greshoff niet zo heel zeker meer van zijn keuze voor de 'eenzame heer', maar koos hij noodgedwongen voor wat Du Perron beliefde te noemen 'de smalle mens':

> En nooit heb ik zo schrijnend als een directe, actuele werkelijkheid ervaren, hoe ik zonder het te willen *buiten* de gemeenschap[...] gestoten ben, met als enige troost, de vage hoop dat de uitverkorenen van alle tijden in de tijdloze ruimte een nieuwe, hogere, duurzamer gemeenschap vormen zullen, waar wij héél misschien in de achterhoede deel van uit mogen maken.

Schreef Du Perron in 1935 nog in Greshoffs exemplaar van *De smalle mens* (1934): 'Voor Jan, wiens menschwording de mijn begeleid heeft en aan wiens smalheid ik de mijne dus heb nagemeten'[22.], hij raakte toch steeds meer en diepgaander dan Greshoff betrokken bij de politieke realiteit. Het blijkt niet alleen uit zijn essayistische werk, het blijkt ook uit zijn *Scheepsjournaal van Arthur Ducroo* en uit zijn toenemende, haast pathologische bemoeienis met Multatuli en zijn werk die van zijn preoccupatie met de tijdsomstandigheden en zijn plaats en functie daarin niet is los te zien. Du Perrons Nederlandse vrienden zagen niet in dat hij zijn eigen lot met dat van Multatuli vereenzelvigde; Greshoff reactie is ook hier een afkeer van de actualiteit en een zich steeds verder terugtrekken op zijn eiland: de literatuur. Uiteindelik zou hij meteen op Du Perron weinig indruk makend artikel in Groot Nederland afscheid nemen van de actualiteit om alsnog zijn ideaal van de 'Volkomen Eenzame Héér' te trachten te realiseren. In dat artikel, 'Waarom-daarom', schrijft Greshoff:

> Als het de moeite waard is ergens voor te vechten, dan voor de mensen-alléén en tegen de gemeenschap in welke vorm zich die ook voordoet. En het meest afdoende strijdmiddel is de integrale nurkschheid. Wij moeten ons opvoeden tot stekelvarkens, welke bij het verste en geringste gevaar reeds al hun stekels opzetten. Kwaadaardige kankeraars bezitten meestal een teeder gemoed en hooge idealen. Wie niets te beschermen heeft kan op een koopje joviaal zijn.[23.]

Naar mijn mening voelden zowel Greshoff als Du Perron dat hun wegen zich uiteindelijk op dat punt scheidden.[16.]

Eindnoten:

1. Zie daarvoor Jean Lacouture, *André Malraux. Une vie dans le siècle, 1901-1967*, Paris 1973, p. 236.
2. Den Haag, Nederlands Letterkundig Museum, sign. P.346 H. 3 Dagboekaantekeningen 1935-1937.
3. J.H.W. Veenstra, 'Du Perron en Greshoff: een vriendschap vol misverstand', in Tirade 191 (november 1973), p. 609-621.
4. J. Greshoff, *Volière*, Den Haag 1956, p. 30-31; G.H. 's-Gravesande, *Sprekende schrijvers*, Amsterdam 1935, p. 85; Jan van Nijlen, *Herinneringen aan E. du Perron*, Amsterdam 1955, p. 5.
5. J. Greshoff, *Afscheid van Europa*, Den Haag-Rotterdam [1969], p. 218-219.
   Vgl. ook Pierre H. Dubois, 'De Brusselse jaren van Jan Greshoff', in Ons Erfdeel 23 (1980) 1, m.n. p. 88-89.
6. E. du Perron, *Verzameld werk*, dl. 7, Amsterdam 1959, tussen p. 506 en p. 509.
7. Louis Gillet, *Jan Greshofl, zijn poëzie en poëtiek*, Hasselt [1971], p. 109-110.
8. Joh. de Maegt, 'Een gesprek met Jan Greshoff', in Den Gulden Winckel 28 (1929) 11. p. 294.
9. E. du Perron, *Tegenonderzoek*, Brussel 1933, p. 25-26 (*V.w.*, dl. 2, p. 224-225).
10. E. du Perron, *Cahiers van een lezer*, dl. 5, Brussel 1928, p. 5-12.
11. Zie daarover Maurice Roelants, *Roman van het tijdschrift Forum of Les liaisons dangereuses*, Den Haag-Rotterdam [1965].
12. Menno ter Braak/E. du Perron, *Briefwisseling 1930-1940*, dl. 3, Amsterdam 1965, p. 224.
13. *Ibid*, dl. 2, Amsterdam 1964, p. 192 & 193-194.
14. *Ibid*, dl. 2, p. 199.
15. *Ibid*, dl. 2, p. 232.
17. A. van der Veen, 'In gesprek met J. Greshoff. Herinneringen van een tijdschriftredacteur', in Den Gulden Winckel 37 (1938) 11, p. 7.
18. J. Greshoff, 'Frans Coenen', in het *Salamanderboek*, Amsterdam 1938, p. 18; hetzelfde fragment met hier en daar een iets andere woordkeuze in: *Het boek der vriendschap* [= *Verzameld werk*, dl. 5], Amsterdam 1950, p. 133-134.
19. Jan van Nijlen, de derde redacteur, werd bezocht door een oogkwaal, waardoor het hem onmogelijk was actief aan het redactionele werk deel te nemen..
20. A. van der Veen, 'In gesprek met J. Greshoff, 2', in Den Gulden Winckel 37 (1938) 12, p. 9.
21. Vgl. wat Ruitenbeek over Het Hollandsche Weekblad als spreekbuis van progressieve intellectuelen zegt in *Het ontstaan van de Partij de Arbeid*, Amsterdam 1955, p. 81.
22. Cat. Veiling J.L. Beijers, Utrecht, 23 juni 1981, p. 27, nr. 265.
23. J. Greshoff, 'Waarom-daarom', in Groot Nederland 38 (1940) 3, p. 262-263.
16. Het Vaderland, 14 mei 1965.

Herman Vernout

Du Perron en Slauerhoff
Een eigenaardig koppel

Wie de mens gelijkstelt aan de literatuur die hij produceert, moet vroeg of laat zijn hoofd stoten. Voor Du Perron kwam de klap hard aan toen de vriendschap met Slauerhoff geen voortgang kon vinden. De botsing tussen deze twee kreeg een lange nasleep omdat Du Perron niet de plaats kon vinden waartegen hij zijn hoofd stootte. De literatuur van Slauerhoff bleef immers dezelfde literatuur die hij zo hoog aansloeg maar de bijbehorende persoon Slauerhoff bleef voor hem onvindbaar. Du Perron schreef op 18 april 1935 aan Marsman: 'Ik streef er naar om niet minder te zijn dan mijn literatuur; ik zou die literatuur zoonoodig op mijn peil *terug*halen, als ik geloofde dat de eerlijkheid dat gebood'. Du Perron was hier zo principieel en oprecht in dat hij zich een andere houding moeilijk kon voorstellen, te moeilijk wat betreft zijn relatie met Slauerhoff. De ik-persoon in het verhaal 'Larrios' (uit de bundel *Schuim en asch*) is op zoek naar de ideale vrouw. Drie maal vindt hij haar maar even zo vaak blijkt zij onbereikbaar. Het onbereikbare geluk is niet alleen het thema van dit verhaal dat we de sleutel tot zijn werk kunnen noemen, maar het is ook het thema van zijn levensloop. Alleen lijkt het of hij er in zijn leven zelf voor zorgt dat het geluk onbereikbaar blijft. Hij weet zich iedere keer in zodanige positie te manoeuvreren dat een catastrofe niet kan uitblijven. Zo ook ten opzichte van Du Perron. Een opvallend aspect na de breuk is het partij kiezen van de buitenwereld. Zelfs nu nog klinkt in artikelen een soort sympathieke toon voor één van de twee, vrijwel altijd voor Du Perron want zoals hij handelde is het meest bevattelijk. In praktisch alle herinneringen die over Du Perron zijn opgetekend, komt Slauerhoff er bekaaid af. Hij heet een pestkop, een rotvent, een klier en nog veel meer te zijn terwijl Du Perron in bescherming wordt genomen en als de edelmoedige en principiële ridder uit de strijd te voorschijn komt. Wie dit alles leest zou bijna gaan geloven dat de vriendschap met Slauerhoff voor Du Perron een hel moet zijn geweest.

Partij kiezen lijkt mij niet interessant: het zegt meer over het karakter en de opvattingen van degeen die kiest dan over Du Perron en Slauerhoff. Waar het om gaat is mogelijke oorzaken te zoeken die het conflict zo uit de hand hebben doen lopen. De vriendschap tussen deze twee is niet iets waar we omheen kunnen; hij heeft veel blijvends voor de Nederlandse literatuur opgeleverd.[1.]

Wanneer Du Perron en Slauerhoff elkaar voor het eerst ontmoetten, is moeilijk te achterhalen. Het meest waarschijnlijk lijkt mij eind oktober of begin november 1928. In een brief aan de uitgever Stols schrijft Du Perron op 4 november 1928: 'Ik ontvang daarnet een briefkaartje van Slauerhoff (...) dat hij morgenmiddag (Maandag) komt'. De bedoeling is dat zij een ontmoeting zullen hebben met F. Hellens. Of deze ontmoeting werkelijk plaatsgevonden heeft, is onzeker. Du Perron schrijft enkele maanden later dat hij Slauerhoff één keer gezien heeft en daarna vier keer net is misgelopen. Slauerhoff is in deze periode (de eerste twee weken van november 1928) inderdaad in Parijs en Brussel geweest. Hij heeft in ieder geval contact gehad met Hellens en Stols over zijn gedichtenbundel *Fleurs de Marécage* die in april 1929 uitkwam bij Stols. Het was het eerste werk van Slauerhoff dat bij Stols het licht zag, er zou veel meer volgen. Hellens schreef een voorwoord bij deze bundel gedichten in het Frans.

Met J. Slauerhoff in Gistoux.

Het duurde enige maanden voordat de twee elkaar weer zouden ontmoeten. Deze tweede ontmoeting vond plaats in het Friese Beetsterzwaag waar Slauerhoff gedurende enige maanden de dorpsarts W. Bremer verving. Het 'klikte' duidelijk tussen Du Perron en Slauerhoff, ze lagen elkaar. Al na hun eerste ontmoeting gaf Du Perron tegenover N.A. Donkersloot hoog op over Slauerhoff[2.]: '...het is een allersympathiekste kerel: verwaarloosd, verward, spontaan, gevoelig en onverschillig tegelijk, half jongensachtig en half verloopen...'. In Friesland kwam Slauerhoff Du Perron - die bij J.C. Bloem logeerde die in St. Nicolaasga woonde, niet ver van Beetsterzwaag - ophalen in een oud Fordje en bracht hij hem naar de begraafplaats, een plaats waar Slauerhoff graag kwam, om te praten, vermoedelijk over literatuur. Slauerhoff moet in alle opzichten het beeld hebben bevestigd dat Du Perron zich over hem had gevormd. Hij bleek de romanticus te zijn die hij na lezing van de poëzie gedacht had te zullen ontmoeten, hij had de eigenaardige trekjes die bij zo iemand horen: Slauerhoff was zijn poëzie, hij was minstens gelijk aan de literatuur die hij produceerde. Alle correspondentievrienden werden door Du Perron op de hoogte gesteld van de komst van Slauerhoff naar Gistoux in de zomer van 1929. De nieuwsgierigheid van Du Perron naar meer literatuur van Slauerhoff zal groot zijn geweest. Feit is dat Du Perron zich, als Slauerhoff inderdaad op Gistoux verschijnt, voornamelijk bezighoudt met het werk van Slauerhoff. Hij probeert enige orde te scheppen in de papierenbrij die Slauerhoff met zich meevoert wat tot gevolg heeft dat het jaar daarop verschillende nieuwe dichtbundels en de eerste verhalenbundel van Slauerhoff zullen verschijnen[3.], alle bij Stols. Du Perron herordent zelfs een eerder uitgegeven bundel gedichten van Slauerhoff.

Het enthousiasme komt niet van een kant; Slauerhoff is net zo onder de indruk van deze nieuwe vriendschap als Du Perron. Hij schrijft eind augustus 1929 vanaf Gistoux naar zijn medische vriend Hans Feriz: 'Deze Hr. is du Perron mijn gastheer in

Gistoux rentmeester van mijn verwaarloosde literaire landgoederen bezitter van een groote erotische bibliotheek auteur van groote gaven en... géén medicus'. Enkele weken daarvoor had hij al geschreven hoe heerlijk hij het op Gistoux had en hoe hard hij werkte aan de literatuur. Alles wijst erop dat de vriendschap bloeit in de park- en bosrijke omgeving van Gistoux. Slauerhoff noemt het 'haast een eiland' en een eiland belichaamde voor Slauerhoff een ideaal.

Du Perron en Slauerhoff zien elkaar regelmatig in de maanden die volgen. Eind augustus vertrekt Slauerhoff van Gistoux, richting Zuid-Frankrijk, als hij terugkeert naar Nederland doet hij Gistoux even aan. In Nederland gaat hij aan het werk als assistent aan een universitaire kliniek in Utrecht. De maanden december 1929-maart 1930 is Du Perron ook in Nederland en ze zoeken elkaar regelmatig op.

In deze eerste maanden van 1930 klinkt in de brieven die Du Perron aan zijn vrienden schrijft, regelmatig een korzelige toon als hij het over Slauerhoff heeft. Hij heeft het erg moeilijk met de somberheid die in deze periode van Slauerhoff afstraalt. Daartegenover staat dat Slauerhoff op sommige momenten zeer aardig kan zijn voor Du Perron. Deze combinatie van uitersten is niets vreemds voor Slauerhoff, vooral niet gedurende periodes dat hij er fysiek slecht aan toe is. Hij had tijdens zijn reisje naar Zuid-Frankrijk een lichte vorm van geslachtsziekte opgelopen en deze enigszins verwaarloosd waardoor hij nog niet hersteld was toen hij in Utrecht aan het werk ging. Ook heeft hij veel last van astma. Deze - en andere - ziektes ondergaat Slauerhoff lijdelijk. Hij besteedt te weinig aandacht aan zijn eigen lichaam en verzwijgt meestal zijn ziektes tegenover vrienden. Hij is er doodsbang voor dat iets over zijn slechte gestel zal doordringen in de medische wereld. Voordat hij in 1925 naar Nederlands-Indië ging om twee jaar als scheepsarts langs de kusten van China, Japan, Korea en de Filippijnen te varen bij de Java-China-Japan lijn, had zich iets geopenbaard van zijn zwakke gestel. Het ontnam hem bijna de mogelijkheid om scheepsarts te blijven waarna hij toevlucht begon te nemen tot onderdrukking van alle kwalen. De medicijnen die werden gebruikt waren veelal opiaten waarvan het gewenningsgevaar groot is. Dit alles werkte uiteraard niet de stabiliteit in de hand.

Het beeld van Slauerhoff dat Du Perron heeft opgebouwd, komt te wankelen. Er blijkt een onverklaarbaar verschil te kunnen bestaan tussen de schrijver en de persooh. Slauerhoff trekt zich niet op aan zijn literatuur maar zet zich er eerder tegen af, zoals hij zich tegen alles afzet in een moeilijke periode. Achteraf is dit destructivisme - dat ook in zijn literatuur voorkomt - te herkennen en te verklaren. Enkele tijdgenoten van Slauerhoff wapenden zich ertegen. Zo bleef Vestdijk op een dusdanig grote afstand dat Slauerhoff hem niet kon raken. Roland Holst bleef niet op afstand maar hij bezat de gave om op zo'n manier te reageren dat Slauerhoff zich niet tegen hem af kòn zetten. Hij kon de man wel van zijn literatuur losmaken en op pragmatische manier weerstand bieden wat Slauerhoff de mogelijkheid ontnam hem te treffen. Een van de duidelijkste voorbeelden hiervan vertelde Roland Holst in een van de radiogesprekken met Simon Carmiggelt[4.].

Slauerhoff had enige tijd doorgebracht in het huisje van Roland Holst in Bergen toen deze met vakantie was. Bij terugkomst trof Holst een enorme janboel aan, het had weinig gescheeld of de zaak was in vlammen opgegaan. Holst:

> Ik was rázend. Ik heb Slauerhoff toen een brief geschreven, waarin ik hem uítmaakte... Hij ging er altijd groot op dat hij behoorde tot wat de Fransen noemen 'Les poètes maudits'. Ik schreef: 'Nou kan je alle mogelijke vrinden van je wijsmaken over je dichterschap, maar die poètemaudit-erigheid van jou, daar moet je mij niet mee aan de deur

komen.' Toen kreeg ik ook een woedende brief van Slauerhoff terug en ik heb hèm weer een woedende brief geschreven. Toen kreeg ik weer een woedende brief van hem terug. Ik weet het nog precies - toen, op een middag, 't was in het begin van het najaar en heel mooi weer en ik had een heel lange loop gemaakt, ik was in zee gaan baaien en ik kwam terug en heb onderweg een kop thee gedronken. Ik dacht: 'Nou, ik ga een borrel drinken' en 'Waar maak ik me toch eigenlijk dik over? Dat huisje staat nog, ik zit erin, nietwaar? En tenslotte mag ik Slau eigenlijk heel graag.' Dus toen heb ik hem een brief geschreven, ik geloof drie vellen vol, met de meest volslagen onzin, volkomen dadaïstische onzin. Het begon, als ik me goed herinner: 'Slau heb je het verschrikkelijke nieuws gehoord? Uit Maastricht rukken de verenigde regenjassen op naar het Noorden...' En er kwam in voor: 'telefooncellen in een motregen van sperma...' Enfin, dat ging maar door. Volslagen onzin. En toen heeft Slau - die ook wel een beetje op mij gesteld was - gedacht: 'Hij is niet meer goed bij zinnen.' Dus schreef hij mij een heel voorzichtig briefje: 'Ik heb zo'n gevoel dat het niet erg goed met je gaat. Mag ik 'ns bij je komen?' Toen is hij bij me gekomen en hebben we ons alle twee doodgelachen. Je moest met hem weten om te gaan...

Du Perron kon dat niet op deze manier, misschien omdat hij trekjes van het destructivisme van Slauerhoff in zichzelf herkende. In Utrecht werkte het slechte humeur van Slauerhoff in ieder geval op hem in:[5.] 'Die bittere humeuren werken dadelijk op mij in; ik word dan zelf ook stroef en onaangenaam...'. Du Perron wil daar echter niet aan toegeven omdat hij niet minder wil zijn dan zijn literatuur; de tegenovergestelde houding van Slauerhoff kan hij niet bevatten.

De sombere buien van Slauerhoff trekken langzaam over en de toon van Du Perron in zijn brieven wordt weer net zo enthousiast als deze eerder was. Du Perron maakt nog de verhalenbundel *Schuim en asch* persklaar voordat hij teruggaat naar Gistoux. In juni zien ze elkaar alweer op Gistoux, Slauerhoff is dan in gezelschap van zijn toekomstige vrouw Darja Collin die hij kort daarvoor had leren kennen. In augustus treffen ze elkaar in Nederland: 'Maar alles is tegengevallen, behalve het verblijf bij Slau, die zich in deze omstandigheden werkelijk als een voortreffelijk kameraad heeft leeren kennen.' (brief aan V. v. Vriesland 11 aug. 1930; Du Perron voelde zich slecht en keerde snel terug naar Gistoux).

Het was in deze periode niet alleen Slauerhoff die op literair gebied profijt trok uit de vriendschap. Aan het einde van het jaar verschijnt in *De Vrije Bladen* (december 1930) Du Perrons 'Gesprek over Slauerhoff', misschien wel het meest programmatische stuk dat hij ooit over literatuur heeft geschreven. Onverholen spreekt hij zijn bewondering uit voor Slauerhoffs poëzie; het is literatuur zoals die wezen moet: groots, meeslepend en zo inhoudelijk dat de niet overal even strakke vorm van ondergeschikt belang wordt. Bij een grootheid als Slauerhoff tellen, volgens Du Perron, een aantal zwakkere gedichten niet in zijn nadeel. Hij bekijkt het gehele oeuvre en wil daarvan niets missen. Du Perron geeft toe dat hij af en toe overdrijft in de vergelijkingen die hij in het artikel trekt maar hij overdrijft bewust om het verschil aan te tonen tussen de literatuur die vanuit de mens komt en de literatuur die geconstrueerd is. Het 'Gesprek over Slaurhoff' is Du Perrons eigen tijdschrift, hij raakt er vrijwel alles in kwijt wat hij op dat moment over literatuur wil zeggen; geen wonder dat het enige moeite kost om het gepubliceerd te krijgen.

Het 'Gesprek over Slauerhoff' bevatte in grote lijnen het programma van het tijdschrift Forum waarvan het eerste nummer bijna een jaar later (november 1931) het levenslicht zal aanschouwen.

Slauerhoff zou geen redacteur worden van dit tijdschrift van Du Perron en Ter Braak. Achteraf bezien is dit niet zo verwonderlijk voor wie de literaire opvattingen van Slauerhoff kent. Hij heeft nauwelijks een programma als het om literaire voorkeuren gaat. Hij is er niet op uit om grote talenten te her- en erkennen, hij gaat bij het beoordelen vrijwel geheel gevoelsmatig te werk. Van juli 1930 tot maart 1935 recenseert hij boeken voor de letterkundige rubriek van de Nieuwe Arnhemsche Courant maar wat hij allemaal bespreekt, is zo uiteenlopend en het oordeel erover zo verschillend dat er geen touw aan vast is te knopen. De meest triviale werken kunnen hem laaiend enthousiast maken terwijl boeken van wat wij nu als grootheden beschouwen (bv. Döblin, Malraux) door hem betrekkelijk koel worden ontvangen. Heel in het kort komt het erop neer dat een doorleefde gebeurtenis, bij voorkeur romantisch van aard hem het meeste kan boeien; vooral enkele reisbeschrijvingen in deze categorie bekoren hem. Goed of slecht geschreven doet minder terzake.

Du Perron kan weinig waardering opbrengen voor deze stuk-

jes zoals uit diverse brieffragmenten blijkt. Hij vindt Slauerhoff niet de persoon om dit soort werk te doen. Dit en de steeds hechter wordende vriendschap met Ter Braak zullen ervoor gezorgd hebben dat Slauerhoff, die door Du Perron altijd beschouwd was als een zeer serieuze kandidaat voor een redacteurschap van een door hem op te richten tijdschrift - plannen daarvoor had Du Perron al in 1929, hij spreekt zelfs af en toe overeen tijdschrift voor Slauerhoff en hemzelf - nooit in de redactie van Forum is gevraagd, in de brieven aan Ter Braak wordt Slauerhoff nog wel tussen haakjes toegevoegd als mogelijke redacteur maar langzaam verdwijnt z'n naam geheel. Het spreekt wel vanzelf dat er werk van Slauerhoff in Forum wordt opgenomen en voordat het gepubliceerd wordt, is het meestal Du Perron die het persklaar maakt. Door de grote haast waarmee dit moest gebeuren en het feit dat Du Perron vaak buiten Nederland, waar het tijdschrift gedrukt werd, zat, werd de tekst nogal eens verminkt gepubliceerd. In de Bzztôh uitgaven van Slauerhoffs proza, de uitgaven die geheel opnieuw werden verzorgd door Kees Lekkerkerker, is in de verantwoordingen de nodige informatie hieromtrent te vinden.

In de hele manier waarop beide vrienden over literatuur denken, zit opnieuw een kern van het conflict dat ze later uit elkaar zal drijven. Du Perron volgde zeer consequent zijn programma en verwachtte van een van zijn grootste idolen op dit gebied dat ook hij tenminste de ‘echte’ literatuur van de kitsch zou kunnen onderscheiden. Maar het oordeel van Slauerhoff over literatuur bleek net zo wispelturig als zijn humeur. Hij kan niet kiezen voor een bepaald programma, zeker niet als hij daarbij het idee krijgt dat hem iets wordt opgedrongen, dat hij wordt ingedeeld. Hij houdt vast aan zijn eigen, dualistische manier van denken.

In dit verband is de houding van Slauerhoff tegenover het tijdschrift Forum typerend. Verschillende keren zorgt hij voor grote opschudding binnen het Forum-circuit. In maart 1933 krijgt hij het aan de stok met Forum over twee verhalen van hem die Menno ter Braak weigert te plaatsen, enkele maanden later is het mis als Slauerhoff aan een van de erkende Forumvijanden Henri Borel een briefje stuurt waarin hij hem bedankt voor een goede recensie over *Het verboden rijk* en de finale volgt eind 1934 met het conflict rond redacteur Victor van Vriesland. Tussendoor spelen nog enkele kleinere zaken. Ieder conflict wordt in lange brieven door alle betrokkenen en niet-betrokkenen besproken en zeer principieel opgenomen. Gedurende deze correspondenties ontstaat nogal eens verwarring over de juiste gang van zaken.

Het is vooral het opblazen van deze zaken tot een principieel conflict waar Slauerhoff zich tegen afzet. Hij behoort niet tot het soort literatoren dat zich in een fort verschanst (of in een ivoren toren) om van daaruit de boze buitenwereld te onderwijzen welke literatuur echt is en welke onecht. Als hij boos is, gooit hij een paar eieren tegen de muur waarna hij wegloopt zonder de rommel op te ruimen. Toch keert hij telkens terug omdat hij behoefte heeft aan het culturele contact dat hij tijdens zijn reizen rond de wereld zo mist.

Zoals Du Perron tegenover zijn moeder in 1929 op Gistoux het gedrag van Slauerhoff relativeerde door zelf bewust iets minder nette manieren bij het eten te tonen dan hij normaal deed, zodat de slordige manieren van Slauerhoff minder opvielen, relativeert hij in de conflicten met de Forum-groep het gedrag van Slauerhoff door hem tegenover derden in principe gelijk te geven met de toevoeging dat zijn manier van handelen onverteerbaar is. Als Du Perron hem in de Borelzaak zelfs niet in principe gelijk kan geven, stuurt Slauerhoff hem een briefje met uitleg waarmee Du Perron de zaak voor gesloten verklaart. Du Perron is voor Slauerhoff de verbinding met de literaire wereld, een van de weinige literatoren waarmee hij enige verwantschap voelt.

Du Perron en Slauerhoff zien elkaar na 1930 onregelmatig. In de zomer van 1931, als Slauerhoff na een ernstige ziekte probeert te herstellen, zoekt Du Perron hem enkele keren op in Den Haag en Scheveningen en eind oktober begeleidt hij Slauerhoff tot Keulen als deze op weg is naar het kuuroord Merano. Als Slauerhoff in september 1932 weer gaat varen (op Afrika) stuurt hij Du Perron een briefkaart 'en een pak enveloppen om te vullen en na te zenden'.[6.]

Lange tijd zien ze elkaar niet. Slauerhoff vaart, trekt daarna naar Spanje en vervolgens naar Marokko en Du Perron zit volop verwikkeld in familiezaken na de dood van zijn moeder. Pas in augustus 1934 ontmoeten ze elkaar weer in Tanger, waar Slauerhoff dan een praktijk heeft. Het initiatief voor deze ontmoeting gaat vooral van Slauerhoff uit: hij voelt zich eenzaam (en onzeker en ziek) in Tangeren hij verlangt erg naar de komst van Du Perron en zijn vrouw. Hij stelt Du Perron zelfs voor om ook daar te komen wonen. De vriendschap bloeit in Tanger opnieuw op. Zowel Du Perron als zijn vrouw zijn enthousiast over hem; 'Ik vind hem zoo menschelijk en aardig als hij nog nooit was (...) en voor ons was hij als gastheer alleraardigst. Bep, die hem alleen uit verhalen kende heeft een reëele sympathie voor hem opgevat'[7.]. Slauerhoff geeft zijn praktijk in Tanger op en reist via Madrid (waar hij enige tijd bij Flaes - F.C. Terborgh - verblijft) naar Parijs waar hij op 8 of 9 november aankomt. Hij lucht tegenover Du Perron zijn hart over Forum en met name over Forum-redacteur Victor van Vriesland. Du Perron schrijft onmiddellijk een brief aan Ter Braak (10 november 1934): 'Slau is hier en sprak gisteren heel kwaad over Vic, zei dat hij eig. als eisch zou willen stellen dat Vic uit de redactie verwijderd werd om verder mee te werken aan Forum. Hij vindt Vic een kulvent, als kritikus onbetrouwbaar sinds zijn gezwam over allerlei snert in de N.R.C., als redacteur van een luiheid die ergerlijk is, en tenslotte vindt hij dat Vic niets vertegenwoordigt (...) Ik moet je zeggen dat ik het persoonlijk objectief beschouwd totaal met hem eens ben (ondanks het zwakje dat ik ergens nog heb voor Vic) (...) There is something rotten in Forum, en een buitenstaander als Slau ziet dat eig. het best'.

Met deze uitspraken is het zaad gestrooid voor de definitieve breuk tussen Du Perron en Slauerhoff en komt het tijdschrift Forum een stukje dichter bij de ondergang. Zoals al zo vaak is gebeurd in de vriendschap tussen Du Perron en Slauerhoff doet de laatste een aantal uitspraken waar Du Perron het niet oneens mee kan zijn waarna Du Perron ze in alle oprechtheid probeert te verklaren en uit te leggen. Slauerhoff heeft aan dit laatste geen enkele behoefte, hij verlangt van Du Perron dat hij niet alles verklaart en uitlegt maar dat hij zijn woorden in handelen omzet. Zo hebben ze totaal verschillende verwachtingen van elkaar terwijl ze al jaren weten dat deze verwachtingen niet uit zullen komen. Het zijn in wezen antipoden maar ze oefenen een sterke aantrekkingskracht op elkaar uit omdat ze elkaar aanvullen.

Slauerhoff blijft ongeveer een week in Parijs. Hij legt enorm beslag op de tijd van Du Perron, iets waar de laatste niet goed tegen kan omdat hij zijn tijd hard nodig heeft om *Het land van herkomst* af te maken. Behalve over Forum praten ze veel over Slauerhoffs toekomst die nogal uitzichtloos is na het opheffen van de praktijk in Tanger.

Half januari, na een bezoek aan Nederland, keert Slauerhoff terug in Parijs. Tot de tweede week van maart, als Slauerhoff Parijs definitief verlaat, doet hij vrijwel niets anders dan praten met Du Perron over de Victor van Vriesland-kwestie, Forum, de literatuur en zijn persoonlijke omstandigheden. Du Perron schrijft in deze periode de laatste woorden van *Het land van herkomst* en het komt hem lang niet altijd goed uit - ook omdat zijn vrouw zwanger is - dat Slauerhoff de deur bij hem plat loopt. Als Slauerhoff naar Nederland terugkeert, is de vriendschap nog niet definitief beëindigd. Slauerhoff verblijft enige tijd bij Roland Holst in Bergen. Een uitgebreide briefwisseling

tussen Du Perron en Slauerhoff moet in deze tijd hebben plaatsgevonden. In deze brieven, die zoals vrijwel de gehele correspondentie Du Perron-Slauerhoff verloren zijn gegaan, moeten vele persoonlijke verwijten aan elkaar hebben gestaan. De zus van Slauerhoff, mevrouw A.C. Buwalda-Slauerhoff, vertelde in het VPRO radioprogramma ‘Boeken’ van 8 januari jl. dat zij na de dood van Slauerhoff een brief van Du Perron aan hem verscheurde vanwege de onverkwikkelijke inhoud en Vestdijk schrijft in *Gestalten tegenover mij* (p.32) dat hij ‘met het oog op nabestaanden geen volledigheid kan betrachten’ wat betreft het eindconflict tussen Du Perron en Slauerhoff. Uit biografisch oogpunt is het uiteraard spijtig dat naar deze persoonlijke verwijten alleen maar gegist kan worden. Uit de brieven van Slauerhoff en Du Perron aan derden worden we over de inhoud hiervan niet veel wijzer. Het complete verhaal zou vermoedelijk goed zijn voor enkele pagina's

stof voor de roddelbladen want als er met modder moest worden gegooid, deden beiden niet voor elkaar onder, hoe verschillend hun karakters ook mochten zijn.

Du Perron vat in een brief van 3 mei 1935 de manier van dicussiëren met Slauerhoff nog eens samen: 'Mijn fout tegenover Slauerhoff is dat ik hem toch nog au sérieux neem. Hij ontwijkt alle argumenten waar hij niets tegenover kan stellen, en komt dan aangezet met nieuwe grieven. (...) Ik had, net als Jany indertijd, gewoon een onzinbrief moeten sturen, maar daar is het nu te laat voor.'

Een paar dagen later schrijft Slauerhoff aan Terborgh over Du Perrons manier van discussiëren: 'Verder de neiging à tout prix gelijk te willen krijgen en elk geschil in eindeloze brieven uit te zoeken'.[8.]

Vermoedelijk hebben Du Perron en Slauerhoff elkaar niet meer gezien na deze verwikkelingen. Slauerhoff begint op 17 mei 1935 weer aan een zeereis, is van 11 tot 15 juli in Nederland en vertrekt dan weer. In februari 1936 keert hij terug in Nederland, hij heeft zijn laatste zeereis niet kunnen voltooien vanwege een nieuwe ziekte. Hoewel ze elkaar dus niet meer zien, zijn ze elkaar niet vergeten. Roland Holst, een van de weinigen waarmee Slauerhoff in 1935 en 1936 nog een intensief contact heeft, is de verbinding tussen de voormalige vrienden. Du Perron doet via Roland Holst een toenaderingspoging maar Slauerhoff laat weten dat hij geen belangstelling heeft voor een nieuwe ontmoeting met Du Perron (eind 1935). Integendeel, aan Roland Holst schrijft hij dat het 'fini' moet zijn met Du Perron en ook in deze tijd schrijft hij het inmiddels beruchte sonnet over Du Perron dat door de samenstellers van de *Verzamelde Werken* niet geschikt werd bevonden voor opname[9.]. Du Perron kreeg dit sonnet pas in maart 1938 onder ogen, hij vindt dat ook deze kant van Slauerhoff in de *Verzamelde Werken* vertegenwoordigd mag zijn.

Het sonnet had al tijdens Slauerhoffs leven gecirculeerd. Het is vrij zeker dat Slauerhoff het aan F.C. Terborgh stuurde, getuige de volgende aantekening: 'Heb me zeer geamuseerd over het sonnet. Begrijp heel goed wat je tegen Du P. hebt - hetzelfde wat me in al de Parijsche hoofdstukken in het Land van Herkomst heeft gehinderd. Het zichzelf hoe langer hoe belangrijker vinden bij gebrek aan werkelijke serieuze bezigheden is het groote gevaar van talenten, die niet creatief genoeg zijn om daarmee hun tijd te vullen'. Dit citaat zou 'Uit een brief van R. Flaes aan S. 25 febr. 1936 (Madrid)' komen, zoals er onder vermeld staat[10.].

Er moet in de voorafgaande periode iets gebeurd zijn dat Slauerhoff heeft doen besluiten de draad van de vriendschap niet opnieuw op te nemen. Het meest waarschijnlijk lijkt dat Du Perron iets persoonlijks over Slauerhoff heeft doorverteld (uit de zeer spaarzame opmerkingen die Slauerhoff in brieven aan Feriz, Roland Holst en Flaes hierover maakt, zou men kunnen afleiden dat het iets te maken had met de sluimerende geslachtsziekte van Slauerhoff met op de achtergrond een vrouwengeschiedenis, maar, zoals gezegd, het blijft voorlopig bij gissen) vlak voor- of nadat Slauerhoff uit Parijs was vertrokken. Als Slauerhoff ergens mee te treffen was, dan was het met het praten over zijn gezondheid en gezien de felle reactie van Slauerhoff, lijkt het erop dat Du Perrons 'overtreding' op dit vlak heeft gelegen. Het plaatst ook het dreigement van Slauerhoff dat hij privézaken uit de correspondentie met Du Perron openbaar zal maken (eind maart 1935) in een logischer daglicht. Maar over het geheel bezien lijkt het meer op de beroemde druppel die de emmer doet overlopen. Du Perron kon zich tegenover het onberekenbare karakter en de pesterijen van Slauerhoff handhaven zolang ze niet al te persoonlijk bedoeld waren of zolang ze verklaarbaar waren. In Parijs werd Du

Perron echter wel persoonlijk getroffen vooral omdat hij zijn tijd nodig had om *Het land van herkomst* af te maken, iets wat Slauerhoff op vele manieren heeft geprobeerd te verhinderen. In dat licht bezien, is het begrijpelijk als Du Perron wat terug heeft willen doen.

Zowel Du Perron als Slauerhoff blijven aan Roland Holst over elkaar schrijven. Slauerhoff lijkt eerder te berusten in de breuk dan Du Perron die tot op het laatste moment probeert de zaak uit te praten. Pas in een brief van 17 september 1936, enkele weken voor de dood van Slauerhoff, schrijft Du Perron aan Marsman dat hij zich definitief gebrouilleerd heeft met Slauerhoff vanwege 'een zóó prollig en ploertig briefje (...) dat ik er wel een eind aan heb moéten maken'. Zelfs Roland Holst, een van de heel weinigen die een kalmerende invloed kon hebben op Slauerhoffs doen en laten, was er niet in geslaagd om ze iets nader tot elkaar te brengen.

Het conflict en de lange nasleep ervan doen echter niets af aan de oprechtheid van de vriendschap en het belang ervan voor de literatuur van beiden.

Eindnoten:

1. Het is niet mijn bedoeling om hier een uitgebreid biografisch overzicht te geven van de vriendschap. Daarvoor verwijs ik naar een artikel van J.H.W. Veenstra - 'Du Perron en Slauerhoff, een vriendschap en een breuk' in Ons Erfdeel 1984 (nr. 2).
2. Du Perron - *Brieven* dl. 1, p. 343; brief aan N.A. Donkersloot van 20 maart 1929.
3. De bundels *Serenade* en *Yoeng Poe Tsjoeng* verschenen in 1930 evenals de verhalenbundels *Het Lente-eiland* en *Schuim en asch*. Daarnaast verscheen de gedichtenbundel *Saturnus*, waarin opgenomen de in 1927 verschenen bundel *Clair Obscur*.
4. A. Roland Holst - *Ik herinner mij*; 's-Gravenhage 1983.
5. Du Perron - *Brieven* dl. 2, p. 21; brief aan J. Greshoff van 9 jan. 1930.
6. idem, dl. 3, p. 419; brief aan H. Marsman van 9 okt. 1932.
7. idem, dl. 5, p. 115; brief aan H. Marsman van 10 okt. 1934.
8. F.C. Terborgh - *Slauerhoff, herinneringen en brieven*, Amsterdam 1974, p. 43; brief van half mei 1935.
9. Dit sonnet werd voor het eerst gepubliceerd in *Poëzieproeven* van A. Marja in 1963. In 1967 verscheen een iets gewijzigde versie in een noot van de *Briefwisseling* tussen Ter Braak en Du Perron (dl. 4):

UN JEUNE QUI S'EN VA

Minuten met E. du P.
'Zondagsmorgens lig ik 't liefste lang in bed,
Schrijf of beantwoord brieven etc. etc.'
(Blocnote klein formaat)

Bezit je nog met bleeke breede billen
't Geribd rood trijp van het café Murat,
Per blocnote vertellend van je grillen,
Hoe zoet je thee moet zijn, hoe zoet het bad

Zaterdagavond? O, wij zouden willen
Nog heel veel weten van uw leven; wat
je doet op Zondagmorgen. Neem je ook pillen
Om goed te gaan waar je altijd graag lang zat?

Ja, alles van je leven is belangrijk:
Een Hollandsch schrijver, die heel van uit Frankrijk,
Parijs zelfs, onze letteren houdt op peil,

Door ons zijn buien naarstig te beschrijven!

Maar enklen zal het tot de strijdkreet drijven:
Weg met de penkliek! Hitler koom' SIEG HEIL!

Du Perron schreef er het volgende antwoord op in 1938, nadat hij het voor het eerst onder ogen had gekregen:

AAN DE SCHIM VAN SLAUERHOFF

Hoewel ook jij fysiek niet smetloos was,
't valt me niet mee dit soort repliek te vinden.
N'est pas rasprol qui veu. En iets van ras
verhulde mij de stoelgang van mijn vrinden.

Een scheepsdokter tot zeeheld op te winden,
kwam in mijn *zelfbehagen nooit van pas.*
'k Loog minder, grazend minder pampagras.
En dat gaat samen: we moesten 't ondervinden.

We waren dik en dun in vriendschap ook, en
't dikst op papier deed jij: steeds fris ontloken
conquistador, chinees of renegaat.

Je prollenwrok heeft aan dit beeld ontbroken
tot nu. Ontlokt door mij. Laat dankbaar spoken
je dúnste kant van papieren piraat!
  Dit wél voor geheime circulatie
  Eerst te publiceren na mijn *dood.*

10. De papieren waarop dit vermeld staat, bevinden zich in de Slauerhoff collectie van het Nederlands Letterkundig Museum te Den Haag. Ze zijn voorzien van het stempel van Constant van Wessem.

J.H.W. Veenstra
Du Perron als Vestdijks zedenmeester

Wie een panorama wil ontwerpen van Du Perrons vrienden en literaire relaties kan niet om zijn merkwaardige verhouding met Vestdijk heen. De redaktie van dit blad heeft bij het projekteren van een Du Perron-nummer dit dan ook niet gewild en nodigde mij uit om over het onderwerp in kwestie het een en ander op papier te zetten. Aan goede wil ontbrak het mij niet, maar wel weerhield mij in eerste instantie enige verlegenheid. Ik had immers eerder en elders al uitvoerig bericht over Du Perrons caustische inwerking op een vriend die wel ruim een jaar ouder dan hij was, maar zich toch lang zijn nederige leerling betoonde.[1.] En moest ik dan mezelf kopiëren? Het moest, volgens de redaktie, en dan met mate en liefst op een naarde gelegenheid toe gevarieerde wijs. Vandaar dit nu beknopt gehouden exposé.

Meester en leerling zijn kwalifikaties die Vestdijk zelf heeft uitgelokt. In zijn in 1961 onder de titel *Gestalten tegenover mij* gepubliceerde herinneringen noemde hij in het aan Du Perron gewijde hoofdstuk hem een ‘mentor en tovenaar’, en zei hij behalve als een vriend hem altijd als een meester te hebben beschouwd, ‘iemand tegen wie ik zonder voorbehoud kon opzien, menselijk haast nog meer dan literair’, waarop bij wijze van overtreffende trap volgde een karakteristiek van Du Perron ‘als superieur aan iedereen, die ik gekend heb...’.

Het is niet gering en er mag de tik overdrijving achter worden gezien waar Vestdijk nogal eens blijk van geeft als hij typeringen te berde brengt. Maar we hoeven daar niet bij stil te blijven staan nu Du Perrons brieven aan vrienden en andere betrekkingen zijn gepubliceerd en daarin al dan niet flonkerende facetten van beider vriendschap zijn onthuld. En van een tot voor kort nauwelijks bekende driehoeksverhouding waaraan de vriendschap een tijd lang lag vastgeklonken.

Het begin van de relatie had Slauerhoff tot schakel. Vestdijk had deze oud-medescholier en oud-medestudent ‘een cahier vol’ gedichten gestuurd, die hij omstreeks 1930 had geschreven na zijn debuut in de literatuur in De Vrije Bladen. Slauerhoff stuurde de zending door naar toen nog zijn vriend Du Perron, die hij een meer geëigende keurmeester vond. Achter op de envelop van een aan Slauerhoff op diens dan Haagse adres gerichte brief met het poststempel van 7 mei 1931 schreef de altijd attent reagerende Du Perron: ‘Later. Hierbij vast mijn oordeel over V.-: een *rijk* talent, althans een rijk temperament, en vele van deze verzen zijn zéér goed - maar... hoe ter wereld heeft hij het aangelegd om zóó absoluut in jouw toon en rhytme te schrijven? Je begrijpt dat bij publicatie hiervan het geschreeuw van “epigoon” niet van de lucht zal zijn! Ceci dit, zou ik het tòch jammer vinden als dit alles ongepubliceerd bleef. Maar het is een uiterst delicate affaire. - De zwarte kruisjes zijn zeker van jou? Ik heb hier en daar nog een rood kruisje gezet bij verzen die ik ook nog *goed* vind. - Maar... maar... maar... zou het geestelijk een tweelingbroer van je zijn?’ (*Brieven* III, 1978, blz. 63.)

Slauerhoff stuurde de envelop door naar zijn toen in Amsterdam wonende vriend, de arts Feriz, met de bedoeling dat deze Vestdijk dit oordeel alvast zou kunnen tonen en met de toevoeging dat Du Perron ook deze laatste nog nader zou schrijven. Op 11 mei deed Du Perron dit ook en het is de eerste brief van een bewaard gebleven reeks van 47, waarvan hij de laatste ruim een maand voor zijn dood verstuurde. Vestdijks brieven aan hem verbrandde hij met andere korrespondentie in de sinistere dagen na 10 mei 1940.

Ook in deze eerste brief schreef Du Perron het zeer te betreuren ‘dat u zich zoo uitsluitend en geheet op Slauerhoff heeft ingesteld als uit *dit* cahier blijkt. Ik wil aannemen, dat er een zekere verwantschap tusschen u beiden bestaat, maar dikwijls

is hij u bijna volkomen een voorbeeld geweest.' Waaraan een noot toevoegde: 'Ik bedoel: ook, en soms vooral technisch.' Du Perron adviseerde vanwege de mogelijke verwijten van beïnvloeding deze verzen niet maar andere met een minder zichtbare of ontbrekende invloed wel te publiceren. En hij besloot zijn judicium met: 'Ik hoop dat u mij mijn openhartigheid niet kwalijk zult nemen, en vooràl, dat het in geenerlei opzicht uw zelfvertrouwen ontnemen zal; dááraan juist bestaat bij u de grootste behoefte. Wat uw kunnen betreft, dus zuiver de kwestie *talent*, mag u volkomen zeker zijn van uzelf; het gaat er alleen om uw eigen toon te vinden, uw eigen *persoonlijkheid* uit te drukken.'

Du Perron op de kermis.

Bij dit aanmoedigende en uit een trefzeker oordeel gedistilleerde woord voegde Du Perron ook de daad. Eind 1931, tijdens een van zijn met de scheiding van zijn eerste vrouw Simone Séchez verband houdende verblijven in Nederland, deed hij wat Vestdijk in zijn mémoires kleurrijk heeft beschreven. Die woonde toen bij zijn ouders in Den Haag aan de Daalen Bergschelaan en daar diende Du Perron zich op een avond aan. Wat Vestdijk opviel waren de vermoeide kringen onder de ogen en de manier van spreken van de bezoeker. 'Het was een stem van metaal, toch zeer gevoelig, iets waardoor het constant ratelende, dat de Franse spreektrant altijd in zekere mate eigen is, bij hem nooit hinderlijk werd. Ik aanvaardde hem geheel, van meet af aan. De Nederlandse literatuur was bij mij binnengetreden en ik had niets meer te wensen.' Het gesprek thuis werd gevolgd door een onderhoud in een naburig café, waarbij Vestdijk de nieuwe hem over de Forum-plannen en nog veel meer informerende vriend aanvaardde 'als mentor en tovenaar' en volledig de ontvangende partij was.

Van toen af ontmoetten Du Perron en Vestdijk elkaar regelmatig. Bij een van die gelegenheden eind 1931 maakte laatstgenoemde ook kennis met de naar Den Haag meegereisde

Simone. Zij kon maar moeilijk beseffen het veld te moeten ruimen voor de in Voorburg wonende hoogstintelligente dr. Elizabeth de Roos, die Du Perron in februari van dat jaar via beider vriend Menno ter Braak had leren kennen. Welke snaren de volkse en ruige Simone bij Vestdijk raakte anders dan die van medelijden wegens haar verstoting, laat zich alleen veronderstellen. De ingewikkeld gestruktureerde Vestdijk had onmiskenbaar wat ik in alle neutraliteit een dienstbodenkompleks noem en waarvan ik de uitingen van dichtbij heb meegemaakt. Zijn lezers kunnen ook weten wie voor het fiktieve Duitse dienstmeisje Else Böhler model heeft gestaan sinds Francis Bulhof in de Vestdijk Kroniek nr.21 van september 1978 onthulde hoe in het gezin van zijn ouders op de hoek van de Daal- en Bergschelaan en de Heliotroopstraat hun uit Kleef afkomstige dienstmeisje Maria Schrader 'op indringende maar onhandige wijze' het hof werd gemaakt door de zoon van de buren, van wie men niet wist dat hij schrijver maar wel dat hij arts was. Het leidde tot een 'stormachtige episode', die hier verder niet aan de orde is.

We vinden in Du Perrons brieven de bewijzen dat Vestdijks verovering van Simone minder stormachtig is geweest, al was de hele gang van zaken die eraan voorafging het wel. Simones merkwaardige positie in het gezin Du Perron is alleen te begrijpen voor wie de oud-Indische zeden en gebruiken in het oog houdt. Zij was de dochter van een mijnwerker uit Henegouwen en was waarschijnlijk in 1925 bij het gezin komen inwonen; eerst in de Brusselse randgemeente Elsene in het herenhuis aan de rue de Bellevue en sinds 1926 in het Waalse Gistoux in de toen aangeschafte behuizing die als 'kasteel' de Nederlandse literatuur zou opluisteren. Net voordat op 27 maart van laatstgenoemd jaar het gezin in Gistoux werd ingeschreven, was op de 2e van die maand uit een onwettige verbintenis Simones zoon Gille geboren. Eddy, die de gevolgen van zijn huiselijke stoeipartijen geen punt van overweging had gevonden, was de vader en zijn ouders, die er een vertrouwd kolonistenpatroon in herkenden, namen het kind liefderijk in het gezin op. De moeder was algauw geïncorporeerd als lijf*baboe* van de vrouw des huizes en deze *njai* of bedvriendin van de zoon werd tegelijk in haar funktie dankbaar aanvaard als tegenwicht tegen de veile vrouwen buitenshuis, die mogelijk zijn geest, lichaam en aanzien zouden kunnen schaden.

Toen de dienstbaar gebleven Simone, bij wie Eddy noch enige geestelijke ontwikkeling noch enige literaire interesse had weten te wekken, in juli 1928 een zware operatie had moeten ondergaan die haar de kans op meer kinderen voorgoed ontnam, beloofde hij haar officieel met haar te trouwen en in een eigen omgeving te gaan samenwonen. Het trouwen gebeurde in Elsene op 26 november van dat jaar. Het echtpaar woonde daarna in een aantal Brusselse appartementen, waardoor het te duidelijker werd hoezeer het huwelijk een *mésalliance* was. De volstrekt fantasieloze Simone was niet in staat de huiselijke entourage te scheppen die de meer en meer zijn talenten ontginnende Du Perron nodig had. Zijn ontmoeting met Elizabeth de Roos had dan de beslissing tot gevolg om te gaan scheiden. Omdat in het overwegend katholieke België de scheiding op zijn best een slepende zaak zou zijn, besloot Du Perron de procedure in Nederland te doen plaatsvinden. Hij riep er de hulp voor in van Marsman, die toen in Utrecht enige tijd de advokatuur uitoefende.

Onderwijl had hij het nodige te stellen met Simone, die eerst niet met een scheiding wilde instemmen. Hij ontvluchtte hun appartement en woonde in enkele pensions. Simone zocht toen weer haar toevlucht bij moeder Du Perron in Gistoux. Terwijl Eddy intussen in Utrecht met Marsman besprekingen voerde, werd hij per telegram naar het ouderlijke huis ontboden omdat Simone er was weggelopen. Na een kleine maand kwam ze er wel weer terug, maar voor Du Perron was ze nu onhandelbaar.

Op 14 februari 1932 toen hij uit Voorburg weer naar Gistoux was teruggeroepen, nu wegens ziekte van zijn moeder, schreef hij Vestdijk dat Simone erg stug was en hem ontweek. Voorzichtig deed hij nu een beroep op zijn nieuwe vriend. 'Als jij nu hier was, zou het aan de situatie veel goed kunnen doen. Mijn moeder stelde me voor je te telegrafeeren, maar dat lijkt mij overbodig; ik schrijf je dit in de hoop dat het je ook zoo spoedig mogelijk bereiken zal. Mòcht je hier willen komen, *doe het dan gerust*. Ik zou het vooral beroerd vinden als je dacht dat ik me van jou zou willen bedienen voor het opknappen van deze situatie, voor zoover dat in *mijn* kraam te pas komt; begrijp me dus goed: ik leg je uit hoe de toestand hier is - mocht *jij*, voor wat er tusschen jou en Simone gaande is, vinden dat je beter hier kunt zijn, laat je dan niet weerhouden door andere overwegingen, en telegrafeer me dat je komt, dan haal ik je met de auto af. Mijn bedoeling is zoo gauw ik kan (dus met het oog op den toestand van mijn moeder - ook op Simone!) van hier weg te gaan; maar jij kunt, ook daarna, *gerust hier blijven*. Laat dus één ding voor je tellen: wat je eigen gevoel je ingeeft. (Ik ken je te kort om dat met eenige juistheid te weten; en bovendien, weet men zooiets ooit?)' Aan het slot schreef Du Perron nog dat hij het zeer zou betreuren als deze historie 'onzuiverheden' tussen beiden zou veroorzaken.

Vestdijk zag in dit alles nog geen reden om dadelijk op de uitnodiging in te gaan. Eerst na het uitspreken van de scheiding in Utrecht en nog weer een verblijf in Scheveningen van Du Perron, arriveerde Vestdijk op 5 april samen met hem in Gistoux. Hoe zich de relatie verder ontwikkelde van de arts buiten funktie met wie eens een Wáâls dienstmeisje was, zal wel nooit in alle details worden onthuld. Hijzelf heeft over zijn verblijf daar, behalve in de *Gestalten*, geschreven in een brief waar G.H.'s Gravesande hem om had gevraagd ten behoeve van diens boekje *E. du Perron* uit 1947. Daarin is zijn kijk op het 'kasteel' amusant en de konklusie lijkt gerechtvaardigd dat zijn omgang met Simone over en weer wel heilzaam was. Vestdijk schreef er zijn schets 'Ars moriendi' met de lokatie van een kasteel dat nauwelijks leek op de behuizing van de Du Perrons in Gistoux, hij werd er geïnspireerd tot zijn schitterende essay over Emily Dickinson en hij riep in een later geschreven vers de daar op de 'grammofoonplaat met uw licht verleden' gedraaide concertwals van Glazoenof op.

Eind april ging Vestdijk weer een tijd lang naar Nederland. Eind mei arriveerde hij voor de tweede keer in Gistoux, even voordat het nieuwe echtpaar Du Perron van de huwelijksreis naar Lugano was teruggeroepen wegens opnieuw een ziekte van moeder Du Perron. Een dag na hun aankomst verdween Simone uit Gistoux om in Brussel met het zoontje Gille een eigen huishouding te gaan beginnen. Ze had moeilijkheden met moeder Du Perron gehad en Vestdijk kwam haar nu een dag of wat troosten. Omstreeks half juni was hij waar in Den Haag. Dat zijn verblijf in Gistoux meer dan alleen maar indrukken had achtergelaten, bleek wel uit een brief van hem aan Ter Braak waarin hij Du Perron noemt 'een soort causticum, een bijtend, geconcentreerd vocht, dat alle overtolligheden uitbrandt.'

Vestdijks verhouding met Simone en ook de toestand van deze laatste lieten Du Perron ondanks zijn nieuwe huwelijk nog niet los. Op 30 mei schreef hij uit Lugano aan Vestdijk in verband met zijn bezorgdheid over Simone: 'Het is voor mij een moeilijk geval; gegeven haar mentaliteit, die voor mijzelf dikwijls nog een puzzle is, weet ik gewoon niet of ik goed doe, of juist niet, met haar van hieruit te schrijven. Ik zou haar niet graag pijn doen, juist wanneer ik denk dat ik het tegengestelde bereik; praat jij eens met haar erover en schrijf me wat ik doen moet. Over jou en haar *hoef* je me niet te schrijven, als dat je onaangenaam is; ik ken nu je scrupules, maar neem één ding van me aan: dat je tegenover mij volkomen vrij bent èn dat ik het grootste vertrouwen in je heb.'

Op 5 juni berichtte Du Perron Vestdijk dat diens antwoord hem uit de onzekerheid had gehaald en dat hij zich nu als een outsider 'geboeid' voelde door wat er gebeurde. 'Eerst als er voor jou, of voor S., of voor jullie beiden, iets spaak loopt,

zal ik mij er wel daadwerkelijk mee moeten bemoeien.’ Op 16 juni, als de Du Perrons in Gistoux terug zijn en Vestdijk weer in Den Haag is, noemt Du Perron de dan weer ontmoete Simone ‘erg nerveus en zielig, maar aardig en gewillig...’. In een volgende brief, die hetzij op 30 juni hetzij op 7 juli werd geschreven, gaf Du Perron via Vestdijk, die toen in Brussel was, aanwijzingen aan Simone hoe en waar ze een appartement moest zoeken. Op 8 juli, als Vestdijk is vertrokken, meldde Du Perron hem dat Simone al bezig was haar nieuwe appartement in te richten. Vier dagen voordat Vestdijk op 18 juli weer in Brussel werd verwacht, rapporteerde Du Perron hem over de in Gistoux haar koffers pakkende Simone dat zij vol rancune en onaangename toespelingen was en hem een briefje had geschreven met het verwijt altijd een vreemdelinge voor hem te zijn geweest. ‘Ik

heb haar een mooie brief geschreven, waarin o.a. dit: dat wanneer alle vreemdelingen zoo'n rol in mijn leven hadden gespeeld als zij, dat ik dan niet alleen miserabel zou zijn, maar dood en begraven. - Ik vraag mij af wàt zij wil. Iedere keer als ik bij haar kwam, in Brussel, ben ik ellendig weggegaan. Zij is niet zóó los van mij als jij veronderstelt, en het is toch duidelijk, het moet toch ook duidelijk zijn voor háár, dat er inderdaad sedert mijn huwelijk met Bep, eenige dingen veranderd zijn!' De eerstvolgende dagen korrespondeerden de vrienden nog druk over de penibele gang van zaken, waarbij Du Perron Vestdijk de raad gaf als hij brieven van hem via Simone te lezen zou krijgen, nooit te vergeten 'dat ik haar absoluut moet schrijven in de vulgariseerend herkauwende stijl waarmee men kinderen placht te onderwijzen!' Bovendien vond hij dat zijn moeder nu maar eens van Vestdijks verhouding met Simone op de hoogte zou moeten worden gesteld, wat hij dan zelf twee dagen later ook deed. De oude mevrouw Du Perron was er niet verbaasd over en had alles zelfs goed gevonden.

De briefwisseling werd nog voortgezet toen de Du Perrons hun onderbroken huwelijksreis waren gaan afsluiten met een verblijf in de Ardennen. De nu weer in Brussel vertoevende Vestdijk kreeg op 8 augustus van zijn vriend als volgt een hart onder de riem gestoken: 'Ik hoop vurig dat je bezig bent de laatste jaloezietjes van Simone voor *mij* weg te fucken. (Van jaloezie van jou t.o.v. haar verleden kan werkelijk geen sprake zijn!) Simone is iemand die zich aan den ander *hecht*, tot plotselinge ontvlamming is zij, geloof ik, niet in staat; met mij tenminste was het evenmin zoo; alles wòrdt bij haar, "groeit" uit sympathie. (Amoureuze sympathie, zullen we dan maar zeggen.) Ik denk dat dit verblijf van je in Brussel haar *geheel* voor jou gewonnen zal hebben; en als dit nu *jou* ook maar gelukkig maakt, kan iedereen tevreden zijn.'

In de hoop in de journalistiek een in materieel opzicht bevredigend bestaan te vinden, hadden de Du Perrons zich op 21 september 1932 in Bellevue-Meudon bij Parijs gevestigd. Een kleine maand eerder hadden zich verwikkelingen voorgedaan over de aanwezigheid van Gille in het appartement tijdens bezoeken aan Simone van Vestdijk, die nu wordt aangeraden 'haar absoluut de tanden' te laten zien. Een kort daarna nog door zijn moeder gearrangeerde ontmoeting met Simone had Du Perron 'hetzelfde gejaagde gevoel van altijd' en slapeloosheid bezorgd, terwijl hij ook bekende te geloven dat Simone 'bewust of onbewust een aardige comedie speelt tegenover mij en ook tegenover jou.'

Een duistere periode voor alle betrokkenen werd het laatste kwartaal van 1932. In Frankrijk kwamen de jonge Du Perrons maar moeilijk aan de slag, moeder Du Perron verliet in november Gistoux vanwege haar ruïneuze financiën en het buitengoed moest nu maar verkocht. Vestdijk leed een tijdlang aan een van zijn periodieke depressies, waardoor hij als korrespondent zweeg. Eerst op 5 december berichtte Du Perron hem in Brussel Simone weer eens te hebben gesproken, wat opnieuw pijnlijke verwijten en 'één gesnik en gehuil' had opgeleverd.

Eind december was Vestdijks depressie voorbij. Hij had zich kennelijk volop in de literatuur gestort, was van het sinds november 1931 verschijnende Forum de 'vondst' en een zo gewaardeerd medewerker geworden, dat de algauw als redakteur ontgoochelde Du Perron hem als zijn opvolger aanbeval. Vestdijk had toen waarschijnlijk zijn relatie met Simone beeindigd of dood laten lopen en zijn vriendschap met Du Perron was, hetzij daardoor hetzij ondanks dat, flink beschadigd. Toen Du Perrons moeder op 3 januari 1933 was overleden en hij Vestdijk daarvan in kennis had gesteld, schreef hij op 19 januari aan Ter Braak: 'Ik kraag van Vestdijk een door-en-door literaire brief, in antwoord op het bericht van het overlijden van

mijn moeder en mijn situatie; de man denkt blijkbaar aan niets meer dan aan zijn eigen productie, wat overigens den waren artist verraadt.'

De korrespondentie ligt dan zo'n drie maanden stil, waarna Du Perron op 22 april de schriftelijke draad weer opvatte. Hij schreef over zijn eigen en Vestdijks werk en over *Tegenonderzoek*, zijn derde bundel cahiers van een lezer, die hij aan Vestdijk had opgedragen, en hij eindigde met: 'Denk niet dat ik mijn vriendschap voor je verloren heb. Mijn eigen gewijzigde en beroerde omstandigheden zijn schuld aan den afstand, en verder vond ik die ook wel noodig na die Simone-episode waarin we dreigden te verzinken in onze verhouding juist tot elkaar.' Een week eerder had hij in een hem door 's Gravesande afgenomen interview Vestdijk 'een voortreffelijk en eerlijk kameraad' genoemd.

Met S. Vestdijk in Scheveningen, 1933.

Over de nu duidelijk afgesloten episode heeft Vestdijk zelf maar weinig losgelaten. In de genoemde brief voor 's Gravesande's boekje zweeg hij over de relatie met Simone en in de *Gestalten* bood hij terloops van haar een wel heel bijgeschminkt portret. Hij noemt haar daar een onontwikkelde vrouw met verrassend veel innerlijke beschaving, die niet aangeleerd kon zijn, en met iets van de psychologie van een geduldig lastdier, dat bij al zijn ingeschapen goedaardigheid toch allerminst in staat was zijn haat en antipathie van zich af te werpen. Van zijn Belgische verblijf vertelt hij dat Simone en hij samen luisterden naar grammofoonplaten, waarbij die van de wals van Glazoenof, en 'eens' een wandeling maakten. Du Perron belast hij met betrekking tot de verwikkelingen met 'een primitieve, zo men wil oosterse, en gegeven de omstandigheden ietwat onredelijke ijverzucht', die zoals blijkt uit de hier geciteerde briefpassages eenvoudigweg niet kan hebben bestaan. Aan het 'oosterse' in hem, wat dat dan ook mag zijn, had Du Perron zich in die tijd al aardig ontworsteld en 'het primitieve' was hoogstens zijn hoop dat hij de om een vrouw verlegen zittende vriend tot beider geluk kon koppelen aan zijn eigen voormalige vrouw, om wier toekomst hij oprecht bezorgd was.

Bij deze tragiek past niet Vestdijks voorstelling van 'een dolle constellatie' van 'twee stoute kinderen', waarbij alles 'met de grootst mogelijke loyaliteit, en ik mag zeggen met burgerlijk fatsoen' werd afgewikkeld. En helemaal ernaast is zijn voorstelling alsof het om konkurrentie in de liefdesrelatie ging en dat door 'het enorme

zelfbedwang' van Du Perron daarbij konflikten werden vermeden. Wat het einde van de relatie betreft beperkt Vestdijk zich tot in het najaar van 1932 zich voordoende 'gebeurlijkheden die hier niet op de voet gevolgd hoeven te worden' en voor de rest onthult geen bewijsstuk dat er na die tijd nog kontakt is geweest tussen de speelgenoten, die de zo graag ironiserend versluierende auteur *pour besoin de sa cause* in een Watteau-kader heeft geplaatst.

Noch Du Perron noch Vestdijk heeft de behoefte gehad de affaire in belletristisch werk uit te diepen tot die bodem die er over en weer geweest moet zijn. Met Simone heeft Du Perron, eerst persoonlijk en later in Indië via familieleden, de band onderhouden die het gevolg was van de op zich genomen ver-

plichtingen tot materieel onderhoud en steun bij de opvoeding van de onder een ongelukkig gesternte geboren zoon. Gedurende en na de Tweede Wereldoorlog hebben de moeder en die zoon op de eigen zwakke wieken moeten drijven. De ongediplomeerde en voor geen behoorlijke positie geschikte Simone wiste op den duur alles uit wat betrekking had op haar leven met Du Perron en verbrak alle relaties met zijn familie en vrienden. Ze leefde verder in armzalige Brusselse appartementjes als een rancuneuze en zelfzuchtige vrouw. Zij bedroog Gille toen die later als eigenrijder-taxichauffeur zijn brood moest verdienen, waarna hij weer alle betrekkingen met haar verbrak. Als een goeiige door een klierstoornis overmatig dikke reus slijt de qua opleiding en raadgeving verwaarloosde zoon zijn dagen in Brussel, terwijl zijn moeder er niet ver vandaan op haar bejaarde dag meteen uit zijn kerk getreden katholiek geestelijke is gaan samenleven. Bij mijn weten leeft zij nog.

Voor Du Perron werd na deze episode de relatie met Vestdijk er een van de kritikus met een auteur. Over diens talent schreef Du Perron op 20 mei 1933 aan Greshoff er ‘een hoop rubbish’ bij te vinden, dat ‘moeizaam in elkaar gepeuterd’ is en ‘waar ik niets voor voel’. ‘Het is me ook al te dikwijls 100% geknutsel, met niet 1% inspiratie.’ Niettemin, toen Vestdijks *Terug naar Ina Damman* in 1934 werd gepubliceerd, schreef hij op 27 november ook weer aan Greshoff: ‘Het is absoluut voortreffelijk en voor een eersten roman zóó knap, dat het bijna volmaakt is.’

Uit Du Perrons brieven is nu gedetailleerd te volgen hoe bij hem appreciatie en depreciatie wat betreft persoon en werk van Vestdijk elkaar afwisselen. Ik wil dat hier niet doen, maar nog wel moet ter nadere karakterisering van beider persoonlijkheden de culminatie van Du Perrons patroniserend zedenmeesterschap worden vermeld. In juni 1935 vernam hij dat Vestdijk zijn benoeming tot lid van de Maatschappij der Nederlandsche Letterkunde had aanvaard. Die nu zo minzaam alle stromingen en gezindten omarmende instelling van vorigeeeuwse snit was toen de droogzolder van talentloze en bevooroordeelde academici, die door de toenmalige jonge schrijvers werden geminacht. Even eerder had het bestuur van die Maatschappij het advies van een commissie voor schone letteren verworpen om Marsman de C.W. van der Hoogtprijs voor 1935 toe te kennen vanwege zijn verzenbundel *Porta Nigra*. Het was een wraakneming omdat Marsman vier jaar daarvoor die commissie scherp op de korrel had genomen vanwege de zotte bekroning van de toen 57-jarige Arthur van Schendel met wat bedoeld was als aanmoedigingsprijs. Voor Du Perron was nu de vriend- of vijandverhouding in het geding en Greshoff kreeg al op 16 juni te lezen: ‘Als Vestdijk in deze omstandigheden en na dit *bewijs* van het gehalte van de troep die hem uitnoodigt, er toch in gaat zitten, is hij ook een fluim en anders niet. En ik zal zoo vrij zijn mij in mijn persoonlijke verhouding tot hem daarnaar te gedragen.’ Toen Ter Braak Du Perron had geschreven dat Vestdijk het bewuste lidmaatschap ‘om economische redenen’ had aanvaard en het ‘als volkomen passend bij zijn figuur’ had genoemd, deelde Du Perron Vestdijk op 7 juli mee het ‘van een weerzinwekkende karakterloosheid’ te vinden dat hij nu juist dat lidmaatschap had geaccepteerd. En rigoureus als hij was:’ ‘...als je met dat vee in de stal gaat, wil mij dan niet langer als vriend beschouwen’; wat nog aangedikt werd door de uitdrukking ‘een karakterloos stuk stront’, die Ter Braak over Vestdijk te lezen kreeg. Uit het Ter Braak-hoofdstuk van zijn *Gestalten* komen we nog te weten wat Vestdijk Du Perron antwoordde toen deze hem zonder pardon de vriendschap had opgezegd. Hij had hem uitgelegd ‘dat ik bij niemand in de stal wou, en zeker geen vergaderingen van de Maatschappij zou bijwonen - zoals ik mijn leven lang geen vergaderingen heb bijgewoond van verenigingen waar ik lid van was - maar dat ik alleen maar f1000 wou hebben, als ze zo gek waren mij die

aan te bieden; en dat hij zich niet opwinden moest en wel weer bij zou draaien.' De f1000,- was het bedrag van de Van der Hoogtprijs en de taal was er niet een om de rechtlijnige Du Perron tot wendbaarheid te brengen. Het hem typerende antwoord was het essay 'Over S. Vestdijk' in *Groot Nederland* van december '35 (*Verzameld werk* 6 blz. 15 e.v.). Alle reserve wat Vestdijks werk betreft is eruit weggelaten en over een mogelijk mankement aan de persoon wordt gezwegen.

Omstreeks dezelfde tijd schreef Du Perron Greshoff nu 'weer erg in correspondentie' met Vestdijk te staan en in maart 1936 aan dezelfde vriend dat zij beide met hem 'verzoend' waren. Van Java uit bleef Du Perron van tijd tot tijd met Vestdijk over literaire zaken in briefwisseling. Hij trok zelfs zozeer de konsekwentie uit zijn dan weer vriendschappelijke gevoelens, dat hij Vestdijks *Vijfde zegel*, omdat hij het 'oervervelend' en een 'panopticum van wassen beelden' had gevonden, liet recenseren door een milder gestemd medewerkster van het Bataviaasch Nieuwsblad, de krant waarin hij toen een wekelijkse kroniek had. Waarom? '...omdat ik 't verdom om kwaad over Simon te schrijven...'.

Later, in 1939, toen Vestdijk vanwege een tegen hem als 'onzedelijk' schrijver gevoerde hetze ontslag kreeg als letterkundig redakteur van de Nieuwe Rotterdamse Courant[2.], troostte Du Perron hem met de volgende verzuchting: 'Wij moesten een eigen blad hebben - literair èn journalistiek - Greshoff, Menno, jij en ik - inpl. v. ons te laten koejeneeren, dan zouden we deze menschen kunnen mores leeren.' Hij was nu trouw aan de konstatering waarvan hij eerder tegenover Ter Braak gewag had gemaakt, namelijk dat er maar vijf of zes mensen waren 'aan onze goede kant' die bij elkaar hoorden en wel Ter Braak, Du Perron, Marsman, Slauerhoff, Greshoff en Vestdijk. Na zijn terugkeer in Nederland in september '39 ontmoette Du Perron Vestdijk nog een paar maal op de hersteld vriendschappelijke voet. Ze waren geen meester en leerling meer maar aan elkaar gewaagde bentgenoten geworden. Verschillend gestruktureerd wat karakter en temperament betreft, maar beide van formáát.

Eindnoten:

1. In een lezing tijdens de jaarvergadering van de Vestdijkkring op 2 april 1983 in Utrecht, waarvan de tekst onder de titel 'Du Perron en Vestdijk, een vriendschap met haperingen 'werd afgedrukt in Maatstaf 31e jrg. 1983/12.
2. Wie zich voor bijzonderheden interesseert verwijs ik naar mijn artikel 'Vestdijk als journalist' in de Vestdijk Kroniek nr.37 van december 1982.

J.J. Oversteegen
Malraux en het machtsmisbruik

Een paar jaar geleden liepen Van Galen Last en Van Zoest tegen elkaar op naar aanleiding van de vraag of het de schuld van Malraux was dat *Het land van herkomst* in Frankrijk zo lang ongepubliceerd is gebleven. Ik weet niet meer precies wat de twee heren schreven, maar wel herinner ik me dat ik Van Galen Last gelijk gaf, en dat ik daar mijn goede redenen voor had. Ik nam mij voor aan de krant waar de polemiek in plaatsvond een ingezonden brief te schrijven, had wat anders te doen, en vergat alles weer. Dit is een goed moment om er even op terug te komen.

Het is waar dat een vertaling van Du Perrons roman lang bij Gallimard in de la heeft gelegen, en ook dat Malraux er niets voor voelde om *die* tekst voor publikatie vrij te geven (een handelwijze waartoe hij het recht gekregen had van Mevrouw Du Perron). Er moest heel wat aan gedokterd worden, maar Malraux wilde zeker bevorderen dat het boek verscheen, en daarvoor zijn eigen 'voorwoord' (dat uit *Botteghe Oscure*) bijschaven.

Niet iedereen bij Gallimard dacht er zo over, om te beginnen Claude Gallimard zelf. De staf van dat eerbiedwaardige huis telde vele leden, waarmee een beetje geschoven kon worden als de politieke wind van richting veranderde. Toen ik de eerste keer bij de buitenlandse afdeling kwam praten over *Het land van herkomst* (mijn taak was in die dagen, Nederlandse letteren buiten de landsgrenzen bekend te helpen maken), trof ik Queneau, een aardige man, die een beetje melancholiek reageerde op mijn gedachte dat hij, belast met het buitenlandse fonds, misschien dat manuskript eens kon opzoeken. Hij vond het geloof ik vooral erg veel werk, en had het bovendien te druk met het schrijven van zijn eigen, kostelijke, boeken. Wij hebben daarom vooral gepraat over een mogelijke Nederlandse vertaling van *Un Rude hiver* (dat ik nog altijd zijn meesterwerk vind) en verder verwees hij mij naar ene Denis Mascolo. Die was wel politiek, uiterst snel van verstand maar wel een beetje een gladakker als men het mij gevraagd zou hebben, en vooral een linientreue kommunist. Het regiem was in die dagen links, Malraux stond bij Gallimard in de ijskast. Toen het Mascolo duidelijk werd dat er in *Het land van herkomst* niets onplezierigs voor Malraux te vinden was, interesseerde de hele zaak hem niet meer.

Toen kwam het tweede tijdvak De Gaulle. Malraux werd minister en de wacht bij Gallimard werd ook gewisseld, op sommige posten tenminste. Du Monde Entier, de serie waar *Het land van herkomst* in zou moeten verschijnen, werd toen geloof ik al geleid door Michel Mohrt. Men voelde veel voor een vertaling, met een voorwoord van Malraux natuurlijk, maar ik moest even wachten: de minister en de heer Gallimard waren gebrouilleerd. Met Malraux zelf heb ik maar één keer over het projekt gesproken (hij had het nogal druk, zoals zijn hele leven lang denk ik). Hij wilde wel degelijk aan een vertaling meehelpen, het voorwoord aanvullen enzovoorts, en hij was hartverwarmend aardig over Du Perron.

Toen de uitgever en de minister weer wat beter gestemd waren ten opzichte van elkaar, bleek Gallimard iets nieuws verzonnen te hebben: Malraux kwam er niet zo goed af in dat boek. Onzin natuurlijk, en Malraux zelf zag het helemaal niet zo. Misschien wilde Gallimard gewoon niet de vrij grote som op tafel brengen voor een nieuwe vertaling, met alle onzekerheden van dien (Philippe Noble was er nog niet), of anders speelde Mascolo in één van die kleine kamertjes aan de rue Sébastien Bottin nog steeds een grotere rol dan ik kon vermoeden. In elk geval liep alles weer vast. Mevrouw Du Perron hoorde mijn verhalen gelaten aan, en troostte mij in mijn niet geringe droefheid: zo was het steeds gegaan, helemaal begrijpen kon niemand het maar het was mijn schuld niet.

Niet lang daarna bevestigde Gaëtan Picon mij alles wat ik dacht te weten over de gebeurtenissen in al die kleine kamertjes bij Gallimard. En hij kon het weten, want hij was chef de cabinet van Malraux (dit moet in '58, '59 geweest zijn), en alles behalve een leugenaar. Picon heeft nog wat getrokken en geduwd bij Gallimard, maar die kreeg weer ruzie met Malraux, en voor zover ik zien kon was daarmee alles weer van de baan. Het treurige was dat wij op een bepaald moment al aan kondities en kontrakt toe waren.

Met André Malraux in Bretagne, 1934.

Zo is dat gegaan. Malraux heeft helemaal geen onaardige of machtswellustige rol gespeeld in dit drama, wat het voor mij in elk geval wel was, want ik hield niet alleen van Mevrouw Du Perron, maar ook van *Het land van herkomst*, waarvan ik vond dat het door Fransen gelezen moest kunnen worden. Béni soit Philippe Noble, die ze maar gauw hoogleraar aan de Sorbonne moeten maken.

Natuurlijk heb ik ook de Kaffeeklatsch gehoord over Malraux die de vertaling tegengehouden zou hebben, want vreemd genoeg was ‘Eddy Du Perron’ in literair Parijs een bekende naam. Welingelichte jonge schrijvers hebben mij zelfs kunnen vertellen dat hij een Javaanse prins was.

Dat heb ik niet tegengesproken, maar er, met klem van geheimhouding, zelfs bijverteld dat Noto Soeroto, wiens werk lang geleden vertaald is, zijn oom was, want een bekende naam kan in Parijs nooit kwaad. Tot mijn genoegen kreeg ik een half jaar later in weer een ander café mijn informatie terug, zij het in een iets gewijzigde vorm: Du Perron was het natuurlijke kind van Prins Noto Soeroto. Ik vond dat een beetje gevaarlijk worden (al zou de naam van onze schrijver erdoor verklaard kunnen worden als: op een stoep gevonden), en sprak het gerucht tegen, het tot zijn ware proporties van neefoom relatie terugbrengend. Men kende immers het verhaal van Gide dat Noto Soeroto zozeer een pederast was dat zelfs de *aanblik* van een vrouw hem iedere potentie ontnam? Dat had Gide verbaasd, want, getuige het kind bij Mme Théo, bij hem was dat anders. Men wist.

Ik heb onze kulturele vertegenwoordiger in Parijs, Sadi de Gorter, die meer wist van Frankrijk en de Franse literaire wereld dan wie ook (inklusief de Fransen), mijn werkwijze voorgelegd, ter goedkeuring of afkeuring. Hij juichte mijn optreden toe, want een vleugje royalty is in Frankrijk altijd welkom. Hij meende ook, dat de geest van Du Perron glimlachte.

Als u dus een Fransman, gewezen jong schrijver en van mijn leeftijd, ontmoet, die u vertelt dat het jammer is dat Du Perron in *Het land van herkomst* er niet voor durft uit te komen dat hij pederast was, èn een Javaanse prins, dan weet u hoezeer deze denkbeelden in het verleden hun wortels vinden.

Wat mij zou spijten, is, dat u, lezer, nu het spoor bijster bent geraakt, en meent dat het eerste gedeelte van mijn verslag even weinig betrouwbaar is als de opinies van die niet meer jonge Parijse ex-schrijver. Zo nodig ben ik bereid een notariële akte te laten opmaken ter bevestiging van de waarheidsgetrouwheid van mijn

mededelingen, met de hand op het *Verzamelde Werk* van Du Perron bij wijze van eed.

J.J. Oversteegen

Du Perron en Multatuli: een steekproef voor Hollanders

Een schrijver die waarlijk niet om ‘stof’ verlegen zit, Du Perron, wijdt één zesde van zijn oeuvre aan een soortgenoot, die al vijftig jaar dood is. Sterker nog: van de bladzijden die hij publiceert in de jaren dat hij niet langer een buitenstaander is maar een, voor Nederlandse begrippen, ‘erkend’ auteur, wordt meer dan de helft in beslag genomen door boeken en brochures over die ander. Zo'n, bij mijn weten ongeëvenaard, voorbeeld van trouw zou men willen verklaren, als het niet duidelijk was dat dergelijke diep gewortelde manifestaties van een persoonlijkheid zich niet laten ‘verklaren’ zonder wijsneuzige vereenvoudigingen. Aangezien de grootste zonde van de Multatulibestrijders, en van zijn vroegere bewonderaars, juist hun (meestal moralistische) simplisme was, en aangezien Du Perron zich precies dáártegen voortdurend gekeerd heeft, wil ik niet proberen, op mijn beurt hem aan zo'n annexerende karakteranalyse te onderwerpen. Multatuli en Du Perron hebben beiden recht op hun ingewikkeldheid en hun onaangepastheid.

Zelf zou Du Perron één woord genoeg gevonden hebben voor zijn relatie tot Multatuli/Douwes Dekker (als eenheid bedoeld want de gebruikelijke tweedeling verwierp hij): *vriendschap*. Ik zal hem daarin volgen, in zoverre dat ik niet veel meer zal proberen te doen dan laten zien waaruit die ‘vriendschap’ bestaat, en hoe zij zich ontwikkelde en openbaarde. In alles wat Du Perron schreef over de enige Nederlandse auteur die hij blijvend zonder reserve heeft bewonderd, valt op hoezeer het een portret van *beiden* is; niemand bij ons heeft zich zo ingespannen om te begrijpen wat er voor Multatuli op het spel stond, en is er zo goed in geslaagd om dat voor anderen zichtbaar te maken. ‘De laagheid’, schrijft Du Perron in 1936 (V: 186[1].), ‘bestaat eruit [Multatuli] een eigenschap af te willen nemen waarvoor zijn hele bestaan heeft gepleit: zijn moed (en al wàs het dan “uit ijdelheid”); en de domheid die zo vaak de laagheid dient, is om, vooral wanneer men “letterkundige” heet, niet te zien dat deze man de schrijver is van het beste soort levend proza dat ooit geschreven werd, en dat het schrijven van de *Havelaar*, in Holland en in 1860, op zichzelf het doorslaand bewijs levert van genialiteit.’ Een moreel (‘menselijk’) criterium, gekoppeld aan een literair, met betrekking tot Multatuli, maar meer eigenlijk nog tot diens ‘Hollandse’ tegenstanders, criteria die voor Du Perron niet te scheiden waren, evenmin als ‘domheid’ en ‘laagheid’ door hem los van elkaar gezien konden worden. Wie niet bereid is om zó naar Multatuli te kijken, zal hem nooit met de ogen van Du Perron kunnen zien, en zal ook Du Perron zelf niet begrijpen. Ik voor mij zou die zin van Du Perron geschreven willen hebben.

De groei van een vriendschap

Het moment dat Du Perron de zoëven aangehaalde woorden opschreef, is interessant: nadat *Het land van herkomst* verschenen was; na, vooral, zijn ‘flirt’ met de politiek; en juist in die dagen dat ‘Indië’ voor hem weer aktueel gaat worden. Wanneer men zijn publikaties over Multatuli op een rijtje legt, komt het een beetje als een schok, voor mij tenminste, dat die stroom pas in 1937 *begint*. Tot dat moment blijft het bij incidentele vermeldingen, zelfs in Forum en in de essaybundel *De smalle mens*. Du Perrons belezenheid in de Multatuli-literatuur is nog te hooi en te gras. ‘Het viel mij op’, schrijft hij zelf achteraf in de inleiding tot *De man van Lebak*, ‘hoe weinig ik van Multatuli wist, ik die mij verbeeldde al heel wat van hem te weten’ (IV: 9). Misschien mag het zó gezegd worden: Du Perron had Multatuli's vijanden, en

het soort argumenten waarvan die zich bedienden, nog niet leren kennen, en daarom geen behoefte gevoeld om van het geval Multatuli meer te maken dan een ijk voor literaire waarden zoals hij die zelf zag.

Dat Du Perron al vroeg oog had voor Multatuli's literaire peil, valt niet te betwijfelen. Al op de middelbare school emancipeert hij zich van een leraar die hem bijgebracht had, dat Multatuli en Huet 'geheel ontkracht waren door de Nieuwe Literatuur', d.i. die van Tachtig (II: 169). In een terugblik van 1936 op zijn lezersontwikkeling deelt hij tenminste mee, dat hij tussen zijn 16de en 18de jaar de volgende 'liefdes' koesterde: Perk, *Max Havelaar*, Van Schendels *Zwervers*, Kloos, Poe (V: 259-260). Tachtig is er nog bij, maar de twee waarden die daar later tegenover komen te staan: Multatuli vóór en Van Schendel nà, krijgen hun eigen plaats. Hoe groot die plaats tenslotte wordt, blijkt uit de *Cahiers van een lezer*, bijvoorbeeld wanneer Du Perron één van die spelletjes speelt waarop hij zo verzot was: 'Als ik een bibliotheekje moest samenstellen van tien delen nederlandse verhalen en romans, ik zou daarin brengen: *Max Havelaar* en *Woutertje Pieterse*, de eerste verhalen van Van Schendel en de twee Tamalones, dat zouden al vijf delen zijn - en wat de rest betreft: *Eline Vere, Van Oude Menschen, de Dingen die voorbijgaan*, nog een roman van Couperus waarschijnlijk, en voor de twee laatste delen zou ik vragen te mediteren, als het er ernstig op aan kwam' (II: 159). De broederlijke samenkomst op de olympische top van Multatuli en Van Schendel verbaast de lezer anno 1985 een beetje, maar in de twintiger jaren was de kombinatie (anti-woordkunst) niet onbegrijpelijk. Du Perron is trouwens ook aan zijn bewondering voor (vooral de jonge) Van Schendel steeds trouw gebleven. Mij lijkt het niet overdreven om in *Schandaal in Holland*, ook als ik mij bedwing en de mogelijke freudiaanse verschuiving in het eerste woord van de titel voor mij houd, duidelijke trekken terug te vinden van op zijn minst de *stijl* van de grand old man uit die jaren.

Het is allemaal duidelijk wat Du Perron over Multatuli schrijft, maar het is ook weinig. Literaire en menselijke waarde vallen bij Multatuli samen, en dat levert pas ware literatuur op: wij lezen het in tientallen losse opmerkingen, maar wat het precies inhoudt, wordt alleen maar in negatieve termen vastgelegd. Het doet Du Perron, bijvoorbeeld, genoegen dat Dirk Coster geen oog had voor Multatuli's ware kwaliteiten, met het gevolg dat men het gebruikelijke neerbuigende toontje bij hem terugvindt. Wèlke hoedanigheden Coster niet ziet, blijkt slechts uit de citaten die Du Perron honend op tafel legt. Toch zijn de opmerkingen in de *Uren*, en vooral in de 'stellingen' daarbij, de uitgebreidste betogen die Du Perron aan zijn grote voorkeur wijdt.

Tot 1937. In dat jaar komt de explosie. Begin januari gaat Du Perron, weer in Indië terug, naar Rangkas Betung, om materiaal te verzamelen voor een herdenkingsartikel in Het Vaderland. Dekker is dan vijftig jaar dood, op 18 februari moet het stuk in de krant staan. Als Du Perron weer thuiskomt in Batavia, begint hij zich systematischer dan tot nu toe te verdiepen in de publikaties waarover hij beschikken kan, en een paar weken later zit hij al 'tot over de oren in de Multatuliana (Br. 6: 346, 28 januari). Op de 30ste januari: 'Ik geloof [!JJO] dat ik een boek ga schrijven over Multatuli (dat was toch al lang mijn voornemen) onder den titel *Lui, pedant en ziekelijk*. De man heeft zijn fatum en zijn intrinsieke beteekenis op de 1 e blzij van de *Havelaar* al aangegeven: zijn strijd met Droogstoppel, ook met de Dr.'s die oud O.I. ambtenaar zijn en Ouwe-Hoer in het quadraat' (Br. 6: 350).

Multatuli schreef blijkbaar nog meer in de *Havelaar* dan hij zelf dacht: hij wees ook nog de impuls aan die Du Perron dreef tot het schrijven van *De man van Lebak*.[2.] Als Du Perrons botsing met de Indische wereld niet had plaats gevonden, zou hij nooit zó ontbrand zijn aan een onbenullig boek als dat van De Koek, en zouden pastoor Jonckbloets 'ravijn'-roddel en de reken-

kundige kippedrift van Ds. Vos hem vermoedelijk niet eens opgevallen zijn. Multatuli moet verdedigd worden, want in zijn levensvorm herkent Du Perron de waarden die hij zelf tegen de stroom in probeert te handhaven, en die ontkend worden door de koloniale gemeenschap, niet minder dan tachtig jaar tevoren.[3.]

Wat volgt heeft het karakter van een lawine, op gang gebracht door dat steentje van een herdenkingsartikel. Op 5 februari rollen de plannen voor Multatuli-publikaties al over elkaar (Br. IV: 87), op 19 februari lezen wij: ‘Ik hier pen in dezen tijd 10 à 12 uur per dag (ongelogen!) en sedert ± 3 weken [aan een boek over Multatuli's leven] *tot* hij schrijver wordt’ (aan Willink, Br. 6:354). Al op 25 februari (het artikel waarmee alles begon staat nauwelijks in de krant) krijgt Greshoff als eerste te horen: ‘Ik heb een boek over Multatuli af’ (Br. 6: 355). Lijkt dit niet wonderlijk sterk op de ontstaansgeschiedenis van *Max Havelaar*, zelfs in tijdsduur? Het zou mij niet verbazen, als die gedachte Du Perron zelf door het hoofd heeft gespeeld, maar ik herinner mij niet dat hij er ergens over schrijft.

Als alles nauwelijks klaar is, vallen de koude douches over Du Perron heen. Querido, direkt benaderd (de post gaat snel), aarzelt en komt tenslotte met een, zelfs voor die tijd mager, voorschot van f150,- over de brug. De vrienden in Holland begrijpen zo gauw niet wat er aan de hand is, in wat voor krisis van werkdrift en walging tegelijk Du Perron verkeert, en reageren lauw, soms afwijzend op dit nieuwe boek, evenals op het *Scheepsjournaal*. En wat het ergste is: Groot Nederland, door Du Perron gezien als het blad van ‘de zijnen’, neemt enige artikelen op van Saks, in toon en strekking het volmaakte tegenbeeld van *De man van Lebak*.

Du Perron heeft dat, met zoveel woorden, als verraad beschouwd. Buitenstaander zijnde, en achteraf de brieven van alle partijen lezend, begrijp ik hem beter dan de anderen, maar dat is misschien onbillijk. Zij konden niet zo precies als wij weten wat er aan de hand was (zij hadden het moeten raden, zou Du Perron waarschijnlijk gezegd hebben); bovendien hadden zij hun eigen besognes, en lazen de loodzware artikelen van Saks vermoedelijk half slapend. Onverschilligheid en woede zijn nogal tegenstrijdige gemoedstoestanden, en de verschillen in temperament zijn toch al niet gering. Wat daarbij onverklaarbaar blijft, behalve misschien juist als men de sfeer van een bekoelde vriendschap in aanmerking neemt, is het onbegrip wat betreft het niveau van *De man van Lebak*. Op Ter Braak na, lijken de ‘bondgenoten’ ook dat niet gezien te hebben.

De strategie van De man van Lebak

Wat Du Perron wilde bereiken, is duidelijk genoeg: laten zien hoezeer Multatuli steeds ‘zichzelf trouw gebleven is’. Eigenlijk wekten alleen diegenen die dàt betwijfelden (Saks was in Du Perrons ogen hun woorvoerder) zijn woede op. Dat ik dit uitdruk in zo perroneske bewoordingen, die toch ook wel multatuliaans genoemd mogen worden (‘anders dienen dan ik in Lebak diende kan ik niet’), is om te laten uitkomen dat het boek een dubbelportret genoemd mag worden, van de schrijver en van zijn onderwerp. Dat Du Perron dit resultaat boekte juist door geen moment vóór Multatuli te gaan staan, maar deze zelf steeds volop aan het woord te laten, is het duidelijkste bewijs voor de vèrgaande identifikatie waartoe hij in 1937 gekomen was.

De strategie van het boek is interessant, en vooral te begrijpen vanuit de zekerheid dat Dekker zelf, in al zijn manifestaties, voldoende overtuigingskracht bezit om de visie van zijn biograaf zonder overdadig kommentaar waar te maken. Wanneer dat,

zelfs bij vrienden, niet altijd het geval blijkt te zijn, lijkt Du Perron van slag te raken. Volkomen adekwaat, vanuit dit standpunt, bestaat *De man van Lebak* uit vier soorten materiaal: officiële dokumenten, citaten uit *Max Havelaar* (met net zo veel toelichting dat de feiten eruit naar voren gehaald kunnen worden), aanhalingen uit de brieven (waaruit vooral een voortreffelijk inzicht blijkt in de rol daarvan als voorbereiding van het schrijverschap, IV: 114), en tenslotte, terwille van de ruimte om de figuur heen, anekdotes. Immers, in het geval van Multatuli kunnen dokumenten veel doen, bijvoorbeeld zijn eerlijkheid en zijn uiteindelijke gelijk aantonen[4.], maar om te laten zien hoe de persoonlijkheid van Dekker 'werkte' is meer nodig. Zoals men uit foto's niet kan opmaken dat Multatuli hoogblond was, zo mist men de 'kleur' in zijn persoonlijkheid wanneer die luchtiger toetsen, waar of onwaar maar altijd karakteristiek, niet aangebracht worden. Reeds de inzet van *De man van Lebak* is een psychologisch portret dat uit een serie anekdotes bestaat. Vooral het befaamde Hogesluis-verhaal krijgt nadruk, - een bewijs van Du Perrons 'Fingerspitzengefühl', want hoe belangrijk dit (waar gebeurde) voorval in Multatuli's leven geweest is, was hem vermoedelijk alleen nog maar bekend uit enkele mededelingen van Mimi. De notities van Dekker in een *Minnebrieven*-exemplaar (uit het bezit van, ironisch genoeg, Van Vloten), waarin te lezen staat dat Multatuli van mening was dat zijn persoonlijkheid door die ene gebeurtenis op beslissende wijze gevormd werd, zijn pas veel later algemeen bekend geworden.

Multatuli.

Du Perron heeft zelf vaak beklemtoond dat hij *De man van Lebak* beschouwde als 'klerkenwerk', en zelfs het belaste woord 'deurwaarder' laten vallen. Maar anderen, zelfs vrienden, werd toch niet toegestaan om hetzelfde in hùn bewoordingen te zeggen. Bovendien stelt hij vanaf het begin, dat zijn boek het uitgebreidste, en het beste, is dat tot op dat moment over de eerste levenshelft van Multatuli verschenen is. In die termen biedt hij het ook Querido aan.

De man van Lebak is vooral exakte geschiedschrijving. In het voorwoord van de postume tweede druk, waarin ook enkele later gekomen studies en de beroemde 'bewijzen uit het pak van Sjaalman' verwerkt zijn, drukt Du Perron zelf het zo uit (en wij kunnen hem vrijelijk volgen): 'waar ik mij aan karakteruitleg waagde, heb ik dit dus gedaan op een wijze die weer, zoveel doenlijk althans, met Multatuli's eigen tijd

in overeenstemming bleef. Misschien zullen sommigen mij nu verwijten ["sommigen" deden dat al, bijvoorbeeld Greshoff] dat ik dit werk niet persoonlijk genoeg heb opgevat. Mijn antwoord zou zijn dat ik juist *dit* werk voor maar twee persoonlijkheden over heb: Multatuli en Stendhal, maar dat mij die dan ook, bij het minimum persoonlijke inmenging van anderen, garantie lijken voor een rijker en boeiender stof dan naar aanleiding van hen

te brengen zou zijn in het knapste essay' (IV: 12-13).

Du Perron, voorjaar 1935.

Dit is, dunkt mij, als verdediging van een methode, afdoend. Wat niet gezegd wordt, door de schrijver niet gezegd kan worden, is, dat juist de momenten waarop hij wel interpreterend ingrijpt, hem doen kennen als een eminent historicus. Ik denk dat de identifikatie, waar de 'Indische toestanden' Du Perron steeds meer toe dreven, de beslissende faktor is geweest bij dit vermogen om zich in de feitelijke omstandigheden te verplaatsen, waarin Multatuli zich bevond. Maar ook dan: men moet als geschiedschrijver een natuurtalent zijn, om niet door die houding van inleving verblind te worden maar juist scherper te gaan zien. Om, bijvoorbeeld, onder de nogal luchtige en humoristische beschrijvingen door Dekker zelf van zijn Natalse periode, de reëele ervaringen van bittere armoede te lezen, en in een paar trekken voor ons voelbaar te maken. En om, nog sterker staaltje, vast te stellen dat de verschillen tussen de kladversies van een brief aan Duymaer van Twist heel gering zijn, bij iemand die opnieuw begint met het koncipiëren van een brief waarover hij blijkbaar niet tevreden is (Br. 6: 414, aan G.M.G. Douwes Dekker). Menige geschoolde historicus zou geneigd zijn vooral op die verschillen te letten, omdat hij zich minder precies voorstelt wat er in die paar uur gebeurde met de man die zit te schrijven. Het zijn details, maar juist deze maken het beeld zo overtuigend, want wat Multatuli die avond op papier zette, is beslissend gebleken voor een antwoord op de vraag die velen later hoog zat: wanneer heeft hij de zaak van de Javaan 'ontdekt'. Du Perron neemt ons mee naar Dekkers werkkamer, en wijst: tóen, in Lebak.

Natuurlijk, de persoon van de schrijver, en ook zijn aanpak, hebben hun nadelen. Wij weten niet altijd waar Du Perron de feiten vandaan haalt (van voetnoten hield hij niet), en de verdediging van Multatuli's waarheidsliefde duurt wei eens wat erg lang. Dat de polemicus Du Perron vooral op gang komt door de standpunten van tegenstanders als springplank te kiezen, moet men op de koop toe nemen, maar

een bezwaar blijft dat die anderen daardoor soms wat teveel gewicht krijgen, zodat puzzelaar Vos haast meer bladzijden aan Du Perron ontlokt dan hij zèlf schreef.

In de latere studies, enigszins al in *Multatuli, tweede pleidooi*, maar vooral in de brochure *Multatuli en de luizen* (tegen Dekkers schoondochter) en *Multatuli's naleven* stoorden deze 'défauts' van Du Perrons 'qualités' blijkbaar niet weinige lezers die voor *De man van Lebak* nog wel (enige) waardering konden opbrengen. Men moet vantevoren gewonnen zijn voor èn Multatuli èn Du Perron, om er het volle pond aan plezier uit te kunnen halen. Voor wie daarin niet slaagt, is dat jammer, maar ik moet bekennen dat ook dat doorslaan van een zo weinig bezadigde bewonderaar mij goed doet, omdat het altijd beter is dan de beproefde Nederlandse 'ja maar', 'nee mits', of 'ja indien'-taktiek. Trouwens, in de *Luizen* krijgt toch ook de 'medestander' Pée een stevige veeg uit de pan.

Hoe jammer, dat wij van het tweede boek dat op Du Perrons programma stond, *Multatuli de schrijver*, alleen wat (biografische) aantekeningen bezitten, zodat ook hij het hoofdzakelijk bij een morele verdediging van Dekker heeft gelaten. Hoe interessant zou de verhandeling over de kompositorische verdiensten van *Max Havelaar* geweest zijn, die Du Perron vertelde gemakkelijk te kunnen leveren! Juist hem had men daarover graag willen lezen.

Literaire norm en voorbeeld

Over de vraag wat Multatuli uiteindelijk voor Du Perron betekend heeft, wil ik hem vooral zelf aan het woord laten. Vooreerst (ook in de zin van: aanvankelijk) ging het hem om een literaire norm, een norm voor kwaliteit maar ook voor 'richting'. Dat Forum Multatuli als vlaggeschip vooruitstuurde, is ongetwijfeld een aanwijzing voor het gegroeide zelfinzicht van die ene redakteur, Du Perron, als schrijver vooral. Een 'sterke persoonlijkheid', die zijn talent gebruikt om aan die persoonlijkheid uiting te geven, - wie anders dan Multatuli moet, in ons land, een groep schrijvers met zo'n programma tot schutspatroon uitroepen? De stap naar: een model voor *menselijke* grootheid, is bij dat programma klein, zolang het *talent* sterk genoeg is tenminste. Het is vooral Du Perron die deze stap met overtuiging doet, en later gaat hij nog verder: Multatuli wordt de spiegel waarin hij zelfs zijn eigen levenservaringen terugvindt, en in een scherper licht ziet. Men mag zich afvragen of deze latere Du Perron voor Ter Braak niet van tijd tot tijd trekken begon te vertonen van die 'kritiekloze Multatulianen' die Du Perrons Forum-kompaan zelf met zoveel misprijzen vermeldt. Misschien was hij zelfs wel een beetje opgelucht toen hij in oktober 1939 hoorde dat Du Perron verschijnselen van Multatuli-moeheid begon te vertonen ('Ik hoop nu voor lang van Mul. verlost te zijn', Br. IV: 397), een wens die overigens niet in vervulling ging, want in maart 1940 is de gedachte aan eindelijk een deugdelijke uitgave van het verzameld werk, met Stuiveling op te zetten, zowat het enige opwekkende dat er over Du Perron te melden valt.

Literaire maatstaf is Multatuli voor Du Perron altijd gebleven, een vast meetpunt waar in ons land verder iedereen beneden blijft, en waarnaast zelfs in het buitenland niet velen zich staande kunnen houden. Ook andere boeken dan *Max Havelaar*, ik heb het misschien nog te weinig laten uitkomen, dragen bij tot die unieke positie. Eén voorbeeld: *Over vrye arbeid* is 'misschien het prachtigste en zeker het meeslependste proza dat ooit in Nederland geschreven werd' (IV: 610), een konstatering die ik bij niemand anders tegengekomen ben maar die voor mij onweerspreekbaar is.

Niemand heeft zo definitief de plaats van Multatuli in het literaire Nederland van zijn tijd vastgesteld als Du Perron in deze dodelijke karakteristiek van de anderen: 'De oppervlakkige leukheden van Van Lennep, de gestolde luimigheid van Potgieter,

de uitgestreken gekultiveerdheid van Huet, de laborieuze kout van Geel, al die langzaam kronkelende snaaksheden en uit diepe broekzakken opgediepte hollandse kwinkslagen van de 19e eeuw - en daartegenover de enige man die brieven geschreven heeft, tintelend en vlug, substantieel en natuurlik, veranderlik als zijn stemmingen, nerveus maar tot in de diepste depressies elasties en weerbaar, iets waar men misschien nog niet genoeg op heeft gelet' (Pleidooi: 155).

Hierop volgt de volkomen juiste opmerking dat Baudelaire en Dostojewskij het er onder vergelijkbare omstandigheden minder goed afgebracht hebben. Juist, en bovendien trefend om

het milieu dat Du Perron aan Multatuli gunt. Multatuli is als figuur de meerdere van Hugo (Br. IV: 117), zijn brieven zijn 'superieur aan de korrespondentie van Flaubert, gelijk aan die van Stendhal' (Pleidooi: 40), *Max Havelaar* staat op één lijn met *Adolphe* (II: 312), - dat is het soort vergelijkingen dat wij bij Du Perron regelmatig tegenkomen. Alleen van Nietzsche wordt één maal gezegd: 'Als iemand voor mij de waarde Multatuli vervangen kan, en in het betere, dan deze' (sept. 1933, in *De smalle mens*, II: 653). Het 'betere' heeft te maken met de 'ietwat goedkope welsprekendheid' die maakte dat Multatuli direkt gelezen werd. Ik denk dat hier toch voor de helft Ter Braak aan het woord is. Nietzsche wordt door Du Perron later niet minder hoog aangeslagen, maar Multatuli krijgt dan een plaats naast, en niet onder hem.[5.]

Bij zoveel bewondering krijgen wij de neiging, het werk van bewonderaar en bewonderde te gaan vergelijken.

Wanneer men goed kijkt, valt het op, hoeveel *Max Havelaar* en *Het land van herkomst* gemeen hebben, vooral in opbouw. De basisstruktuur is in beide boeken: een langzaam voortgaand verslag van het heden, afgewisseld door een sneller verhaal over het verleden, dat chronologisch[6.] afgewikkeld wordt totdat het aansluit bij het moment dat aan het begin 'nu' is. Verder een tot in details verteld krisismoment, waardoor verklaard wort hoe 'die van toen' geworden is tot 'die van nu'. Ook: de invoering van een personage naast de hoofdfiguur (Droogstoppel in het ene geval, Goeraëff in het andere), dat de centrale thema's aangeeft, al wordt deze overeenkomst afgezwakt door de rol van die figuur: antipode bij Droogstoppel, spiegelbeeld bij Goeraëff. Sterker weer is de verwantschap in de wijze van portretteren van de personages, vooral Havelaar en Ducroo, via hun konversatie, de nadruk op het schrijven-alspraten. En zeer markant is het slot, waarin het verhaal, de roman, losgelaten wordt en, door de overgang op een 'dokument', de werkelijkheid zijn rechten herneemt. Men kan hiertegen inbrengen dat Multatuli's 'pamflet', de brief aan de koning, duidelijker een breuk met de voorafgaande 'fiktie' aangeeft (hoeveel werkelijkheid die fiktie bevatte is nu niet aan de orde), maar dan ziet men toch over het hoofd dat voor de lezer de 'open einde-brief' van Ducroo aan Wijdenes slechts de zending van 'alles', dus het hele boek zoals het tenslotte geworden is, begeleidt, en daardoor verondersteld wordt zelf geen deel van dat manuskript uit te maken. Daartegenover kan men weer aanvoeren dat Du Perron zo'n brief nooit aan Ter Braak schreef, zodat het niet anders dan een roman-truc genoemd mag worden. En dáártegen kan men weer inbrengen, dat deze manoeuvre mogelijk gemaakt wordt, doordat in de heden-gedeelten herhaaldelijk naar het schrijven over Indië en 'Grouhy' verwezen wordt, wat op zijn minst weer sterk aan de *Havelaar* doet denken.

Het land van herkomst is het sterkste voorbeeld van literaire gelijkenis tussen Multatuli en Du Perron, maar toch niet het enige. Het lijkt mij verantwoord om een parallelie te trekken tussen de Bilderdijk-slachting en *Uren met Dirk Coster*, in argumentatie ('stijl' als voornaamste criterium) maar ook in de keuze van tegenstander. In beide gevallen is dat een schrijver, waarvan anderen zouden kunnen denken dat het iemand is van een op bepaalde punten vergelijkbare signatuur: het heroïsche gebaar bij Bilderdijk (Te Winkel heeft de vergelijking met Multatuli nog omstandig uitgewerkt), de 'menselijke waarde' als maatstaf bij Coster. Wat Multatuli moet laten zien, is dat zijn 'excentriciteit', zijn plaats buiten de gevestigde orde, niets te maken heeft met die van Bilderdijk; voor Du Perron valt er eerst een mogelijk misverstand op te ruimen voordat hij in Forum zijn versie van 'de mens tegenover de literator' kan verdedigen. In beide gevallen laat de polemicus

overduidelijk uitkomen dat hij zich juist richt tegen een gerespekteerde voorganger van de Nederlandse literaire gemeente.

Hoe moet men de literaire overeenkomsten tussen Multatuli en Du Perron verklaren? Verwante geesten? Invloed? Gomperts zegt terecht in *De schok der herkenning* dat de twee niet zo gemakkelijk van elkaar te scheiden zijn, en Kamerbeek heeft, voor een ander geval (Nietzsche en Burckhardt) een term gemunt die mij ook hier uitstekend, zij het natuurlijk slechts in één richting, bruikbaar lijkt: kreatieve wedijver.

Was Du Perron zich van de formele overeenkomsten tussen *Havelaar* en *Land van herkomst* bewust? Het is niet na te gaan. Wel schrijft hij *in* zijn roman: ‘ik verwijt mij mijn kleinzerigheid en denk aan Multatuli die de *Havelaar* schreef in de afschuwelike rue de la Montagne in Brussel, bij een kou tweemaal zo erg, en die het binnen een maand klaarspeelde: een verpletterend voorbeeld, en mijn maatschappelike drama, vergeleken bij het zijne, is immers kinderspel...’ (1ste druk: 400), en tekent daarbij in het Greshoff-exemplaar aan: ‘De gedachte aan de *Havelaar* heeft mij werkelik èn gesteund èn “verpletterd”.’. Dat lijkt echter toch vooral op de materiële omstandigheden te slaan.

Een menselijk model

Pleidooi: Multatuli was ‘niet alleen een van Nederland's grootste schrijvers [...] maar een van de grootste Nederlanders die ooit bestaan hebben’ (88). Als Du Perron dit standpunt bereikt heeft[7], laat hij ook die mede-bewonderaars achter zich die steeds het onderscheid tussen Multatuli en Douwes Dekker hebben willen handhaven. Dekker is voor hem geheel de man geworden die, door de vorm die hij aan leven en schrijverschap heeft gegeven, een persoonlijk voorbeeld is. Zijn bewondering voor Gide's gebaar van onafhankelijkheid bij het publiceren van *Retour de l'U.R.S.S.* kan hij niet beter toelichten dan door het met Multatuli's houding te vergelijken, wat puur literair nauwelijks te verantwoorden lijkt. Maar ‘puur literair’ wordt Du Perrons bewondering steeds minder. ‘Er is een lijn in het drama van deze man die prachtig blijft, als betekenis, als menselik voorbeeld’ (Pleidooi: 97). Bij zo'n citaat past overigens de waarschuwing dat men het niet te eenzijdig moet lezen. Men kan er, om het evenwicht te handhaven, dit (één uit de vele) naast zetten: ‘het *leven* van Multatuli dat men, dit alles [dokumenten en anekdotes] lezend, zich ziet afwikkelen, krijgt alleen zijn volledig karakter voor wie ook zijn werken lazen’ (IV: 10).

Natuurlijk komt de bewondering voor ‘het menselijke voorbeeld’ niet uit de lucht vallen. Er is, zelfs aan de oppervlakte, iets in Multatuli's persoonlijkheid dat de ‘musketierskant’ van Du Perron getroffen moet hebben. De duels op Sumatra bijvoorbeeld, of zoveel als daarvan waar is, liggen helemaal in de lijn van het soort 19de-eeuwse verhalen waar Du Perron van hield, en zelfs van bepaalde voorvallen uit zijn eigen leven (de Italiaanse postmeester). Voor hem was het ongetwijfeld vooral boeiend dat Multatuli zo *wilde* zijn. Maar dit pittoreske element in zijn waardering wordt later overspoeld door een veel dieper geworteld sentiment, dat tot aan de identifikatie in dagelijkse omstandigheden gaat, zij het steeds met een helder besef van verschil in formaat, van talent en lotgevallen beide. De voorbeelden van die identifikatie met, of misschien beter: oriëntatie op, Multatuli, zijn voor het grijpen.

Tijdens het schrijven van *Het land van herkomst*, als de materiële toestand Du Perron en zijn vrouw diep deprimeert, stelt hij vast: ‘Als ik Multatuli was, had ik de *Havelaar* neergepend binnen één maand. Ik ben allerminst Multatuli, dat is nu ook uitgemaakt’ (Br. II: 261-262, aan Ter Braakdus). In het *Scheepsjournaal van Arthur Ducroo*, in 1936 geschreven, lezen wij: ‘Multatuli was ook 37 toen hij een nieuw

leven begon' (V: 343). Aan Greshoff, een jaar later: 'Wanneer vind ik *mijn* Funke?', en kort daarna: 'Multatuli was in zijn tijd ook [net ald Du P. blijkbaar] direct de ruïne van ieder tijdschrift of krant wat de abonné's betreft' (Br. 6: 416). Multatuli is blijkbaar voortdurend in zijn gedachten, ook als hij over zichzelf spreekt.[8.]

Over de gevolgen van Van Vlotens aanval op Douwes Dekker, in 1875, heeft Du Perron een opinie die interessant is, en die mij juist voorkomt, al blijft het natuurlijk in zulke ingewikkelde kwesties altijd de vraag hoeveel gezichten de waarheid heeft: niet zozeer de *Onkruid*-brochure zelf deed Dekker voortaan zwijgen, maar hij kon 'niet verder schrijven voor lieden die zóiets bijvielen'. De 'lieden' waarvoor Multatuli niet langer wilde publiceren, waren dezelfde die Du Perrons eigen leven vergalden. 'Droogstoppel = Jan Lubbes' zegt hij tenslotte kortweg (Br. 6: 483). Voor Du Perron was Multatuli een vriend, omdat hij hem als lotgenoot zag, in zoverre als zij dezelfde vijanden hadden. Van Lennep en Huet zijn, après tout, '2 hollandse Lubbessen', 'de een heeft [Multatuli] nog misselijker verraden dan de ander' (Br. 6: 417).

Dit is onbillijk, maar, afgezien nog van het recht op overdrijving dat men iedereen in zijn privé-uitingen moet laten (wie daar niet tegen kan, moet geen brieven lezen), het is toch ook niet zonder belang dat dit aan Greshoff geschreven werd. Hier

krijgt een vriend, juist een vriend, in sterk vergrote vorm, een beeld voorgezet van wat Du Perron hèm verweet. Een soort signaal: pas op dat jullie niet een Huet, een Van Lennep, een Potgieter worden. Ter Braak heeft al vroeg vermoed, dat dit op de achtergrond meespeelde. In de konflikttijd schreef hij een (niet verzonden) brief, waarin hij vraagt of in de analogie Multatuli-Du Perron hijzelf soms de rol van Huet mocht spelen, en Greshoff die van Potgieter, wat hij, in een wel verstuurde brief, iets minder scherp herhaalt (Br. IV: 163 en 186). Du Perron heeft hem niet tegengesproken, en zelfs, als de storm is gaan liggen, in alle vriendschap van zijn kant voorgehouden: 'Er *is* soms bepaald iets Huetsch in je - ofschoon misschien vooral in de polemische kant - eenzelfde verbinding van scherpte en "fatsoen". Verder ben je vlugger, minder stijf, maar dat ligt ook aan den tijd; of je 't wilt of niet, weet of niet, Multatuli heeft jou natuurlijk ook gemasseerd' (Br. IV: 273). Ditmaal is Du Perron toch uiterst genuanceerd in zijn dosering van hartelijkheid en afstand, want íets is er in 1937 geknapt, toen Du Perron merkte dat zijn literaire 'bentgenoten' niet voldeden aan de eis dat Multatuli ook voor hen '100% een vriend moest zijn' (Br. 6: 449).

Ook, of zelfs: juist. Het criterium ('het zekerste waaraan men een hollandse geest vooral onderwerpen kan', II: 625) wordt bij anderen eerder soepeler toegepast dan strenger. Multatuli blijft 'een streekproef, in het bijzonder bij Hollanders' (IV: 30), maar bewondering en sympathie lijken bij niet-vrienden al genoeg om waarderende woorden aan Du Perron te ontlokken, getuige zijn reakties op Brom en op Saks' geestverwant Van der Goes, die laat zien dat men 'overtuigd socialist kan zijn, in het bezit van "de" waarheid dus, en toch tegenover Multatuli eerlijk, en zelfs geestdriftig-sympathiserend kan staan' (VII: 459). Het zou dus onjuist zijn, te menen dat Du Perron van iedereen eist, Multatuli's volstrekte 'gelijk' te erkennen. Saks had vooral ongelijk omdat de onontbeerlijke *sympathie* bij hem ontbrak. Om nu niet teveel een 'maniak' van Du Perron te maken (het woord is van Ter Braak), wil ik ook nog wel konstateren dat Du Perron vaak onomstotelijk het feitelijke gelijk aan zijn kant had, iets dat bijvoorbeeld Greshoff niet zien kon omdat hij eenvoudig te weinig van die feiten afwist.

Du Perron heeft vele malen zijn standpunt over Multatuli samengevat, maar het aardigste en bondigste naar mijn smaak in dit soort zinnetjes: men zou Multatuli een komediant kunnen noemen, maar 'hij speelt zijn *eigen* rol', menselijk en literair[9.] (IV: 617).

Leraar voor lateren

Een model, literair en menselijk; een spiegelbeeld dat troost en verschrikt tegelijk; een 'vriend', een bondgenoot, een norm: dat alles was Multatuli voor Du Perron. Men zou tussen al die aspekten verbindingen kunnen aanbrengen om de gelijkenis te versterken, maar dan zou men toch uit het oog verliezen dat het altijd slechts om *aspekten* gaat waarin de één op de ander lijkt. Als men let op de verschillen, dan zijn die niet minder frappant. Politicus in al zijn aandriften de één, maatschappelijk hervormer 'buiten de partijen', en schrijver omdat dat het sterkste middel is waarover hij beschikt. De 'publieke zaak' is Multatuli nooit onverschillig geweest, en het slotbedrijf van zijn leven heeft iets van de trotse eenzaamheid van de 'elder statesman'. Daartegenover de diepe afkeer van alles wat maatschappelijk was, van de 'politieke dieren', bij Du Perron. Wat hij ambieerde was toch vooral: maatschappelijk met rust gelaten te worden, en als schrijver zijn waarde te bevestigen

in het uitdrukken van die, anti-maatschappelijke, levenshouding. Hoe weinig komt men in Multatuli's brieven zijn schrijvende tijdgenoten tegen (zij *bestaan* jaren lang niet voor hem), en hoe vaak de politicus! En dan weer Du Perrons brieven, ook die aan Ter Braak: bijna helemaal over schrijven en schrijvers, met de politiek als een inbreuk op dit privébestaan dat toch in de eerste plaats dat van de lettré was.[10.]

Vervolgens kan men verschillen en overeenkomsten weer tegen elkaar gaan uitspelen, en een steeds genuanceerder en een steeds meer verantwoorde analogie opbouwen. Maar ook: een steeds onjuistere, voor het gevoel. Want wat beiden aantrekkelijk maakt, is juist dat zij zo weinig op anderen leken, ook op elkaar.

Iets minder persoonlijk gesteld: niemand heeft zoveel gedaan om voor nieuwe lezers een nieuw en juister beeld van Multatuli mogelijk te maken, dus zonder hem uitsluitend voor eigen doeleinden te gebruiken, dan Du Perron, zoals niemand zoveel heeft bijgedragen tot onze huidige feitenkennis als Stuiveling. Niemand ook heeft beter duidelijk gemaakt, wat de aktualiteit van Multatuli is, al is door de dood van de laatste ooggetuigen misschien de konstatering dat die aktualiteit ‘kenbaar [is] aan de haat die zijn naam nog steeds vermag op te wekken’ (IV: 10) niet meer helemáál waar.

Alle reden tot dankbaarheid voor lezers die één generatie later kwamen, jegens de man die de ‘wonderlike hitte die [Multatuli's] naleven *nog* afstraalt’ (Pleidooi: 157-158) zó voelbaar heeft gemaakt. Dat daarvoor veel treurnis in Du Perrons eigen leven nodig lijkt te zijn geweest, geeft ons op onze beurt weer gevoelens van ‘vriendschap’ voor *hem*. Met medelijden heeft dat niets te maken; daarom vroeg hij niet, net zo min als Multatuli.

Eindnoten:

1. Citaten die aangegeven worden met een romeins cijfer, gevolgd door een arabisch, hebben betrekking op E. du Perron, *Verzameld werk*, 7 delen, Amsterdam 1955-1959. Citaten waarachter staat Br., gevolgd door een romeins en een arabisch cijfer zijn ontleend aan Menno ter Braak en E. du Perron, *Briefwisseling 1930-1940*, 4 delen, Amsterdam 1962-1967. De vermelding Br., gevolgd door een arabisch cijfer plus nogmaals een arabisch cijfer, heeft betrekking op E. du Perron, *Brieven*, 8 delen, Amsterdam 1978-1985. Het boek *Multatuli, tweede pleidooi* (Bandung/Leiden 1938) wordt geciteerd onder de afgekorte titel *Pleidooi*.
2. Zo heet *Lui, pedant en ziekelijk* na ruim een maand, op 3 maart 1937, al, als ook ‘De zenuwlijder van Lebak’ door de toekomstige uitgever Querido minder geschikt is bevonden.
3. Du Perron merkt zelf op, dat zijn hernieuwde kennismaking met Indië zijn ‘tegenwoordige rage pro Multatuli misschien nog het beste verklaart’ (Br. IV: 176). Dit is zeker juist, vooral als de nadruk op de ‘rage’, de publikatie-*dritt*, valt.
4. Du Perron zelf (IV: 582): Multatuli ‘behoudt zijn gelijk daarin [...], dat de hoofdstrekking van de *Havelaar*, die een roman is, niet alleen onaangetast blijft, maar door alle “historische bescheiden” [...] alleen maar kan worden versterkt.’
5. Het wekt verbazing dat Multatuli bij de befaamde cijfer-geverij (Br. II: 261-262 etc.) niet mee doet. Had Du Perron toen al een vaag vermoeden dat zijn waarden en die van Ter Braak juist daar, in die verdeling van ‘aspekten’, uiteen zouden lopen? Over Ter Braaks Multatuli-publikaties is hij nooit erg geestdriftig geweest. Als in die begintijd van de vriendschap Ter Braak *Perk* tegenover Multatuli zet, korrigeert Du Perron dat in: *Potgieter*, een grappige, nog half verborgen, aanwijzing voor het meer literaire karakter van Ter Braaks bewondering, tegenover het ‘menselijke’ van Du Perron.
6. Dat dit voor *Het land van herkomst* geen *volledige* kenschets is, heb ik uiteengezet in het essay ‘De verteller in de kring’ (herdrukt in *De novembristen van Merlyn*, Utrecht 1983). De chronologische stroom wordt in zoverre onderbroken, dat er later in het boek momenten van stilstand, rond bepaalde thema's, voorkomen.
7. Terzijde: gezeten burgers noemen Multatuli, uit welbegrepen eigenbelang ongetwijfeld, vaak een schrijver voor adolescenten. Het valt echter op, hoezeer juist bij velen de eerbied voor persoon en schrijver in kracht toeneemt bij het klimmen der jaren.

8. Het blijkt een beetje besmettelijk te zijn, want als Ter Braak ruzie heeft met de direktie van Het Vaderland deelt hij zijn vriend mee: ‘Ik geloof, dat je de verschillende personages van dit drama vrij nauwkeurig in den Havelaar terug kunt vinden’ (Br. IV: 381). Ik neem aan dat ik niet de enige ben, die in dit geval de identifikatie minder voor de hand vind liggen dan bij Du Perron.
9. Het is ‘erbarmelijke onzin’ om Multatuli te splitsen in ‘een schrijver van groot, en een mens, van klein formaat’. ‘Zo'n gesplitste Multatuli bestaat niet, om de eenvoudige reden dat het schrijverschap zelf de openbaring is van een bepaald soort superieure mens’ (IV: 613-614). Uit zo'n zinnetje blijkt weer, hoezeer Multatuli aan Du Perron de kans gaf om zijn eigen literaire standpunten zo precies en konkreet mogelijk uit te spreken.
10. Wie nog een verschil aangewezen wil zien: bij Multatuli komt men goddank nergens en nooit het stuitende antisemitisme tegen, waaraan Du Perron zich nogal eens heeft schuldig gemaakt. Een teken des tijds? Des te erger.

Marco Entrop
Bibliografie van en over E. du Perron

Vooraf

Kort na de dood van E. du Perron in 1940 heeft Fred Batten zich met grote ijver en toewijding geworpen op diens literaire nalatenschap. Naast het afschrijven van Du Perrons geschriften, zette Batten zich aan het samenstellen van een bibliografie, waarvan een eerste proeve als bijlage werd opgenomen in de studie over Du Perron, die G.H. 's-Gravesande in het derde oorlogsjaar publiceerde. In 1948 verscheen daarvan een zelfstandige uitgave onder de titel *Bibliographie van de werken van Charles Edgar du Perron*, samengesteld door F. Batten en A.A.M. Stols, die, herzien en vervolledigd, werd herdrukt in het zevende deel van de dundruk-editie van het *Verzameld werk*.

Het opstellen van een compleet overzicht van Du Perrons publikaties moet een vrijwel onmogelijke opgave zijn geweest. Van Du Perron is bekend dat hij zijn vroegere werk voortdurend herzag. Teksten werden bij volgende drukken opnieuw geordend, weggelaten of in een andere uitgave ondergebracht. Telkens ontstonden er nieuwe ‘definitieve’ versies, die bij een herdruk wederom werden gewijzigd en verbeterd. In zijn essaybundel *Jagen om te leven* (1949: 153) heeft H.A. Gomperts de talrijke edities van Du Perrons werken zelfs ‘een labyrinth’ genoemd, een wirwar van boeken en boekjes, ‘waarin alleen nog Fred Batten de weg weet...’ Het is de grote verdienste van Batten geweest die doolhof toegankelijk te maken. Van zijn werk heb ik hier dan ook ruimschoots en dankbaar gebruik gemaakt.

Bij de beschrijving van het werk van Du Perron dat na de uitgave van de delen van het *Verzameld werk* is verschenen, was het niet meer mogelijk op Battens kompas te zeilen. Ook in Du Perrons postume oeuvre blijkt het moeilijk de juiste weg te vinden. Er is weliswaar gestreefd naar een zo groot mogelijke volledigheid, maar deze zal zeker niet zijn bereikt, doordat de vele - meestal bibliofiele - uitgaafjes en roofdrukken die er de laatste jaren van Du Perrons literaire en kritische geschriften zijn gemaakt, zich soms moeizaam, en vermoedelijk slechts voor een klein deel, lieten traceren.

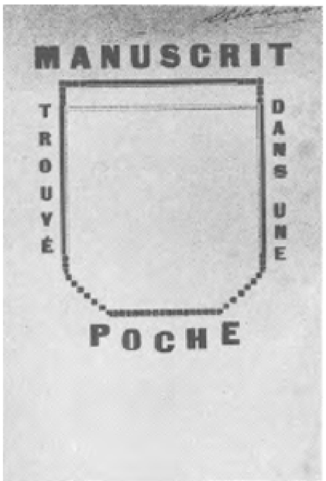
Om de bibliografie bruikbaar en overzichtelijk te houden, is gekozen voor een chronologische ordening van louter het werk dat in boekvorm is verschenen. Daartoe behoren ook de inleidingen die Du Perron voor diverse publikaties heeft geschreven alsmede de door hem gemaakte vertalingen. Deze zijn ieder in een eigen rubriek ingedeeld. Eveneens afzonderlijk gerubriceerd zijn de herdrukken van de tijdschriften waaraan Du Perron als redacteur verbonden is geweest. Voor zijn bijdragen aan tijdschriften, dag- en weekbladen verwijs ik de geïnteresseerde naar de afdeling ‘Verspreide stukken’ van Battens bibliografie in *Verzameld werk* VII, p. 565-584.

Bij het samenstellen van de bibliografie van publikaties over Du Perron werd volledigheid niet beoogd. Er is slechts een keuze gemaakt uit het omvangrijke materiaal dat in de loop der tijd over het leven en werk van de schrijver is uitgebracht. Zo zijn de publikaties in boekvorm wel vermeld, maar de artikelen uit periodieken niet. Om dit gemis enigszins te ondervangen, werden de speciale tijdschriftafleveringen over Du Perron wèl opgenomen.

A. In boekvorm verschenen publikaties van E. du Perron

1. Poëzie, proza, essay en brieven

Manuscrit trouvé dans une poche. Chronique de la conversion de Bodor Guíla, étranger. Publié tel quel par Eddy du Perron. Avec un portrait du converti par Creixams et un certificat médical du Dr. L. Grattefesces.
[Brussel, eigen beheer, 1923]. 48 blz. (verhalen en gedichten).



Duco Perkens, *Het roerend bezit*. Met elf plaatjes van Oscar Duboux.
Antwerpen, Het Overzicht, 1924. 68 blz. (verhalen).

- 2e, verbeterde druk [1924]. Elsene-Brussel, Breuer.
- herdruk in *Bij gebrek aan ernst*.

Duco Perkens, *Kwartier per dag*. Reis-journaal. Bruxelles, Luxemburg, Luzern, Bellinzona, Milano, Firenze, Venezia, Gardone, Stresa.
Antwerpen 15.3.24-15.6.24.
Antwerpen, De Driehoek, 1924. 44 blz. (gedichten).

- herdrukt in *Bij gebrek aan ernst* en *Poging tot afstand*.

Agath. Een sonnettenkrans door W.C. Kloot van Neukema. Met konterfeitsel van Agath door een intimus van den dichter. Gedrukt in vijftien exemplaren tot opwekking van den Bond van Slaphangers ter secrete drukkerij ‘Flep-met-

zuchten' te Geyloord.
[Brussel, eigen beheer], 1924 [1925]. 20 blz.

- herdrukt in Cesar Bombay, *Kloof tegen cylinder*.

De behouden prullemand. Snotneus-vaerzen van Duco Perkens. Zorgvuldig gerangschikt en gedrukt, ter vermeiïng van enkele vrienden en magen, in twaalf exemplaren, met portret door Creixams.
[Brussel, eigen beheer, 1925]. 68 blz.

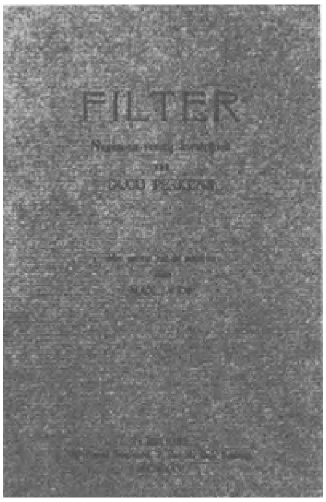
- een keuze uit deze uitgave werd onder dezelfde titel in 1927 te Brussel uitgebracht.
- bibliofiele uitgave met een tekening van A.C. Willink, Den Haag, BZZTôH, 1981.

Duco Perkens, *Claudia*. Met vijf tekeningen van P. Creixams. Antwerpen, de Driehoek, [1925]. 36 blz. (verhalen).

- herdrukt in *Bij gebrek aan ernst*.

Filter. Negen-en-veertig kwatrijnen van Duco Perkens. Met portret van de schrijver door Max Jacob.
Brussel, Simonson, 1925. 56 blz.

- herdrukt in *Bij gebrek aan ernst* en *Poging tot afstand*.



Duco Perkens, *Een tussen vijf*. Met vier tekeningen van C.A. Willink. Antwerpen, De Driehoek, [1925], 32 blz. (verhalen).

- herdrukt in *Bij gebrek aan ernst*.

Bij gebrek aan ernst. Zijnde de volledige werken van Duco Perkens. Uitgegeven door E. du Perron. Omslagtekening en frontispieces van C.A. Willink. Brussel, Simonson, 1926. 184 blz. (verhalen en gedichten).

- gewijzigde herdrukken in 1928, 1932 en 1937 bij Stols te Maastricht en Brussel.

Het boozige boekje. Voor den drukker en eenige amateurs. [Maastricht, eigen beheer, 1926]. 32 blz. (gedichten).

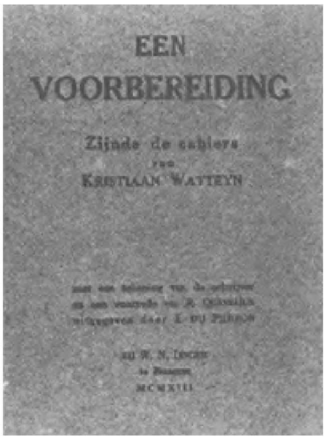
- herdrukt in *Poging tot afstand*.

De koning en zijn min. Eroties gedicht in veertien zangen uit een vreemde taal getrouwelik in de Nederlandse overgezet en gedrukt voor de vertaler in elf exemplaren.
[Brussel, eigen beheer, 1926]. 64 blz.

- 2e druk 1980. Amsterdam, Eliance Pers. (Erotisch panopticum; 5). 37 blz.
- 3e (illegale) druk 1981. Lekkerkerk, Vuilnisbelt. 31 blz.
- [4e druk] in Cesar Bombay, *Kloof tegen cylinder & De koning en zijn min.*

Een voorbereiding. Zijnde de cahiers van Kristiaan Watteyn met een tekening van de schrijver en een voorrede van R. Queselius. Uitgegeven door E. du Perron.
Bussum, Dinger, 1927. 232 blz. (roman).

- 2e, omgewerkte druk 1931. Maastricht en Brussel, Stols.
- 3e druk [1937]. Maastricht en Brussel, Stols.



Ballade der polderlandsche onrustige kapoenen. Geschreven bij het verschijnen van Nijgh & Van Ditmar's boekje: *Wat de pers zegt van De zondaar*, door Alie Smeding.
Brussel, Du Perron, [1927]. 2 blz.

- herdrukt in *Cahiers van een lezer 1*.

Alle de rozen of het gesprek bij maanlicht. Met een tekening van A.C. Willink.

[Brussel, eigen beheer, 1927]. 32 blz. (gedichten en verhalen).

- de verzen werden herdrukt in *Parlando*.

Poging tot afstand. Met een tekening van A.C. Willink. Bussum, Dinger, 1927. 100 blz. (gedichten).

- 2e druk 1928. Brussel en Maastricht, Stols.
- gedeeltelijk herdrukt in *Mikrochaos*.

Sonnet van burgerdeugd. Gedicht. Houtsnede van A.C. Willink.
Maastricht en Brussel, Stols, [1928]. Rijmprentenen planodrukken no. 2. 2 blz.

- herdrukt in *Parlando*.

Gebed bij de harde dood.
Brussel, Stols, 1928. 24 blz. (gedicht).

- uitgebreide herdruk in *Parlando*.

Cahiers van een lezer 1-5.
[Elsene-Brussel, eigen beheer, 1928-1929]. (essays).

- herdrukt in *Voor kleine parochie* en *Vriend of vijand*.
- fotomechanische herdruk met inleiding door Jaap Goedegebuure. Utrecht, Reflex, 1981.5 dln.

Nutteloos verzet. Met een tekening van A.C. Willink.
Brussel en Maastricht, Stols, 1929.144 blz. (verhalen).

- 2e, herziene en vermeerderde druk 1933. Amsterdam, Van Kampen & Zoon.

Parlando.
Maastricht en Brussel, Stols, 1930. 68 blz. (gedichten).

- herdrukt in *Mikrochaos*.

Voor kleine parochie. (Cahiers van een lezer).
Brussel, Stols, 1931. 168 blz. (essays).

- herdrukt in *Cahiers van een lezer gevolgd door Uren met Dirk Coster*.

Vriend of vijand. (Cahiers van een lezer).
[Brussel], Stols, 1931. 172 blz. (essays).

- herdrukt in *Cahiers van een lezer gevolgd door Uren met Dirk Coster*.

Mikrochaos. Met een tekening van A.C. Willink.
Brussel en Maastricht, Stols, 1932.112 blz. (gedichten).

- 2e, vermeerderde druk [1935].
- herdrukt in *Parlando. Verzamelde gedichten*.

Tegenonderzoek. (Cahiers van een lezer). Nawoord van H. Marsman.
Brussel, Stols, 1933. 172 blz. (essays).

- herdrukt in *Cahiers van een lezer gevolgd door Uren met Dirk Coster*.

Uren met Dirk Coster. (Een tegenstem).
Amsterdam, Van Kampen & Zoon, 1933. 148 blz. (essays).

- verkort herdrukt in *Cahiers van een lezer gevolgd door Uren met Dirk Coster*.

De smalle mens.
Amsterdam, Querido, 1934. 288 blz. (essays).
- gedeeltelijk herdrukt in *Uren met Dirk Coster. De smalle mens 1*. Amsterdam, Van Oorschot, 1965 en in *De smalle mens 2*. Amsterdam, Van Oorschot, 1965. (Stoareeks).
- *Uren met Dirk Coster. De smalle mens*. Amsterdam, Van Oorschot, [1977].

Het land van herkomst. Roman.
Amsterdam, Querido, 1935. 496 blz.
- 11e druk 1982. Amsterdam, Van Oorschot.
- vertalingen: *Le pays d'origine*. Traduit du néerlandais par Philippe Noble. Préfacé d'André Malraux. Paris, Gallimard, 1980. 551 blz.

  Country of origin. Ed. by E.M. Beekman. Translated by Francis Bulhof and Elisabeth Daverman. Amherst, University of Massachussets Press, 1984. 480 blz. (Library of Indies Ser.).

Blocnote klein formaat.
's-Gravenhage, Boucher, 1936. 168 blz. (essays).
- herdrukt in *In deze grootse tijd*.

Graffiti. (Blocnote klein formaat).
De Vrije Bladen, [Hilversum, Rozenheek en Venemans], 1936. 32 blz. (essays).
- herdrukt in *In deze grootse tijd*.

De man van Lebak. Anekdoten en dokumenten betreffende Multatuli. Bijeengebracht en gekommenteerd door E. du Perron.
Amsterdam, Querido, 1937. 340 blz.
Multatuli, tweede pleidooi. Beschouwingen en nieuwe dokumenten. Met twee tot dusver ongepubliceerde portretten van Multatuli ± 1875.
Bandoeng enz., Nix & Co. Enz., 1938. 220 blz.
- gedeeltelijk herdrukt in *Multatuli's naleven*.

Het sprookje van de misdaad. Dialogen over het detektiveverhaal gevolgd door *De werkelike d'Artagnan*.
Amsterdam-Batavia, Kolff, [1938]. 134 blz. (essays).
Schandaal in Holland.
Den Haag, Leopold, 1939. 224 blz. (roman).
- 6e druk 1982. Amsterdam, Van Oorschot.
- toneelbewerking door Guus Vleugel en Ton Vorstenbosch voor Toneelgroep Centrum. Première: 25 maart 1983, Toneelschuur, Haarlem.

Multatuli en de luizen. Aantekeningen bij een nieuw waarheidsboek over Multatuli.
Amsterdam, Contact, 1940. 72 blz.
Een lettré uit de 18e eeuw: Willem van Hogendorp. Brieven en verzen uit het Algemeen Rijksarchief te 's-Gravenhage, gepubliceerd en toegelicht door E. du Perron.
Den Haag, Leopold-*De Vrije Bladen*: 17 (1940) 4 (april), p. 1-32.

De bewijzen uit het pak van Sjaalman.
Nieuwe dokumenten betreffende de Havelaarzaak en Lebak. Uitgegeven door E. du Perron.
Rijswijk (Z.H.), Stols, [1940]. 136 blz.
De grijze dashond. Gedicht. Inleiding door S. Vestdijk.
Rijswijk (Z.H.), Stols - *Helikon*. Tijdschrift voor poëzie: 11 (1941) 11 (januari). 40 blz.

- herdrukt in *Parlando. Verzamelde gedichten*.

Parlando. Verzamelde gedichten.
Rijswijk (Z.H.), Stols, 1941. 188 blz.

- 2e druk 1975. Amsterdam, Van Oorschot. 162 blz.

Een grote stilte. Teekening van A.C. Willink.
's-Gravenhage, Stols- *Orpheus*. No. 11, [1942]. 4 blz. (gedicht).
Scheepsjournaal van Arthur Ducroo.
Amsterdam, Veen, [1943]. 134 blz. (roman).
Over André Gide.
['s-Gravenhage, Van Boeschoten en Zimmerman, 1944]. Astra Nigra VI. 60 blz. (essays).
Over Stendhal.
['s-Gravenhage, Van Boeschoten en Zimmerman, 1944]. Astra Nigra VI. 46 blz. (essays).
Pacifisties tweegesprek.
['s-Gravenhage], Vliegend Verzet, [1945]. 8 blz. (essay).
P.P.C. Brief aan een Indonesiër.
['s-Gravenhage], Vliegend Verzet, [1945]. 12 blz. (essay).

- 2e druk 1946. Amsterdam, De Telg.

Indies memorandum.
Amsterdam, De Bezige Bij, 1946.324 blz. (essay).
Cahiers van een lezer gevolgd door Uren met Dirk Coster 's-Gravenhage, Stols, 1946. 320 blz. (essays).

- *Uren met Dirk Coster* herdrukt in *Uren met Dirk Coster. De smalle mens 1*. Amsterdam, Van Oorschot, 1965 en in *Uren met Dirk Coster. De smalle mens*. Amsterdam, Van Oorschot, [1977].

Sans famille. Drie brieven over een hedendaagsch vraagstuk.
Jan Greshoff, Menno ter Braak, E. du Perron.
Amsterdam, De Bezige Bij, [1947]. 14 blz.
In deze grootse tijd.
'S-Gravenhage, Stols, 1946 [1947]. 252 blz. (essays).
Verzameld werk [*I*]. *Het land van herkomst*.
Amsterdam en Antwerpen, Contact, [1948]. 512 blz. (roman).
Verzameld werk [*II*]. *Parlando. Verzamelde gedichten*.
Amsterdam en Antwerpen, Contact, [1948]. 168 blz.
Briefwisseling Ter Braak-Du Perron. Een bloemlezing.
Amsterdam, Van Oorschot-*De Vrije Bladen*: 20 (1949) 2 (februari), p. 1-110.
Verzameld werk [*III*]. *De man van Lebak*.
Anekdoten en dokumenten betreffende Multatuli.
Amsterdam en Antwerpen, Contact, [1949]. 468 blz.
Multatuli's naleven.
Bandung, Nix & Co., 1950 [1952]. 146 blz. (essays).
Verzameld werk [*IV*]. *Poging tot afstand. Verhalen*.
Amsterdam en Antwerpen, Contact, [1951], 412 blz.
Verzameld werk III. Het land van herkomst. Schandaal in Holland.
Amsterdam, Van Oorschot, 1954. 694 blz. (romans).
Verzameld werk I. Parlando. Poging tot afstand.
Amsterdam, Van Oorschot, 1955. 608 blz. (gedichten en verhalen).
Verzameld werk II. Cahiers van een lezer. De smalle mens.
Amsterdam, Van Oorschot, 1955.752 blz. (essays).
Verzameld werk IV. De man van Lebak. Multatuli's naleven. Multatuli en de luizen. Verspreide stukken.
Amsterdam, Van Oorschot, 1956.695 blz. (essays).
Verzameld werk V. In deze grootse tijd. Scheepsjournaal van Arthur Ducroo. Onvoltooid werk. Verspreide stukken.
Amsterdam, Van Oorschot, 1956.599 blz. (essays en verhalen).
Verzameld werk VI. Essays. Boekbesprekingen en andere artikelen. Het sprookje van de misdaad.
Amsterdam, Van Oorschot, 1958.672 blz.
Verzameld werk VII. Indisch memorandum. Inleidingen. Van Kraspoekol tot Saïdjah. Verspreide artikelen. Brieven uit Holland.
Amsterdam, Van Oorschot, 1960.660 blz.
Menno ter Braak/E. du Perron, *Briefwisseling 1930-1940*.
[Tekstverzorging en annotaties door H. van Galen Last]. Amsterdam, Van Oorschot, 1962-1967. 4 dln.
E. du Perron aan A. Roland Holst. Fragmenten uit brieven. [Bijeengebracht door J.H.W. Veenstra].
[Haarlem], Carlinapers, 1976. 45 blz.

Brieven I-VIII. [Verzorgd door Piet Delen, Jaap Goedegebuure, H.A. Gomperts e.a.].
Amsterdam, Van Oorschot, 1977-1985.

- de correspondentie beslaat de periode 9 september 1922-9 mei 1940.
- het negende en tevens laatste deel zal de nog achterhaalde brieven en registers bevatten.

Het kind dat wij waren.
[Amsterdam, Sub Signo Libelli], 1980.2 blz. (gedicht).
Cesar Bombay, *Kloof tegen cylinder*.
[Verantwoording door K. Lekkerkerker].
Amsterdam, Eliance Pers, 1980. 3 din. (Erotisch panopticum; 6,7 en 8). (gedichten).

- *In memoriam Agathae*. Een sonnettenkrans. Hef *lied van Vrouwe Carola. Naar ouden trant*.
- met *De koning en zijn min* (1980) in één cassette.

Cesar Bombay, *Kloof tegen cylinder. In memoriam Agathae*. Een sonnettenkrans.
Sub Rosa Pers. [1980]. 16 blz.

- illegale herdruk van de uitgave van Eliance Pers.
- van deze roofdruk bestaat een pirateneditie onder de titel *In memoriam Agathae*, in november 1981 gemaakt voor de medewerkers aan ‘De grote beer in 't luchtruim’.

Cesar Bombay, *Kloof tegen cylinder. Het lied van Vrouwe Carola*.
Piratenpers, [1980]. 14 blz.

- illegale herdruk van de uitgave van Eliance Pers.

Cesar Bombay, *Kloof tegen cylinder. Naar ouden trant*.
Eliance Dupeer Pers, [1980]. 16 blz.

- illegale herdruk van de uitgave van Eliance Pers.

13 erotische prenten van Edgar du Perron.
Enschede, Het Letterlievend Kabinet, Lichtmis, [1981]. 15 blz. (Curiosareeks; no. 2).
Cesar Bombay, *Kloof tegen cylinder & De koning en zijn min*. Verzamelde erotische poëzie van E. du Perron.
[Meteen verantwoording van Jan R. Breinbes en OtGodenhart].
Amsterdam, [eigen beheer], 1982. 96 blz.
Een schoonheidskoningin.
Antwerpen, Het Kanon, 1983. 12 blz. (Bibliofiele serie Het Kanon. Eerste reeks), (essay).
Parijs bij nacht.
Antwerpen, Het Kanon, 1983. 10 blz. (Bibliofiele serie Het Kanon. Tweede reeks), (essay).
Vergeten voetbal.
Antwerpen, Het Kanon, 1983. 12 blz. (Bibliofiele serie Het Kanon. Tweede reeks), (gedichten).
Twee brieven.
Antwerpen, Het Kanon, 1983. 6 blz. (Bibliofiele serie Het Kanon. Derde reeks).

- brieven aan Paul van Ostaijen en Gaston Burssens.

Liefde met Jane.
De Minotaurus, [1984]. 24 blz. (verhaal).
J. Slauerhoff/E. du Perron, *Duel over het graf*.
Utrecht, De Donderbus, 1984.12 blz. (gedichten).
Restjes van den dag.
Rousseeuw, Het Affuit, 1984. 10 blz. (gedicht).
Een vergeten kwatrijn.
Rousseeuw, Het Affuit, 1984.6 blz.

2. Vertalingen

Jaques de Baisieux, *Het zijden harnas*. Nederlandsche bewerking van E. du Perron.
's-Gravenhage, Boucher, 1932.24 blz.
Valery Larbaud, *De arme hemdenmaker*. Vertaald door E. du Perron.
Brussel en Maastricht, Stols, [1932]. 32 blz. (Kaleidoscoop; no. 4).

- 2e druk 1935.
- nieuwe uitgave: Utrecht, De Roos, 1979. 47 blz.

André Malraux, *Het menschelijk tekort.* (La condition humaine). Vertaling E. du Perron.
Amsterdam, Wereldbibliotheek, 1934. 400 blz.

- 12e druk 1978. Amsterdam, Bakker. 260 blz. (Contact paperback).

Valery Larbaud, *Fermina Marquez*. Vertaald door E. du Perron. Maastricht en Brussel, Stols, [1935]. 240 blz. (Kaleidoscoop; no. 7).

- nieuwe uitgave: Amsterdam, Atheneum-Polak & Van Gennep, 1978. 239 blz. (Grote Bellettrie serie).

Walter Savage Landor, *Serena*. Vertaald door E. du Perron.
Maastricht en Brussel, Stols, [1935]. 64 blz. (Kaleidoscoop; no. 13).
Boris Souvarine, *Stalin en het bolsjewisme*. Vertaald door E. du Perron.
Amsterdam, Querido, 1940. 476 blz.
Gabriel Lambert. Roman van Alexandre Dumas père (Paris, 1844). Vertaald door E. du Perron (1917). Met een voorwoord van Fred Batten.
Utrecht, Reflex, 1979. 142 blz.

- oorspronkelijk in *De Preangerbode*, nrs. 236-305, 26 augustus-5 november 1918.

3. Inleidingen

Menno ter Braak, *Démasqué der schoonheid*. Met een voorrede van E. du Perron.
Rotterdam, Nijgh & Van Ditmar, 1932.

- herdruk: Amsterdam, Van Oorschot, 1962.

De korte baan. Nieuwe Nederiandsche verhalen. Bijeengebracht door H. Marsman en E. du Perron.
Amsterdam, Querido, 1935.

- 2e, ongewijzigde druk 1935.

P.A. Daum (Maurits), *Goena-goena*. Met een voorwoord van E. du Perron.
Amsterdam, Wereldbibliotheek, 1936.

- 9e [=10e] druk 1980. Amsterdam, Querido. (Salamander 32).

De muze van Jan Companjie. Overzichtelike verzameling van Nederlands-Oostindiese belletrie uit de companjiestijd (1600-1780). Samengesteld door E. du Perron.
Bandoeng, Nix & Co., 1939.
- 2e, herziene en vermeerderde druk 1948.

Soewarsih Djojopoespito, *Buiten het gareel*. Indonesische roman. Met een inleiding van E. du Perron.
Utrecht, De Haan, [1940].
- 2e druk 1946. Amsterdam, Vrij Nederland.

D.H. Lawrence, *Lady Chatterley's minnaar*. Vertaling J.A. Sandfort. Voorafgegaan door een essay van E. du Perron.
's-Graveland, De Driehoek, 1950.
- 5e druk 1956. Amsterdam, De Driehoek.

Jef Last, *De Spaanse tragedie*. Brieven uit Spanje 1935-1937. Weerzien met Spanje 1961-1962. De stakingen in Bilbao 1962. [Met een inleiding van E. du Perron].
2e, herziene druk [1964]. Amsterdam, Contact.

4. Heruitgaven van tijdschriften

De Driehoek, 1925-1926. Met een gebruiksaanwijzing door Rik Sauwen.
Gent, Snoeck-Ducaju, 1978.44 blz.
- facsimile-uitgave van 10 verschenen afleveringen van De *Driehoek*. Maandschrift voor konstruktivistische kunst. Opgericht door Jozef Peeters en Duco Perkens. Antwerpen, april 1925-januari 1926.

Avontuur, februari-april 1928. Onder redactie van Paul van Ostaijen, E. du Perron e.a.
Facsimile-uitgave met een afzonderlijke inleiding door Gerrit Borgers. Utrecht, Reflex, 1979. 4 dln.
- fotomechanische herdruk van de oorspronkelijke uitgaven. Bussum, Dinger, 1928.
- [dl. I]. G. Borgers, *Avontuur*. Het tijdschrift ‘Avontuur’, februari-april 1928. 48 blz.

Forum. Maandschrift voor letteren en kunst. Onder leiding van Menno ter Braak, E. du Perron en Maurice Roelants.
Utrecht, Reflex, 1980. 4 dln.
- fotomechanische herdruk van de oorspronkelijke uitgaven. Rotterdam, Nijgh & Van Ditmar, 1932-1935.

B. In boekvorm verschenen publikaties over E. du Perron

1. Monografieën

Bulhof, Francis, *Over Het land van herkomst van E. du Perron*. Amsterdam, Wetenschappelijke uitgeverij, 1980. 88 blz. (Synthese).
Deprez, Ada, *E. du Perron 1899-1940*. Zijn leven en zijn werk. Brussel enz., Manteau, [1960]. 242 blz.
E. du Perron [Samengesteld door E. du Perron-de Roos, Ellen Warmond, Gerrit Borgers e.a. en ingeleid door H.A. Gomperts].
's-Gravenhage, Nederlands Letterkundig Museum en Documentatiecentrum, 1969. 49 blz. (Schrijvers prentenboek, deel 13).

- 2e druk 1980.

E. du Perron. [Samengesteld door Louis Houët]. [Amsterdam], Externe kontakten K.R.O., 1975. 51 blz. (Babel/schrift, 9).
's-Gravesande, G.H., *E. du Perron*. Journalistieke herinneringen. Gevolgd door een bibliographie zijner werken door Fred Batten en A.A.M. Stols.
's-Gravenhage, Stols, 1942. 209 blz.

- *E. du Perron*. Herinneringen en bescheiden. 's-Gravenhage, Stols, 1947. 211 blz.
    - herziene en uitgebreide uitgave van 's-Gravesande 1942.

- E. *du Perron*. Herinneringen en beschouwingen. 's-Gravenhage, BZZTôH, 1980. 165 blz.
    - herdruk van's-Gravesande 1947.
    - 2e druk 1981.

Greshoff, Aty, *Mijn herinneringen aan E. du Perron*.
's-Gravenhage enz., Nijgh & Van Ditmar, 1975. 63 blz.
Nijlen, Jan van, *Herinneringen aan E. du Perron*.
Amsterdam, Van Oorschot, 1955. 64 blz.

- 2e druk 1981.

Pia, Pascal, *Praten over Du Perron. Parler de Du Perron*. Met een nawoord door, avec une postface par J.H.W. Veenstra. Utrecht, Reflex, 1979. 48; 46 blz.
Straten, Hans van, *Willink over Du Perron*. Een interview.
Utrecht-Bunnik, Sjaalmanpers, 1984. 16 blz. (Klein Literair Museum, deel 2).

Veenstra, J.H.W., *d'Artagnan tegen Jan Fuselier*. E. du Perron als Indisch polemist.
Amsterdam, Van Oorschot, 1962. 227 blz. (Stoa-reeks).
Veenstra, J.H.W., *Multatuli als lotgenoot van Du Perron*.
Utrecht, Reflex, 1979. 59 blz.

2. Artikelen, essays, herinneringen, enz.

Batten, Fred, ‘Ter inleiding’. In *Gabriel Lambert*. Roman van Alexandre Dumas père (Paris, 1844). Vertaald door E. du Perron (1917). Met een voorwoord van Fred Batten. Utrecht, Reflex, 1979. p. VII-XV.
Bloem, J.C., ‘Het goed recht van het essay’. In *Verzamelde beschouwingen*. Den Haag, Stols, 1950. p. 172-189.
Braak, Menno ter, ‘Multatuli, Droogstoppel, Havelaar’. In *Verzameld werk* IV. Amsterdam, Van Oorschot, 1951. p. 49-61.
Braak, Menno ter, ‘De smalle mens’. In *Verzameld werk* V. Amsterdam, Van Oorschot, 1949. p. 332-338.
Braak, Menno ter, ‘Roman voor Jane’. In *Verzameld werk* V. p. 518-524.
Braak, Menno ter, ‘De amateur’. In *Verzameld werk* VI. Amsterdam, Van Oorschot, 1950. p. 237-242.
Braak, Menno ter, ‘Du Perron als maniak’. In *Verzameld werk* VII. Amsterdam, Van Oorschot, 1951. p. 177-182.
Braak, Menno ter, ‘Regententragedie’. In *Verzameld werk* VII. p. 382-388.
Braak, Menno ter, ‘Schrijver en mens’. In *Verzameld werk* VII. p. 534-539.
Burnier, Andreas, ‘Menno ter Braak en E. du Perron’. In *Poëzie, jongens en het gezelschap van geleerde vrouwen*. Amsterdam, Querido, 1974. p. 87-95.
Burssens, Gaston, ‘Cahiers van een lezer (5)’. In *Verzameld proza*. Antwerpen enz., Elsevier Manteau, 1981. p. 377-380.

- aangevulde versie onder de titel ‘Bladerend in oude cahiers (1950)’. p. 448-452.

Deyssel, Lodewijk van, ‘E. du Perron’. In *Aanteekeningen bij lectuur*. Woord vooraf door H.L. Prenen. Amsterdam/Brussel enz., Elsevier enz., 1950. p. 42-50.
Dinaux, C.J.E., ‘De mannen van Forum’. In *Herzien bestek*. Met dertig schrijversportretten. Amsterdam, Contact, 1974, p. 121-132.
Donker, Anthonie, ‘Noodschoten van een franc-tireur’. In *De schichtige Pegasus*. Critiek der poëzie omstreeks 1930. Brussel, Stols, 1932. p. 38-51.
Dubois, Pierre H., ‘E. du Perron en A.C. Willink’. In *Pen en penseel*. Bijzonder nummer van *Critisch bulletin*. 's-Gravenhage, Daamen, 1947. p. 132-148.
Duinkerken, Anton van, ‘E. du Perron’. In *Twintig tijdgenoten*. Nederlandsch proza na 1930. Schiedam, Vox Romana, [1934]. p. 37-44.
Fens, Kees, ‘Ter Braak - Du Perron’. In *Loodlijnen*. Amsterdam, Polak & Van Gennep, 1967. p. 59-61.

- 2e druk 1978.

Fens, Kees, ‘In plaats van een schateiland’. In *Oliver Hardy als denker en andere opstellen*. Amsterdam, Querido, 1982. p. 245-249.

Fokkema, Douwe en Elrud Ibsch, ‘Du Perrons vroege receptie van het modernisme’. In Hef *modernisme in de Europese letterkunde*. Amsterdam, De Arbeiderspers, 1984. p. 266-275. (Synthese).
Fokkema, Douwe en Elrud Ibsch, ‘Een modernistische interpretatie van *Het land van herkomst’*. In *Het modernisme in de Europese letterkunde*, p. 275-285.
Galen Last, H. van, ‘Egotisten?’. In *De waanzin van Ajax en andere kritische notities*. Amsterdam, Atheneum-Polak & Van Gennep, 1979. p. 24-27.
Galen Last, H. van, ‘Antwoord aan een socioloog’. In *De waanzin van Ajax en andere kritische notities*, p. 196-200.
Geyl, P., ‘Reacties op Ter Braak en Du Perron’. In *Reacties*. Utrecht, Oosthoek, 1952. p. 199-240.

- *Verzamelde opstellen* 4. Bijeengebracht en ingeleid door P. van Hees. Utrecht enz., Spectrum, 1978. p. 235-277.

Goedegebuure, Jaap, ‘Valery Larbaud en E. du Perron’. In Valery Larbaud, *Fermina Marquez*. Vertaald door E. du Perron. Amsterdam, Atheneum-Polak & Van Gennep, 1978. p. 235-239.
Gomperts, H.A., ‘E. du Perron’. In *Jagen om te leven*. Essays. Amsterdam, Van Oorschot, 1949. p. 145-203.

- 2e druk 1960. (Stoa-reeks).

Gomperts, H.A., ‘Du Perron’. In De *schok der herkenning*.
Acht causerieën over de invloed van invloed in de literatuur. Amsterdam, Van Oorschot, 1959. p. 127-145. (Stoa-reeks).

- 5e druk 1981. Amsterdam, Meulenhoff. p. 113-128.

Gomperts, H.A., ‘Forum’. In *De geheime tuin*. Amsterdam, Van Oorschot, 1963. p. 131-137. (Stoa-reeks).

- 2e druk 1972.

Gomperts, H.A., ‘Ontmoetingen met Ter Braak, Du Perron en Roland Holst’. In *Intenties*, 2: Terug tot Simon Vestdijk en andere essays. Amsterdam, Meulenhoff, 1981. p. 221-226.
Graaf, H.J. de, ‘Du Perron en het landsarchief’. In *Wonderlijke verhalen uit de Indische historie*. Den Haag, Moesson, 1981. p. 149-152.
's-Gravesande, G.H., ‘Eens pratende met... E. du Perron’. In *Vergeten en gebleven*. Literaire beschouwingen. Met een herdenkingsrede van Fred Batten. Gekozen en verantwoord door Dirk Kroon. 's-Gravenhage, BZZTôH, 1982. p. 165-171.
Grenier, Roger, ‘Réflexions sur Pascal Pia’. In *Pascal Pia*. Paris, Lettres nouvelles Maurice Nadeau, 1981. p. 69-94.
Greshoff, Jan, ‘L'Histoire se répète’. In *Voefzoekers*. Brussel, Stols, 1932. p. 136-139.
Greshoff, Jan, Bespreking van Hef *menselijk tekort*. In *Critische vlugschriften*. 's-Gravenhage, Boucher, 1935. p. 117-126.
Greshoff, Jan, *In alle ernst*. Overpeinzingen op reis. Amsterdam, Querido, 1938. p. 221-230.
Greshoff, Jan, *Volière*. 's-Gravenhage, Stols, 1956. p. 27-80.
Grootaers, Jan, *Maskerade der muze*. Vervalsing, namaak en letterdiefstal in eigen en vreemde letterkunde. Amsterdam, Ruys, 1954. p. 233-237.
Hermans, W.F., ‘Proeve van rustig lesgeven’. In *Manderijnen op zwavelzuur*. Groningen, De Manderijnenpers, 1963. p. 41-55.

- 4e druk, 5e oplage, 1983.

Hermans, W.F., ‘Op een eiland, onder de palmen, o!’. In *Boze brieven van Bijkaart*. Amsterdam, De Bezige Bij, 1977. p. 362-365. (BB literair).
Hermans, W.F., ‘Eddy's eiland’. In *Boze Brieven van Bijkaart*. p. 376-378.
Hermans, W.F., ‘Nog meer over Eddy's eiland’. In *Boze brieven van Bijkaart*, p. 384-387.
Hermans, W.F., ‘Le pays d'origine’. In *Klaas kwam niet*. 1e-2e druk, Amsterdam, De Bezige Bij, 1983. p. 140-143. (BB literair).
Heugten, Jan van, ‘Het ontvallen drietal’. In *De menselijke geest*. Essays en kritieken. Samengesteld onder leiding van N.A. Donkersloot en van een inleiding voorzien door W.J.M.A. Asselbergs. Utrecht enz., Het Spectrum, 1954. p. 42-53.
Itterbeek, Eugène van, ‘Een hopeloze intellektueel’. *In Aktuelen* II. Brecht-Antwerpen, De Roerdomp, 1977. p. 10-12.
Kadt, J. de, ‘Marsman, Ter Braak en Du Perron’. In *Verkeerde voorkeur*. Amsterdam, Van Oorschot, 1948. p. 365-375.
Kelk, C.J., ‘E. du Perron’. In *Rondom tien gestalten*. Kritisch overzicht van de Nederlansche romanlitteratuur der laatste vijf jaren. Utrecht, Bruna, 1938, p. 267-275.
Knuvelder, Gerard, ‘E. du Perron’. In *Handboek tot de moderne Nederlandse letterkunde*. 's-Hertogenbosch, Malmberg, 1953. p. 125-129.

- 2e, ongewijzigde druk 1964.

Kummer, E., ‘Drieu la Rochelle en Du Perron’. In *Voor H.A. Gomperts bij zijn 65ste verjaardag*. Amsterdam, Huis aan de drie grachten, 1980. p. 185-195.
Leeuwen, W.L.M.E. van, ‘E. du Perron’. In *Drift en bezinning*. Beknopte geschiedenis der nieuwe Noord-Nederlandsche letterkunde. Amsterdam, Wereldbibliotheek, 1936. p. 165-170.

- 2e, herziene en zeer vermeerderde druk 1950. p. 168-174.
- 3e druk 1951.

Leeuwen, W.L.M.E. van, ‘E. du Perron 1899-1940’. In *Drie vrienden*. Studies over en herinneringen aan Menno ter Braak, H. Marsman en E. du Perron. Utrecht, De Haan, 1947. p. 189-240.

- 3e druk 1969. Amsterdam, Meulenhoff. p. 155-191.

Leeuwen, W.L.M.E. van, ‘Menno ter Braak/1902-1940 en E. du Perron/1899-1940’. In *Nederlandse auteurs van 5 generaties*. Zeist enz., De Haan enz., 1964. p. 147-150.

- 2e druk 1967.

Leeuwen, W.L.M.E. van ‘E. du Perron’. In *Avonden op Drienerwolde*. Herinneringen en ontmoetingen. Amsterdam, Meulenhoff, [1966]. p. 288-300.
Locher-Scholten, E.B., ‘Kritiek en opbouw (1938-1942): een rode splinter’. In *Ethiek in fragmenten*. Vijf studies over koloniaal denken en doen van Nederlanders in de Indonesische archipel 1877-1942. Utrecht, HES, 1981. p. 150-175. (HES Studia historica; 5).
Malraux, André, ‘Sur “le pays d'origine”’. In E. du Perron, *Le pays d'origine*. Traduit du néerlandais par Philippe Noble. Préfacé d'André Malraux. Paris, Gallimard, 1980. p. 9-14.
Marja, A., ‘E. du Perronen nog iets’. In *Schuchter en iets luider*. Essays en kritische aantekeningen. Bussum, Kroonder, 1946. p. 83-88.

Marja, A., ‘De druk van het leiderschap’. In *Binnendijks/buitendijks*... Essays, kauserieën en kritische notities. Bussum, Kroonder, 1949. p. 152-157.
Marja, A., ‘De erfenis van een polemist’. In *Binnendijks/buitendijks*... p. 158-165.
Marsman, H., ‘E. du Perron’. In *Verzameld werk* III. Critisch proza. Amsterdam enz., Queridoenz., 1938. p. 101-113.
- 4e druk 1979. Amsterdam, Querido. p. 480-490.

Mooijman, Willem, *Forum*. Brieven, citaten, dokumenten en knipsels. Verzameld door Willem Mooijman. Ingeleid door L. Mosheuvel. Uitgave van het Nederlands Letterkundig Museum en Documentatiecentrum. 's-Gravenhage/Rotterdam, Nijgh & Van Ditmar, 1969.
Nieuwenhuys, Rob, *Oost-Indische spiegel*. Wat Nederlandse schrijvers en dichters over Indonesië hebben geschreven, vanaf de eerste jaren der compagnie tot op heden. Amsterdam, Querido, 1972. p. 377-404.
- 3e, bijgewerkte en herziene druk 1978.

Nijhoff, M., Bespreking van *Mikrochaos* en *Uren met Dirk Coster*. In *Verzameld werk* II. Kritisch, verhalend en nagelaten proza. Tweede deel. Den Haag enz., Daamen enz., 1961. p. 752-754.
- 2e, geheel herziene en vermeerderde druk 1982. Amsterdam, Bakker.

Nijhoff, M., ‘De smalle mens tussen machten en massa's’. In *Verzameld werk* II. Tweede deel. p. 780-782.
Noble, Philippe, ‘Avant-propos’. In E. du Perron, *Le pays d'origine*. Traduit du néerlandais par Philippe Noble. Préfacé d'André Malraux. Paris, Gallimard, 1980. p. 17-27.
Ostaijen, Paul van, ‘Burssens, Du Perron en ik’. In *Verzameld werk* IV/Proza. Kritieken en essays. [Antwerpen enz.], De Sikkel enz., [1956]. p.373-374.
- 2e, herziene en aangevulde druk 1977. Amsterdam, Bakker.
- 3e, ongewijzigde druk 1979.

Ostaijen, Paul van, Bespreking van *Het roerend bezit* en *Kwartier per dag*. In *Verzameld werk* IV/Proza. Besprekingen en beschouwingen. 2e, herziene en aangevulde druk, Amsterdam, Bakker, 1977. p. 517 en 521-522.
- 3e, ongewijzigde druk 1979.

Oversteegen, J.J., ‘E. du Perron (1899-1940)’. in *Vorm of vent*. Opvattingen over de aard van het literaire werk in de Nederlandse kritiek tussen de twee wereldoorlogen. Amsterdam, Atheneum-Polak & Van Gennep, 1969. p. 382-410.
- 3e druk 1978.

Peeters, Carel, ‘Een tijdelijke bondgenoot’. In *Alles moet over*. Essays. Amsterdam, De Harmonie, 1979. p. 154-172.
Poll, K.L., ‘De brieven van Ter Braak en Du Perron’. In *Zonder mirakels*. Kritieken en essays. Amsterdam, Meulenhoff, 1965. p. 179-188.
Puchinger, G., ‘De polemist E. du Perron’. In *Ontmoetingen met literatoren*. Zutphen, Terra, 1982. p. 433-446.
Roland Holst, A., *In memoriam Charles Edgar du Perron et Menno ter Braak*. Obierunt Idibus V. [Alkmaar, eigen beheer, 1940].
- *Verzameld werk*. Poëzie I. Amsterdam, Van Oorschot, 1981. p. 499-504.

Roland Holst, A. 'Over de mens Edgar du Perron'. In *In den verleden tijd*. 1e-2e druk, Amsterdam, Boelen, 1975. p. 90-94.

- *In ballingschap*. Keuze uit eigen werk aangevuld met een keuze uit het na 1966 verschenen werk door Thérèse Cornips. 5e, uitgebreide druk 1977. Amsterdam, Bakker. p. 327-333.
- *Verzameld werk*. Proza I. Amsterdam, Van Ooschot, 1983. p. 551-554.

Roland Holst, A., *Ik herinner mij*. Radiogesprekken met Simon Carmiggelt. Bezorgd door Dirk Kroon. 's-Gravenhage, BZZTôH, 1981. p. 69 e.v.
Romein-Verschoor, Annie, *Slib en wolken*. Stromingen en gestalten van de nieuwste Nederlandse literatuur. Amsterdam, Querido, 1947. p. 67-70.
Romein-Verschoor, Annie, 'De onzekeren. Bij het verschijnen van het laatste deel van de briefwisseling tussen Ter Braak en Du Perron. (Amsterdam, 1968)'. In *Drielandenpunt*. Amsterdam, De Arbeiderspers, 1975. p. 197-220. (Synopsis).
Rondom Forum. Een tijdsbeeld in documenten uit het werk van J. Slauerhoff, H. Marsman, E. du Perron, Menno ter Braak, S. Vestdijk. Samengesteld door W.L.M.E. van Leeuwen. Amsterdam, Meulenhoff, 1951.152 blz.

- 3e druk 1966.

Roover, A. de, 'E. du Perron'. In *De doodsgedachte in de moderne Noordnederlandse poëzie*. Essay en bloemlezing. Antwerpen, De Brug, 1947. p. 18-21. (Mensen muze; no. 5).
Rubinstein, Renate, 'De nieuwe preutsheid'. In *Namens Tamar*. Amsterdam, Querido, 1964. p. 93-95.

- 2e druk 1965.
- *Was getekend Tamar*. Amsterdam, Meulenhoff, 1977. p. 46-48.

Schermerhorn, W., Bespreking van *Indies memorandum*. In Het *dagboek van Schermerhorn*. Geheim verslag van Prof. Dr. Ir.W. Schermerhorn als voorzitter der Commissie-Generaal voor Nederlands-Indië 20 september 1946 - 7 oktober 1947. Uitgegeven door C. Smit. Utrecht, Nederlands Historisch Genootschap, 1970. p. 203-204.
Schmits, Georges, 'Pascal Pia et la Belgique'. In *Pascal Pia*. Paris, Lettres nouvelles Maurice Nadeau, 1981. p. 31-58.
Sierksma, Fokke, 'De erfenis van Ter Braak en Du Perron'. In *Schoonheid als eigenbelang*. Essays. 's-Gravenhage, Stols, 1948. p. 185-191.
Stuiveling, G., 'Herinneringen aan Du Perron'. In *Steekproeven*. Amsterdam, Querido, 1950. p. 193-207.
Stuiveling, G., 'Saks en Du Perron'. In *Levenslang*. Opstellen over Multatuli. Gekozen door Eep Francken en Em. Kummer. Amsterdam, Huis aan de drie grachten, 1982. p. 13-15.
Tas, Sal, 'Du Perron en min of meer Ter Braak'. In *Een critische periode*. Amsterdam, De Bezige Bij, [1946]. p. 7-52. (Periscoop-reeks; no. 3).
Tas, Sal, 'Du Perron als romancier'. In *Een critische periode*. p. 53-118.
Veenstra, J.H.W., 'Frans Hellens et Charles Edgard du Perron'. In *Frans Hellens*. Recueil d'études de souvenirs et de témoignages offert à l'écrivain à l'occasion de son 90e anniversaire. Publié sous la direction de Raphael de Smedt. Bruxelles, André de Rache, 1971. p. 199-205.
Vestdijk, Simon, 'Apologie voor het kleine'. In *Strijd en vlucht op papier*. Maastricht, Stols, 1939. p. 16. (Ursa minor; no. 8).

- *Het eeuwige telaat*. Dialogen over de tijd. Voorafgegaan door *Kunstenaar en oorlogspsychologie* en *Strijd en vlucht op papier*. Essays. Amsterdam, Meulenhoff, 1975. p. 48.

Vestdijk, Simon, ‘Harde schaduwen’. In *Strijd en vlucht op papier*, p. 17.
- *Het eeuwige telaat*. p. 49.

Vestdijk, Simon, ‘E. du Perron's grote anti-roman’. In *Lier en lancet*. Rotterdam, Nijgh & Van Ditmar, 1939. p. 381-404.
- 3e druk 1976. Amsterdam, Atheneum-Polak & Van Gennep. p. 291-309.

Vestdijk, Simon, ‘Het ik in roman en kroniek’. In *Muiterij tegen het etmaal*. 1 Proza. 2e druk, 's-Gravenhage, Stols, 1947. p. 62-67.
- 3e druk 1966. Den Haag, Bakker enz. p. 77-82.

Vestdijk, Simon, ‘Tegengif tegen dood en verveling’. In *Muiterij tegen het etmaal*. 2 Poëzie en essay. 's-Gravenhage, Stols, 1947. p. 85-89.
- 2e druk 1966. Den Haag, Bakker enz. p. 107-111.

Vestdijk, Simon, ‘De poëzie van E. du Perron’. In *Muiterij tegen het etmaal*. 2. p. 89-92.
- 2e druk 1966. p. 111-115.

Vestdijk, Simon, ‘Gestimuleerd door Saks’. In *Muiterij tegen het etmaal*. 2. p. 159-165.
- 2e druk 1966. p. 197-203.

Vestdijk, Simon, ‘De ontwikkeling van een individualist’. In *Zuiverende kroniek*. Essays. Amsterdam, Meulenhoff, 1956. p. 165-173.
- 2e druk 1976.

Vestdijk, Simon, ‘E. du Perron’. In *Gestalten tegenover mij*. Persoonlijke herinneringen. Den Haag, Bakker enz., 1961. p. 36-60.
- 3e druk 1975. Amsterdam, De Bezige Bij. p. 45-74. (BB Cargo).

Vestdijk, Simon, ‘De twee vrienden’. In *Verzamelde gedichten* III. Epische en andere poëzie. Verzorgd en geannoteerd door Martin Hartkamp. Amsterdam enz., Atheneum-Polak & Van Gennep enz., 1971. p. 336.

Voorde, Urbain van de, ‘Duco Perkens, *Het roerend bezit*’. In *Critiek en beschouwing*. Tweede bundel. Antwerpen/Santpoort, De Sikkel, 1930. p. 165-168.

Vriesland, Victor E. van, ‘Du Perron als dichter’. In *Onderzoek en vertoog* I. Verzameld critisch en essayistisch proza. Amsterdam, Querido, 1958. p. 128-138.

Wessem, Constant van, ‘Du Perron’. *In Mijn broeders in Apollo*. Literaire herinneringen en herdenkingen. 's-Gravenhage, Stols, 1941. p. 99-108.

Weverbergh, ‘Aandachtig luisteren en rustig antwoorden’. In *Bokboek*. Amsterdam, De Bezige Bij, 1965. p. 99-131.

Weverbergh, ‘Du Perron en de luizen II’. In *Bokboek*. p. 166-171.

3. Tijdschriftafleveringen over E. du Perron

Bok. Kritisch tijdschrift: 1 (1964) 7 (februari) 85 blz.

- met bijdragen van Pascal Pia, Weverbergh en Herwig Leus.

Tirade: 17 (1973) 184-185 (februari-maart) 140 blz.

- met bijdragen van A. Roland Holst, Suwarsih Djojopuspito, Fred Batten e.a.

Het Oog in 't Zeil: 1 (1984) 6 (augustus), p. 1-28.

- met bijdragen van Ronald Spoor, J.H.W. Veenstra, Boris Rousseeuw e.a.

(Amsterdam, maart 1985)

Ares Koopman
Mijn werk zal zijn: de mens aangaande
Over René Stoute en zijn verhaalpersonen

In Vrij Nederland van 9 oktober 1982 stond de volgende, uit de mond van René Stoute opgetekende, uitspraak:

> De eerste generatie junkies had nog zijn helden. Schrijvers als Hesse en Burroughs. Musici als Lou Reed, Bob Dylan. Stoute: ‘Velvet Underground: *Waiting for my man*. Dat heb ik als ik vastzat hardop in de politiecel lopen zingen. Herkenning. En omdat je dat maar zo zelden tegenkomt, dat je wéét dat die mensen met dezelfde dingen bezig zijn en het verwoord hebben. Je had in die tijd geen platen, want die verkocht je. Wij hadden een pick-up die zo oud en versleten was dat hij geen gulden meer zou opbrengen en één plaat, overdekt met krassen - dat was die plaat van Velvet Underground’[1.]

Eveneens in oktober '82 verscheen Stoutes literaire debuut, *Op de rug van vuile zwanen*. Op bladzijde 145 van dat boek is de hoofdpersoon van het vijfde verhaal aan het woord:

> Die avond liep ik de kamer van een van de jongens van de intake-groep binnen. Hij beschikte over een flinke platencollectie. Tot mijn verrassing vond ik er alle platen van de Velvet Underground tussen. ‘Waugh’, riep ik uit; ‘heb jij die Velvet Underground? Mag ik “Waiting for my man” opzetten?’ Aan dat nummer zaten voor mij zoveel herinneringen vast; Huize Naaldvreugd, het onbeschrijflijk vervuilde Amsterdamse kraakpand waar ik met een stel junks woonde en we op een oude (te oud om te verkopen) pick-up de hele dag die met krassen overdekte plaat draaiden, de keren dat ik in een politiecel hardop dat nummer zong om mezelf moed in te blazen. (-): het was mijn levensverhaal dat ik tussen die andere platen uittrok. ‘I'm waiting for my man’, zong Lou Reed. Ik had hem nog nooit zó goed begrepen.

Zulke parallellen komen in het, in 1984 meteen dichtbundel en een roman uitgebreide, oeuvre van René Stoute veelvuldig voor.

Nog een voorbeeld.

In de ‘Schrijverslijst’, uitgegeven door de Stichting Schrijvers School Samenleving, liet Stoute onder meer deze biografische informatie opnemen:

‘René Stoute deed 2 jaar Mulo, daarna van school verwijderd wegens beledigen van de directeur. Is 3 jaar dameskapper geweest en toen “uitgebroken”.’

Jacco Krom, de hoofdpersoon van de roman *Een fatsoenlijke betrekking*, wordt op z'n veertiende van de Mulo getrapt en door zijn vader als leerling-kapper ‘te werk gesteld’ bij de dameskapsalon (‘Gracia’) van A.H. (‘Antoine’) Runderland. Hem wordt door Stoute bij zijn eerste kennismaking met de zogeheten ‘KIKKERS’ onder andere deze gedachte ingegeven:

> Hun manier van leven kan een manier zijn *om uit te breken*. Zij hebben de Geruisloze Invoeging geweigerd, zij zijn hun eigen weg gegaan, er zit beweging in die gasten! (-). De KIKKERS zochten bewust de uithoeken van de maatschappij om te benadrukken dat ze er niet bij hoorden; je

moest opvallen om je IEMAND te voelen en niet ten onder te gaan in het leger grijsmuizen dat de straten, de kantoren, de fabrieken, de rijtjeshuizen bevolkte.[2.]

En Jacco Krom 'breekt uit': na drie jaar laat hij de kapsalon en het ouderlijk huis achter zich, met het roken van zijn eerste joint laat René Stoute de roman eindigen, terwijl 'een stem' Jacco in het oor fluistert: 'Ga Jacco, je moet gaan!'

Is hiermee gezegd dat René Stoute degene is van wiens standpunt uit de meeste gebeurtenissen in zijn proza worden waargenomen? Is hij dezelfde als - in *Een fatsoenlijke betrekking* - Jacco Krom, als Hermans in 'De heiligen zijn dood', als 'de jongen' in 'Junkziek', als De Rooie in 'Het métier', als Eric in 'We hadden graag gezien dat je je haar afknipte', dezelfde als de 'ik' in de twee andere verhalen uit *Op de rug van vuile zwanen?*

[De DBNL is niet gemachtigd een illustratie uit het origineel hier weer te geven]

René Stoute. Foto Klaas Koppe.

Als het waar was, zou het betekenen dat Stoute in zijn verhalenbundel de afgesloten episode uit zijn eigen leven in 'de harde vreugdeloze wereld van de verslaafde' heeft opgetekend en dat hij voor zijn roman nog wat dieper in de buidel van zijn eigen herinneringen heeft getast. Hoogstens zou hij dan, op grond van beide boeken samen, kunnen doorgaan voor de kroniekschrijver van een generatie die opgroeide in de jaren vijftig, terechtkwam in de maalstroom van de jaren zestig en ten prooi viel aan de verloedering van de jaren zeventig.

Maar het is niet waar.

De schrijver heeft het zelf gezegd.

Achterop de titelpagina van *Op de rug van vuile zwanen* schreef hij al: 'Iedere gelijkenis met bestaande personen berust op louter toeval'. En op dezelfde plaats in *Een fatsoenlijke betrekking* voegde hij daar nog aan toe: 'De personen in dit boek zijn door de schrijver verzonnen'.

René Stoute: 'Mijn werk is fictie, ik schrijf verhalen, ik werk met de verbeelding, ik geef vorm aan het leven, aan fragmenten die ik daar uithaal.' Zo'n opmerking over gelijkenis met bestaande personen is inderdaad een aanwijzing voor de goede verstaander, omdat het belangrijk is, dat mensen zo'n boek dan gaan lezen met het idee dat het verhalen zijn, dat hier niet bedoeld wordt dat het alleen maar over René Stoute gaat, want wie is René Stoute? Dat is inwisselbaar voor dé ervaringen van dé mens.

De personages die hij vooral laat waarnemen, zijn produkten van des schrijvers verbeelding, ze leven in een fictieve wereld, die losstaat van de werkelijkheid van alledag waar René Stoute deel van uitmaakt. Geesteskinderen zijn het, net zo goed als de vader en de moeder in het ene, hierboven nog niet genoemde

verhaal ‘Bezoekdag’, de vader en de (overleden) moeder in de roman, Antoine Runderland en zijn vrouw, Paul, de vriend van Jacco, vooral. Kortom: ieder optredend personage is René Stoute, vertegenwoordigt althans een facet van zijn persoonlijkheid.

Al die personen hebben een naam, het zijn allemaal mensen maar ze zijn tegelijkertijd inwisselbaar. Met elkaar staan ze model voor De Mens, zoals Stoute die bij voorkeur ziet:

> ‘Kleine mensen, kleine mensen, kleine mensen.’ (-). ‘Allemaal bang voor de dood...’ Ik onderdrukte een snik die in mijn keel opwelde. Mijn gedachten gingen terug naar de avond waarop ik de KIKKERS observeerde. ‘Vrijheid van handelen? Keuze? Laat me niet lachen... Aan het einde komen alle wegen samen en niemand zal een meter gevorderd zijn...’
> Vlak voordat ik in een droomloze slaap tuimelde snapte ik wat ik bedoelde met ‘kleine mensen’: dat waren wij allemaal, kleine mensen, en ik had me evenzeer in de Runderlands herkend als destijds in de KIKKERS..., het maakte geen ene moer verschil.[3.]

Door zijn personages binnen het kader van die filosofie samen te binden, maakt de schrijver Stoute duidelijk dat hij bezig is meer dan de geschiedenis van René Stoute alleen - of van de generatie waarvan hij toevallig deel uitmaakt - te schrijven. Zoals hij het zelf zei:

‘Mijn werk - en omdat ik nog maar relatief kort bezig ben, zal dat in de loop van mijn leven moeten blijken uit een x-aantal boeken, die ik dan hopelijk geschreven zal hebben - *mijn werk zal zijn: De Mens Aangaande*.

Als je nu bijvoorbeeld eens nagaat, dat iedere crimineel, die in Amerika op de elektrische stoel ter dood gebracht wordt vanwege een aantal ongetwijfeld afschuwelijke misdaden, dat alle mensen - wat er ook gebeurt met ze - allemaal geboren zijn geworden en over het algemeen allemaal prachtige, gezonde baby's geweest zijn waar de buurvrouwen met de moeder en de vader trots omheen stonden, dan gaat het er mij om dát verhaal van de mens te schrijven: de verloedering, dat is mijn thema. Maar: daarnaast ook weer de verrijzenis. En dat is dan niet: zondags naar de kerk gaan, dat staat er verder helemaal buiten, maar wel het vermogen van de mens om zich telkens - en ik zou willen zeggen: tegen de verdrukking in- te vernieuwen. Mijn werk is een getuigenis in die zin - en daarin verwijs ik naar Jeroen Brouwers -, dat ik in feite mijn leven schrijf, en daarin wordt flink gelogen. Ik heb ook gedacht bij het schrijven van mijn komende boek: “schrijven is liegen, maar in die leugen de onverbiddelijke waarheid vertellen”. Daarmee bedoel ik, dat het er niet om gaat, of ik dat allemaal letterlijk zo meegemaakt heb, maar dat het een manier van leven is die ik heb willen boekstaven. Dat leven van die junkie, dat is maar één vorm, en dat woord “junkie”, dat begrip, zou je kunnen inwisselen voor welk ander begrip dan ook. Ik pretendeer dus niet, dat ik een of andere oplossing bij de hand zou hebben, of dat ik een beeld van de samenleving zou schetsen, waaraan verder weinig toegevoegd kan worden en waarbij de verbeelding van de lezer geheel gesmoord zou worden in een litanie van alle mogelijke ellende. I k denk alleen wel eens - en ik merk dat ook vaak - dat mensen die de dingen die ik bijvoorbeeld heb meegemaakt, niet zo makkelijk of nooit meemaken (zeg maar: mensen die met het gouden lepeltje in een ivoren torentje worden grootgebracht), algauw denken: nou, zo is het, ik woon hier, en ik ben zo geboren, en nu ga ik dit doen en later dat. Ik vind dat prima voor die mensen, maar met een heleboel andere

mensen gebeuren weer heel andere dingen. Dat verschil, die waanzin, dat bijna onbeschrijflijke, dát heb ik willen beschrijven.'

De notities van de messenwerper

Deze bij Uitgeverij Guus Bauer verschenen bundel bevat aan weerszijden van een cyclus waarnaar de titel verwijst, tweemaal vier gedichten, en bovendien, op de achterkant, een gedicht dat eindigt met de vraag: 'Wat zou de gek er nog voor geven/voor deze littekens, mijn leven', en een tekst in proza:

> De Messenwerper is niet alleen zijn eigen doelwit, hijzelf is ook het aan beide zijden geslepen werpmes dat zowel in Verleden Tijd (de eerste vier gedichten) als in Later (de laatste vier) zijn sporen heeft nagelaten. Verleden Tijd en Later zijn twee hoofdstukken, deel uitmakend van een verzameling, in de periode 1979-1983 ontstane 'notities' die ik bijeen gebracht heb onder de titel: IN DE HOLTE VAN MIJN ARM-GEDICHTEN OM HIERNA VAN DE HAND TE DOEN. In dit alles staat de Messenwerper in het midden, hij is oorzaak en gevolg. Deze selectie kan beschouwd worden als een eerste aanzet tot het 'van de hand doen' van materiaal dat zich, op een wijze waarvoor ik geen verklaring heb, niet in proza liet vatten, maar dat blijkbaar alleen in deze vorm enige geldigheid kon verkrijgen. Of het poëzie is weet ik niet, dat het littekens zijn is zeker.
> Ik geloof dat, om ruimte te maken voor het nieuwe, men zonder ballast moet zien te raken.

Het laatste gedicht van de bundel moet als het belangrijkste worden beschouwd, omdat het in wat genoemd wordt 'de betrokken afstand', 'de grote lege kamer' en het vullen van de ruimte door een 'ik' dat op den duur 'geen begrenzingen' meer kent, een aantal begrippen bevat die bepalend zijn voor wat René Stoute beweert in het proza van *Op de rug van vuile zwanen* en - meer nog - dat in *Een fatsoenlijke betrekking*.

Op de rol die deze begrippen in dat proza spelen, kom ik in het onderstaande terug. Hier geef ik ze voorlopig voor wat ze in de context van het gedicht waard zijn:

> Vroeger heb ik veel geweten
> nu is het tot stof geworden
> dat, het moet gezegd, bewaard
> gebleven op naamloze plaatsen
> (het bestaan daarvan is ouder
> dan ik zelf ben)
> mij tot nadenken stemt.
>
> Ik heb het willen weggooien
> want ik dacht dat alleen zo
> betrokken afstand werd bereikt
> ik wist niet dat het absoluut
> noodzakelijk een kwestie van
> beweging was
> en dat de beste afstand
> de nabijheid is
> Een grote lege kamer.
>
> Vandaag weet ik weer anders
> en veel vergeet ik snel
> maar toch weet ik nog steeds teveel
> ik trek sporen in het stof

en onderzoek hun oorsprong
Ik vul de ruimte.

Als er geen ik meer is
kent het geen begrenzingen
alles is de kamer
en de kamer is
De Grote Lege Kamer.

Op de rug van vuile zwanen

De zeven verhalen in deze bundel worden ingesloten - wat op zichzelf iets betekent, maar daarover meer bij de bespreking van *Een fatsoenlijke betrekking*, hieronder - door poëzie. Voorafgaand aan het eerste verhaal, ‘Op reis en nergens heen’, citeert Stoute Van Ostaijen - wat op zichzelf al evenmin zonder betekenis is -, en na afloop van het laatste verhaal, ‘huwen’, zichzelf.

René Stoute: ‘Ik had een titel nodig en ik vond 'm niet. Eerder had ik al een gedicht geschreven met die titel. Daar komen die drie regels in voor die op de laatste pagina staan: de voerman maant de mist tot spoed/voor wie vannacht nog uit wil varen/op de rug van vuile zwanen. En toen heb ik gedacht: eigenlijk beeldt het voortreffelijk uit, wat ik zeggen wil in die zeven verhalen. Zwanen zijn natuurlijk het symbool voor het pure, en mijn leven draait toch voornamelijk om de wanhopige poging me te verheffen van de mestvaalt die dit leven vaak is, dus: een zoeken naar schoonheid, met zwanen - heel prachtige, sierlijke beesten - als het symbool daarvoor. Maar die droom - zoals we in de jaren zestig begonnen zijn - het zoeken naar die schoonheid, dat is verloederd: de zwanen zijn bezoedeld, zijn vuil geraakt, dus het zijn vuile zwanen geworden. En die rug -

daarop zitten - dat is die beweging die het suggereert - zo'n beeld had ik -: op die rug van vuile zwanen, daar zitten wij op, en, ja, daar gaan we.

De voerman: dat is, op het anekdotische niveau van de zeven verhalen, de bijna letterlijke vertaling van ‘the pusher’, degene die met behulp van de middelen die hij verstrekt de junks (‘de zwanen’) van zich afhankelijk maakt. Bij het uitoefenen van zijn duistere praktijken heeft hij er belang bij, dat dat aspect van zijn werk zoveel mogelijk aan het gezicht wordt onttrokken. ‘De mist’ moet verhullen dat hij de zwanen bezoedelt, dat hij mensen berooft van het mooiste wat ze hebben: hun vrijheid van handelen en denken.

De ‘dealer’ vangt zijn klanten in een kader, maar je hoeft de drie dichtregels maar even naar een meer filosofisch plan te trekken om te zien dat hij - met hen - zelf ook geen kant uit kan. Zijn voerman is immers ook wat in *Een fatsoenlijke betrekking* ‘de voorzienigheid’ heet: ‘De voorzienigheid denkt aan alles, zij bestiert.’[4.] Zij bepaalt dat in het leven van iedereen - dealer, junk of kapper - verval is ingebouwd en op welk moment dat verval inzet en doorzet. Dat schema waaraan ieder mens onderworpen is, is voor niemand inzichtelijk, is - om met Bob den Uyl te spreken - ‘duister en zelden aangenaam’, omdat ook deze voerman zijn mist tot spoed maant: de mens wikt, maar ‘de voorzienigheid’ beschikt.

De mens zit, zoals de zeven verhalen ingekaderd zijn door twee gedichten, opgesloten tussen geboorte en dood en heeft over beide geen zeggenschap. Wanneer iemand sterft, maakt dat wie blijft leven daarom weemoedig. Dat staat in het ‘Vers’ van de vroeg gestorven Paul van Ostaijen:

> Ik heb in m'n hart 'n zonderlinge wezen
> Dat een bizarre tango danst; herrezen, -
> Ik weet niet hoe, zo vaag
> Is alles, - uit 'n aloude sarkofaag.
> Terwijl het danst, hoor ik het zingen
> Met bonte blijdschap over weemoedszwangre dingen.

Het staat ook in ‘De heiligen zijn dood’, het langste verhaal uit *Op de rug van vuile zwanen*. Hermans, de ene hoofdpersoon, ziet in ‘het einde zoals dat Sjef’ (de andere hoofdpersoon) ‘bereid werd’ zijn eigen einde naderen:

> We gaven elkaar een hand, schudden zachtjes. We omhelsden elkaar, heel even. Houterig. I k kende geen taal om het onzegbare te verwoorden. Ik wist niet wat er in hem omging. Hij was ver weg. Er was mist tussen ons.[5.]

‘De voerman maant de mist tot spoed’, maar in tegenstelling tot Sjef wil Hermans, hoewel ook een door de heroïne vuil geworden zwaan, aan ‘uitvaren’ nog niet denken:

> Ik wist één ding en in de schaduw van de dood wist ik het heel zeker, met alles wat ik nog was en waarvan ik dacht dat het allang gestorven was: ik wilde leven.[6.]

Aan het eind van het verhaal rapporteert de schrijver Hermans' reactie op het einde van Sjef:

> Twee dagen nadien vernam ik in het stadje waarheen ik gevlucht was, dat Sjef dood was. Door de kroegbaas in definitieve lotuszit voor de

> brandende kachel aangetroffen. Gestikt in zijn eigen braaksel. Een overdosis palfiumpillen. Ik huilde. Omdat ik overleven moest.[7.]

'Omdat ik overleven moest.' Met de klemtoon op het persoonlijk voornaamwoord. Voor Sjef was Van Ostaijens 'zonderlinge wezen' al uit de 'aloude sarkofaag' herrezen. Hermans was de dans - die 'bizarre tango' die Dood heet - vooralsnog ontsprongen, zonder overigens het leven steviger in zijn greep te hebben gekregen: 'Ik weet niet hoe, zo vaag/Is alles.' Hij ziet zich voor een vrijwel onmogelijke opgave geplaatst. Om te kunnen overleven moet hij de gedachte aan de dood (van Sjef, in dit geval) van zich afzetten, omdat die gedachte gepaard gaat met weemoed en met het besef dat het systeem dat bepaalt dat mensen verder leven terwijl anderen sterven, ondoorgrondelijk is. Maar tegelijkertijd heeft hij die dood zozeer bij zijn leven betrokken, dat hij zich er niet van *kan* losmaken. 'De heiligen zijn dood', dus hij is zelf ook geen heilige, hij heeft zelf ook het eeuwige leven niet. Afstand nemen van de dood is voor een sterfelijk wezen als Hermans onmogelijk, omdat dat tevens afstand nemen van het leven zou betekenen.

René Stoute: 'Wat het "Vers" van Van Ostaijen voor mij precies uitdrukt, dat is die weemoed, die onbestemde sfeer, dat gevoel dat ook in het verhaal "De heiligen zijn dood" duidelijk wordt: er gaan vrienden voor je ogen kapot, en jij blijft leven, en ongetwijfeld - tenminste: bij mij is dat zeker zo - vraag je je dan met de nodige klem af: Waarom? Waarom leef ik? Dat geeft een heel weemoedige sfeer die ook in dat "Vers" tot uitdrukking komt, met daarbij een herborenheid die niet los te koppelen is van die weemoed om het verloren gegane.'

Voor wie overleven moet is 'betrokken afstand', paradoxaal genoeg, het maximaal haalbare.

Uit die gedachtengang heeft de schrijver René Stoute met (het grootste deel van) zijn eerste prozaboek de formele consequentie getrokken. Het schrijven op zichzelf veronderstelt een afstand van de biografie die voor dat schrijven de aanleiding vormde en voor wat feitelijk beweerd moest worden de verpakking leverde. Het 'ik' van de schrijver gaat op in de ruimte die hij gevuld heeft met het leven zoals hij dat gedurende een bepaalde periode geleid heeft. Tegelijkertijd suggereert het grotendeels in de ikvorm rapporteren van wat de verhaalpersonen waarnemen een zekere betrokkenheid. Het 'ik' van de schrijver gaat op in dat van de lezer die zich met de verhaalpersonen identificeert: 'Als er geen ik meer is/kent het geen begrenzingen', zou de Messenwerper zeggen.

Zo bereikt de schrijver de door hem gewenste 'betrokken afstand': de, al schrijvend, met zijn leven gevulde ruimte wordt door de lezer 'leeggehaald' tot er een 'grote lege kamer' is overgebleven.

Door te schrijven ontdeed René Stoute zich van voldoende ballast 'om ruimte te maken voor het nieuwe'.

Door een verhalenbundel te schrijven schiep hij zich de ruimte voor een roman.

Een fatsoenlijke betrekking

'Schei er toch mee uit, jongeheer Krom.'

Dat zegt 'de eerbiedwaardige dermatoloog heer dokter H.W.S.J. Parera' tegen Jacco Krom, de hoofdpersoon van René Stoutes eerste roman.

De schrijver is dan met zijn 'vertelling' exact halverwege: het advies van de huidspecialist staat in de eerste zin van hoofdstuk 19 (van de 37 die het boek er telt), op bladzijde 101 (terwijl hoofdstuk 37 op bladzijde 202 eindigt). Hoofdstuk 19 beschrijft dan ook een breekpunt in het leven van de dan ongeveer zestienjarige

Jacco, wat niet in de laatste plaats veroorzaakt wordt doordat Paul, een tot dan toe vage kennis van Jacco, definitief zijn plaats in het verhaal komt opeisen.

Jacco werkt sinds twee jaar bij DAMESKAPSALON GRACIA, Salon de Haute Coiffure, in een niet ver van de duinen verwijderd provinciestadje in Noord-Holland. De patroon heet A.H. Runderland en noemt zich Antoine. Van de dokter moet Jacco vanwege het kapperseczeem aan zijn handen met het werk stoppen, maar hij weet bij voorbaat dat zijn vader daarin nooit zal toestemmen.

Jacco is namelijk, zoals de flaptekst vermeldt, ‘op zijn veertiende van school gestuurd. Aan de hand van zijn vader gaat hij naar zijn eerste baan. Hij zal een gedegen opleiding krijgen tot dameskapper, een opleiding die hem de rest van zijn leven van pas zal komen. Maar Jacco, opgroeiend tijdens de naweeën van de koude oorlog en zich afzettend tegen de als “antiek” ervaren idealen van zijn ouders (-) verzet zich tegen zijn blijde intrede in het arbeidsproces.’

René Stoute: ‘die fatsoenlijke betrekking uit de titel van het boek heeft in eerste instantie, ja, betrekking op het beeld dat ik heb van de jaren vijftig, die naweeën van die koude oorlog, wat ik als een ontzaglijk verstikkende tijd beleefd heb, waarin het hoogste goed van de burgerman was: een fatsoenlijke betrekking. Als je dat maar had, dan kwam het wel goed met je.’

Jacco is, anders dan zijn vader, in het geheel niet blij dat hij werk heeft, dat hij *mag* werken. De gevestigde orde, in het boek vertegenwoordigd door de kapsalon, ontmaskert hij al snel als een ‘ijdele, lege wereld’; het ontzag dat die wereld zijn vader inboezemt, mist hij dan ook ten ene male:

> Ik schaamde mij voor hem als ik hem zo vriendelijk zag doen tegen mensen die iets over hem te beslissen hadden. Sinds de dood van mijn moeder en de emigratie van mijn broer naar Nieuw-Zeeland was hij niet langer in staat eigen baas te zijn of een vaste baan te houden. Vroeger bouwde hij kasten en maakte hij de mooiste tafels. Na de

> dood van mijn moeder raakte hij thuis geen gereedschap meer aan. Hij verhuurde zich hier en daar als klusjesman, maar hij bleef nooit lang bij een werkgever. Ik wist dat hij zich zorgen maakte over mijn toekomst en zich afvroeg hoe het nu verder moest met mij. Ik twijfelde niet aan zijn goede bedoelingen. Maar wanneer hij thuis de telefoon oppakte en het was een baas die belde, ergerde ik mij als hij zijn stem aanpaste en sprak als een knecht tegen zijn meester.[8.]

Tegen de ‘Geruisloze Invoeging’ in dat systeem verzet Jacco zich en anders dan zijn vader heeft hij de tijd mee, zo lijkt het althans. We schrijven de jaren zestig: als Jacco nog op de Mulo zit, wordt in Amerika president Kennedy vermoord, in de tijd dat hij in de kapsalon werkt, wordt er in Nederland geprotesteerd tegen de oorlog in Vietnam. Het duurt echter wel twee jaar - tot halverwege het boek -, voordat hij voor zijn privéprotest de woorden vindt:

> Tot het me bij de keel had en het me soms voor dagen achtereen onmogelijk maakte samenhangende zinnen uit te spreken. Er gingen weken voorbij dat mijn vader en ik alleen het hoognodige tegen elkaar zeiden. (-). De directeur van de mulo had tegen mijn vader gezegd dat ik een ‘vreemde jongen’ was. ‘Er is iets met die jongen,’ vermoedde de directeur. En na de scène die volgde op mijn verwijdering van school, vroeg mijn vader of het waar was dat er iets aan mij scheelde. Ik heb mijn mond gehouden en naar de grond gestaard.[9.]

Jacco trekt zich aanvankelijk terug in de gedichten die hij - daartoe geïnspireerd door de lectuur van ‘de Grote Vaderlandse Dichters’ - schrijft en waarvan René Stoute er door zijn vertelling heen vijf heeft opgenomen. Ze staan op de bladzijden 27, 94, 151, 172 en 199, en vooral de eerste drie illustreren Jacco's geïsoleerde positie en zijn sombere gemoedstoestand.

Het is Paul die hem in eerste instantie de weg wijst naar wat de Grote Doorbraak zou moeten worden.

In hoofdstuk 24 belt Jacco hem op voor een afspraak, in het volgende hoofdstuk bezoekt hij Paul voor het eerst bij hem thuis. Bij die gelegenheid wordt Jacco - en de lezer met hem - gewaar dat de gezinssituatie waarin Paul leeft, het *spiegelbeeld* vormt van die van hemzelf: Paul woont alleen met zijn moeder, zijn vader is dood. Zoals de moeder van Paul de vader van Jacco aanvult in diens bezorgdheid over de voorgenomen liftvakantie die de twee jongens naar Biarritz zal voeren, zo completeert Paul het beeld dat de lezer van Jacco krijgt. ‘Met behulp van’ Paul laat René Stoute zijn hoofdpersoon in de tweede helft van het boek pas echt uitgroeien tot een volwaardig lid van de ‘vaderloze generatie’. Die ontwikkeling verloopt als volgt.

Aanvankelijk ziet Jacco in de KIKKERS het aanknopingspunt om voor zichzelf de Grote Doorbraak te realiseren:

> Ik herkende de weglopers, de rebellen, de halvegaren. Losgebroken van wat het dan ook was dat heb verstikte: het ouderlijk huis, het bourgeoismilieu of het klamme arbeiderswoninkje in de grijze straat achter de spoorlijn. Zij waren weggegaan, van school af, het huis uit. Ze hadden hun baan opgezegd en met het verleden gebroken. (-). Later hoorde ik dat ze de KIKKERS werden genoemd en dat was precies de naam die

bij ze paste; nerveus op en neer springende kikkers die ongrijpbaar hun eigen gang gingen.[10.]

Bij monde van Paul reduceert hij ze vervolgens tot net zulke kleine mensen als zijn vader, de heer en mevrouw Runderland en de kapstertjes van GRACIA:

> Nou, als ik één ding heb geleerd dan is het geen waarde te hechten aan die hippe spijkerbroek of die moderne haardos. Dat zegt me niets over iemands werkelijke motieven. (-). Jongen, ik hoef niet meer in hun club te passen! Ik kèn het! Opgegroeid in de jaren vijftig heb ik de clubjesgeest gegeten tot het mijn neus uit kwam, en ik bedank er feestelijk voor om de ene duffe kliek in te ruilen voor een volgende. Ook al dragen ze kunstenaarskleren en zijn ze tegen de oorlog. Bah, bah en nog eens bah![11.]

Terwijl het verlangen om een van de KIKKERS te worden afneemt, neemt - in de woorden van Paul - Jacco's behoefte om ‘uit te breken’ geleidelijk vastere vormen aan, zij het dat hij die behoefte allengs minder in verband brengt met de maatschappij en de veranderingen die daarin zouden moeten plaatsvinden. Met Paul knijpt hij er letterlijk tussenuit, op vakantie naar Biarritz.

Aan het einde van die vakantie verdwijnt Paul weer uit het leven van Jacco - hij blijft met een Duitse vriendin achter in Frankrijk - en daarmee uit het beeld van de lezer. Jacco keert te laat - vanwege een zonnesteek en tweedegraadsverbrandingen - wel naar huis terug waar hij wegens het overschrijden van het toegestane aantal vakantiedagen door Runderland wordt ontslagen. Hij heeft er nu niet alleen geen moeite meer mee zijn vader hiervan op de hoogte te stellen, hij verlaat ook - en, naar het zich laat aanzien, definitief - het ouderlijk huis.

Jacco heeft zijn grenzen voorgoed verlegd en betreedt een nieuw gebied waarvan de begrenzingen - want ingekaderd blijft-ie! - van een geheel andere orde zijn dan die waartegen-hij tot dan toe te hoop gelopen was.

Hoe dat gebied eruitziet, beschreef René Stoute al in het drieëntwintigste hoofdstuk - dat een sleutelrol speelt in deze roman - en heeft hij verder ingevuld met de twee teksten waarmee hij ook in dit geval het eigenlijke verhaal heeft omlijst, en met de foto-collage die hij daar dit keer nog achteraan heeft geplakt.

Hoofdstuk 23 is cruciaal en kort genoeg om het hier volledig te citeren:

> Wat altijd doorging waren de seizoenen. Die wisselden en de winter ging over in de lente. De natuur heelde meer dan de tijd. De tijd vertelde me dat er haast bij was, dat het spoedig te laat zou zijn, dat ik moest opschieten.
> Mijn vrienden de bomen begroetten me met de eerste groene bladeren en de geur van opbloeiend leven. Op een milde lentedag stopte ik alle tekeningen en gedichten, de probeersels daartoe, in een tas. Ik heb alles verbrand aan de rand van het duinmeertje.
> Ik meldde me ziek op de zaak. Mijn vader maakte zich ongerust en verzorgde mij drie dagen thuis. De huisarts zei dat het het voorjaar was en dat ik veel melk moest drinken en vitaminen slikken. Ik wist wel beter. Ik wist dat ik anders was, anders dan alle andere mensen. Het slopen was in volle gang.

Het verval dat inherent is aan het leven zelf doet Jacco de vraag naar de zin van het leven stellen. Dat is zijn nieuwe jachtgebied: ‘de mestvaalt waarop we geboren worden en straks rochelend in zullen sterven!’

De collage aan het eind bespreekt de wanhopige pogingen van de mens om dat verval te bestrijden: haartransplantatie en haarstukjes nemen daarop een prominente plaats in.

In die barre werkelijkheid zoekt Jacco voortaan naar zijn eigen essentie, niet langer in de bibliotheek waar hij in lunchpauzes van de kapsalon poëzie en filosofische werken las en ook niet meer in de duinen.

In de duinen had hij, niet gehinderd door anderen, zijn eerste schreden op het pad van de literatuur en de beeldende kunst gezet. In de bibliotheek had hij 'boeken met antwoorden' gezocht:

> ik was lid en leende er dikwijls boeken; reisverslagen en poëziebundels vooral en ook wel filosofische naslagwerken die mijn begrip grotendeels te boven gingen, maar die ik toch mee naar huis nam. De juffrouw achter de balie kende mij na verloop van tijd wel. 'Daar hebben we onze jeugdige filosoof en dichter in de dop', fluisterde ze dan.[12.]

Na de kennismaking met Paul kan Jacco de kunst en het nastreven van maatschappelijke veranderingen niet langer zien als middelen om zijn geest zodanig te verruimen, dat hij zijn grenzen opnieuw zou kunnen verleggen:

> Mijn hoogdravende theorieën over de Kunst en een Zinvol Leven in dienst van de Schoonheid en de Verfijning liet ik varen en gaandeweg vergat ik de Revolutie en de Muze.[13.]

Het is zinloos de vraag naar de zin van het leven te stellen. Dat leert Zen, en daarom citeert René Stoute aan het eind van zijn vertelling een anekdote, 'Have a cup of tea', uit *The Field of Zen* van D.T. Suzuki. Het is het verhaal van Joshu Jushun, 'a great master of Zen in the middle period of the -T'ang dynasty', die aan nieuwe monniken een kop thee verstrekt, ongeacht hun antwoord op de vraag of ze al eerder in het klooster waren geweest. De vraag noch het antwoord doet terzake. Het

maakt, om met Jacco Krom zelf te spreken, ‘geen ene moer verschil’. Piekeren over de zin van het bestaan is tijdverlies, en juist dat gegeven maakt het leven voor Jacco tot zo'n ‘sinister complot’. Binnen dat kader kun je nog beter oud zijn dan jong, zoals staat in de ‘kadertekst’ die René Stoute vooraf liet gaan aan hoofdstuk 1:

> Niet de jongeling is gelukkig te prijzen, maar de grijsaard met een schoon leven achter zich. Want de jonge man wordt telkens door het toeval in de stroomingen van velerlei inzichten heen en weer geslingerd, maar de grijsaard is als in een haven in de ouderdom binnengeloopen, het geluk, waaraan hij vroeger wanhoopte, wegsluitend in een dankbaarheid, waarin het welbewaard is.

Uit den tuin van Epicurus (vert. Leopold)

Voor Jacco Krom is die ‘haven’ nog lang niet in zicht. Hij moet verder, zoals in de laatste zin van de roman nadrukkelijk geschreven staat, en hij wanhoopt nog volop aan het geluk. In die wanhoop accepteert hij de eerste joint die hem door een van zijn nieuwe vrienden wordt aangereikt.

Hoe het Jacco Krom en René Stoute verderging

‘Hoe het Jacco Krom verderging’ zullen wij, als lezer van het werk van René Stoute, waarschijnlijk nooit te weten komen. Tenzij René Stoute hem in een volgend boek opnieuw een (hoofd)rol zou toebedelen. Of tenzij we - maar we hadden afgesproken dat niet te doen - alle tot nu toe door René Stoute gecreëerde verhaal personen als exacte kopieën van zijn eigen persoon zouden beschouwen, en we de verhalen uit *Op de rug van vuile zwanen* met terugwerkende kracht zouden gaan zien als één groot - eerder gepubliceerd - vervolg op *Een fatsoenlijke betrekking*. Hoe het René Stoute verderging weten we wel.

Dat staat, opmerkelijk genoeg, om te beginnen beschreven in een visioen dat Jacco Krom treft op bladzijde 150 van *Een fatsoenlijke betrekking*:

> aan een tafel in een voornamelijk met boeken gevulde ruimte zat een jongeman; hij schreef en zijn vulpen, als een waarachtig verlengstuk van zijn geest, bewoog zich soepel over het papier en die jongeman was ik; schrijvend aan verzen en lange verhalen.

In de schrijver is het visioen van een van zijn eigen verhaal personen werkelijkheid geworden.

René Stoute: ‘Ik had zoveel gegevens in mijn systeem zitten, dat die er op de een of andere manier uit moesten. Mensen denken daarbij al gauw aan therapie: je hebt het van je af geschreven, denken ze dan. Dat is het dus niet: ik heb het niet van me af geschreven, ik heb het naar me toegehaald, ik heb het voor me neergelegd, ik heb het nogmaals beleefd, ik heb geselecteerd, overbodigheden weggegooid en ik heb gebruikt naar believen. Daardoor heb ik wel wat meer inzicht in mijn eigen psyche gekregen, dus in die zin is het ook nuttig geweest voor mezelf. Maar een therapie, nee, ik ben meer geïnteresseerd in kunstvormen, in het vorm geven aan die immense brij van woorden die door mijn hoofd spookte. Daarna ben ik erover gaan nadenken, en toen heb ik de vorm gekozen van het korte verhaal waarin het autobiografische niet per definitie autobiografisch is. Zoals Jeroen Brouwers, een schrijver die ik zelf erg bewonder om zijn stijl en om zijn intenties wat het schrijven

aangaat: een autobiografie hoeft de historische werkelijkheid niet weer te geven, daar mag best in gelogen worden.

Ja, en waarom publiceer je dat dan?

Omdat je gelezen wilt worden, omdat je zelf denkt dat je iets mee te delen hebt dat niet alleen voor je moeder interessant is - want moeders vinden dat altijd wel prachtig, of ze vinden het afschuwelijk, dat gebeurt nog wel vaker misschien -, maar omdat je denkt dat je erin geslaagd bent een bepaalde materie zo breed te maken, dat ook anderen - mensen die nog nooit drugs gebruikt hebben, bijvoorbeeld - er iets aan kunnen beleven.'

Met de publikatie van zijn literaire debuut *Op de rug van vuile zwanen* had René Stoute al duidelijk gemaakt dat hij, na een lange periode van afhankelijkheid, het vorm geven aan zijn eigen leven weer zelf ter hand had genomen:

René Stoute: 'Ik wil er nog aan toevoegen dat het voor mij een onverteerbare zaak is, dat je, *als mens*, zo onderworpen bent aan zo'n totalitaire slavernij. Je hebt in feite toch al zo weinig te zeggen over je eigen leven, er zijn zoveel toevalsfactoren, je moet je constant conformeren, je móet bepaalde dingen doen (en dat heeft zeker ook zijn goede kanten), maar als je dan ook nog eens een keer afhankelijk bent van de “pusher”, dan zeg ik voor mezelf: ik ben blij dat ik dat niet meer hoef mee te maken. En het is voor mij echt zo definitief, dat ik weet: ik hoef er niet meer naar terug. Omdat ik er al geweest ben.'

Het is, naar aanleiding van het verschijnen van *Een fatsoenlijke betrekking*, niet zo moeilijk om René Stoute een toekomst in de Nederlandse literatuur te voorspellen. Zijn schrijfstift heeft, eenmaal door hem ter hand genomen, de joint van Jacco en de spuit van Sjef c.s. nu inderdaad definitief het veld doen ruimen.

René Stoute: 'Ik ben in 1969 begonnen met het spuiten van opium. Heroïne had je toen nog niet in Nederland, wel bijvoorbeeld in Amerika en Frankrijk. In Amsterdam was een markt van Chinezen die zelf die opium rookten, en er was een groepje van, zeg maar, honderd opiumgebruikers die dat spoten, met injectiespuiten. Ik ben dat ook gaan doen, omdat ik me op velerlei manieren zeer ongemakkelijk voelde in dit leven, en ook omdat ik een hang had naar het roekeloze en het verder willen zien dat m'n neus lang ws. Maar ik ben gestopt, omdat ik aan het laatste station gekomen was en op een punt stond, een breekpunt, letterlijk de grens tussen leven en dood, waarop er iets, ja, wel wonderlijks is gebeurd. Eigenlijk ben ik - nadat ik al verschillende keren in allerlei “staatsinrichtingen” had vertoefd en alle fasen van hulpverlening al had gehad - op zeker moment wakker geschud. Soms gebeuren er dingen met mensen in hun leven die zo niet onverklaarbaar, dan toch heel moeilijk benoembaar zijn. In het Zen-boeddhisme is er een term voor dat plotseling ontwaken. Ik denk dat ik plotseling ontwaakt ben, en dat moet je dan niet verwarren met de christelijke symboliek van “I've seen the Light” en Hallelujah en God die daar met bloemen en bazuinen... zou ook fantastisch geweest zijn, hoor, maar dat is met mij dus niet gebeurd. Maar ik heb wel gezien dat ik eindelijk gekomen was bij het laatste station en dat, wanneer ik niet daadwerkelijk - en dan ook echt - koos voor leven, dat ik dan, ja, dat het afgelopen was. En ik voorvoelde dat ik voor meer bestemd was - als je dat zo kan zeggen - voor meer dan alleen maar tien keer per dag die naald in m'n arm drijven, mensen beroven en noem maar op.

Het is eigenlijk, simpelweg, gewoon een proces van opnieuw geboren worden. En als je opnieuw geboren wilt worden, ja, dan moeten er bepaalde conditioneringen vernietigd worden. Je moet eerst sterven, voordat je wakker kan worden, en het sterven tijdens je leven is een zeer ingrijpend gebeuren. En ik denk ook, dat dat zeker in mijn komende werk nog duidelijker gestalte zal krijgen. Niet in die zin, dat ik boeken zal schrijven die over heroïne gaan, want dan heb je maar één facet daarvan, maar het heeft natuurlijk meer kanten, dat thema: dat helemaal naar de diepte gaan en dan: wat gebeurt er dan met je, wat zijn die krachten die je weer omhoog doen gaan, wat voelt de man of vrouw die met de rug tegen de muur staat

en die de loop van het geweer tegen z'n voorhoofd heeft, wat gebeurt daar? Dat wil ik vorm zien te geven. En dat zal m'n hele leven nemen, denk ik.'[14.]

Eindnoten:

1. Piet Piryns en Kees Schaepman, '"Niet dat ik me verlustig in mensen die naar de kloten gaan, maar ik voel me daartoe aangetrokken." Een interview met René Stoute, schrijver van "Op de rug van vuile zwanen".' In: *Vrij nederland*, 9 oktober 1982, p. 7.
2. *Een fatsoenlijke betrekking*, p. 60.
3. Idem, p. 99; 101.
4. Idem, p. 121.
5. *Op de rug van vuile zwanen*, p. 87.
6. Idem.
7. Idem, p. 86.
8. *Een fatsoenlijke betrekking*, p. 14.
9. Idem, p. 10.
10. Idem, p. 59/60.
11. Idem, p. 136.
12. Idem, p. 39.
13. Idem, p. 199.
14. Deze en alle eerder door mij aangehaalde uitspraken van René Stoute - met uitzondering van de onder aantekening 1 genoemde - zijn afkomstig uit een gesprek dat een aantal leerlingen van de Lorentz-scholengemeenschap in Arnhem en ik met hem voerden op 6 februari 1984.

Jaap T. Harskamp
De vlucht in muziek
Musico-literaire opstellen (3)

Talloze geesten hebben de schuilplaats van muziek gezocht om te ontsnappen aan de schurende banden van een als ondraaglijk ervaren bestaan. Voor hen was het leven een ‘tartine de merde’ die men genoodzaakt is langzaam te nuttigen. In deze drang te ontsnappen hoort men de klanksoort van een romantisch gevoelsleven. Muziek is opium, drank - noodlottige verslaving en alcoholvergiftiging zijn daarvan de gevaren. In de Nederlandse poëzie geeft het gedicht ‘De priem in het duister’ van Hans Lodeizen (in: *Gedichten 1948*) uiting aan de wil te verdrinken in de peilloze wateren van muziek:

o als een zoete drank
moet muziek nu komen,
de zoetste sluimering...

ik wacht en zing
als een trein die
met haast door het landschap:
wat bomen, een geel huisje en
een droevige rivier, gaat,
hollend over de brug; nadenkend
langs de velden - ik wacht en zing
en voel me ongelukkig.

wanneer de klok slaat
zal het avond zijn; de groene
lichten zingen door het duister
als nachtelijke telegraafdraden
als ijlende telegraafdraden
sprekende in koorts miraculeuze
dingen - en zwijgend
wanneer de klok slaat.

mijn ongeluk tikt
als een klokje,
geduldig, en huilend op
de vastgestelde ogenblikken
met een evenredige tussenpoos

nu wil ik muziek drinken,
ik, metronoom, wil er
als van een gifbeker aan sterven.

Nagelaten werk.
Amsterdam 1969, pp. 18/9.

Dionysus geketend

Friedrich Nietzsche was gevoelig en bevreesd voor de macht van de muziek. Als jongeman bewonderde hij Schopenhauer en Wagner, als scheppend mens zou zijn

ontwikkeling een gevecht blijken om deze twee giganten van zijn intellectuele horizon te verwijderen.

Vanaf het eerste moment dat hij bekend was met een uittreksel voor piano van *Tristan*, beschouwde hij zichzelf Wagneriaan. Hij was teveel romanticus om niet voor de muziek te vallen. Zonder muziek - schreef hij - zou het leven een dwaling zijn. Nietzsches latere en zeer resolute afwijzing van het werk en denken van de Meester van Bayreuth, zijn voorkeur voor het werk van Bizet, moet mede worden verklaard vanuit zijn wil - de noodzaak - zich te onttrekken aan een invloed en een bewondering die te zwaar was gaan drukken op het eigen creatieve vermogen. Nietzsche besefte dat de idolatrie van Wagner tot creatieve inhibitie moest lijden. De voorbeelden daarvan heeft hij in eigen omgeving kunnen zien. Hij moest zich vrij maken, als scheppend mens eiste hij zijn onafhankelijkheid op. Artistieke tirannie heeft op de creatieve geest een scherper gevolg van onderdrukking dan de politieke of sociale.

Het is veelzeggend dat Nietzsche juist het diepst werd getroffen door *Tristan.* Binnen het oeuvre van Richard Wagner- en daarin stemmen bewonderaars en tegenstanders overeen - neemt *Tristan* een afzonderlijke plaats in. In zijn *Opinions musicales* isoleert Gabriël Fauré dit werk van Wagners andere scheppingen vanwege de boven menselijke expressiekracht die van *Tristan* uitgaat. De musicoloog E. Zuckermann onderscheidt het ‘Wagnerisme’ van het Tristanisme’. De Wagneristen zochten theorieën en principes, de leer en het dogma. De Tristanisten lieten zich meeslepen en overdonderen door de emotionele kracht van de muziek. De Franse componist Emmanuel Chabrier bijvoorbeeld, had bewust gedurende lange tijd een uitvoering van *Tristan* vermeden, mede uit angst dat Wagners genie hem creatief zou verpletteren. In 1880 echter liet hij zich door Henri Duparc overhalen om een uitvoering van de opera in München bij te wonen. Tijdens het voorspel al raakte de componist volledig van de kaart. Op een bezorgde vraag of hij zich misschien niet goed voelde, antwoordde Chabrier onderdrukt snikkend dat hij tien jaar had gewacht op ‘ce *la* de la violoncelle!!!...’.

Wagner zelf heeft er gedurende de schepping van *Tristan* een voorgevoel van gehad dat dit werk sensitieve geesten zou overdonderen. Dergelijke gevoelens heeft hij enkele malen verwoord in zijn brieven aan Mathilde Wesendonck. In april 1859 schreef hij haar een korte, opgewonden brief waarin hij zijn vrees uitspreekt dat *Tristan* zal uitgroeien tot iets ‘verschrikkelijks’. Hij is bang dat de opera verboden zal worden, dat misschien alleen middelmatige uitvoeringen hen kunnen redden omdat een werkelijk goede interpretatie de toehoorders tot waanzin zal drijven!

Chabrier naar een foto van Nadar

Vanuit Parijs komt hij in een brief van augustus 1860 aan Mathilde nogmaals terug op het 'wonder van *Tristan*'. In die brief voorspelt hij dat de opera pijn en leed zal veroorzaken, 'ganz deutlich sehe ich die unerhörtesten Leiden voraus'. De emotioneel-verhitte toon waarmee Richard Wagner het ontstaansproces van *Tristan* heeft beschreven, stemt overeen met de reactie van talloze toehoorders die later deze muziek zouden ondergaan. Het is een zeldzaam verschijnsel in de geschiedenis van de kunst dat een kunstenaar tijdens de schepping van een werk zo zeer het effect daarvan, de respons van anderen heeft kunnen peilen.

Nietzsche bezat de kracht zich van Wagners dominerende persoonlijkheid los te maken. Hans van Bülow was een volgeling van Wagner die tevergeefs zou blijven strijden zich te ontdoen van de verstikkende aanwezigheid van de Meester. Al vond zijn eigen muzikale werk - Nietzsche had het voorrecht dat hij in een ander domein werkte - in brede kring erkenning, toch is hij in de schaduw van Wagner door ernstige creatieve crises gegaan, die van ongeloof in eigen kunnen en verdoving van het scheppingsvermogen. Een gedeprimeerde geestesgesteldheid en de fysieke gevolgen daarvan (hoofdpijnen, gejaagdheid en zenuwachtigheid) vindt men in zijn brieven steeds weer tot uitdrukking gebracht. Die overgevoelige verhouding tot het werk van Wagner blijkt dan vooral uit de brieven die Van Bülow richtte aan zijn leermeester en schoonvader, Franz Liszt. Zie bijvoorbeeld hoe een geweldige - een fatale - bewondering voor *Tristan* vernietigend inwerkte op Von Bülows eigen creatieve vermogen en voornemens.

Op 14 augustus 1859 schreef hij aan Liszt dat hij het werk was begonnen aan enkele stukken voor piano. Hij had het werk echter terzjde moeten leggen. Waarom? Omdat hij zich overdonderd wist, bedwelmd en verdoofd, door de despotische kracht van een *individualitätsregungenmörderischen* Tristan. Het was deze verpletterende kracht van Wagner waartegen Nietzsche bescherming zocht - ook al zou hij tot het laatste *Tristan* als Wagners grootste schepping blijven bewonderen en beminnen.

De invloed van Schopenhauer èn zijn afrekening met de filosoof - de opgave die hij zich had gesteld, was de filosofie te reinigen van het lijkenbitter parfum van Schopenhauer - blijkt uit Nietzsches eerste belangrijke boek waarin hij de geboorte van de tragedie zoekt te verklaren vanuit de geest van de muziek: *Die Geburt der Tragödie* (1872).

In het Griekse leven alsook in de kunst ziet Nietzsche twee tegengestelde en botsende krachten werkzaam. Enerzijds is daar de dionysische kracht, de vormloze oerwil die in de muziek onmiddellijk tot uitdrukking komt. Het dionysische is het verdovende, bedwelmende en alcoholische aspect van de kunst. Anderzijds is daar de contrasterende kracht van het apollinische die zoekt naar vorm en maat en harmonie.

Winckelmann en Goethe hadden bovenal de rust, orde, harmonie en evenwichtige stilte van de Griekse kunst bewonderd, het apolinisch aspect. Nietzsche stelde daar een heftiger impuls tegenover, die van de dionysische drang tot leven (later: de wil tot macht). In zijn denken is Dionysus meer dan de God van roes en schuimende overvloed. In de cultus van de godheid zag Nietzsche een niet te verbreken samenhang van levenskracht en verwoesting, van vervoering en dood. In filosofische zin sloot hij aan bij het denken van Heraclitus die de beginselen van strijd en rivaliteit ten grondslag had gelegd aan politiek en cultuur. Nietzsche poogde kunst en leven in Griekenland vanuit dit agonale principe te verklaren.

Onder de fraaie prozastukken die Osip Mandelstam verzamelde in *The Noise of Time* (1925) treft men een herinnering aan 'De concerten van Hofmann en Kubelik'. Deze concerten vonden in de jaren 1903/04 in Petersburg plaats (helaas lees ik geen Russisch, ik ken het werk in de Engelse vertaling van Clarence Brown). In

deze herinnering is de Nietzscheaanse tegenstelling van het dionysische en apollinische in de kunst literaire overgedragen.

Waar bij Nietzsche de geest van muziek van het dionysische is doortrokken, daar geeft Mandelstam naar mijn idee een subtieler interpretatie. De roes van muziek is er één van receptie, terwijl de puurheid van strakke orde is overgelaten aan de executanten van de muziek. De uitvoering - als de compositie - van muziek eist orde en discipline: alleen aan de passieve toehoorder is het toegestaan zich te verliezen in de stroom van klanken. Het dionysische is de dronken overgave van de passieve toehoorder; het apollinische de strenge controle van de actieve schepper/executant.

In de woorden van Paul Valéry's Monsieur Teste zou men het zo kunnen uitdrukken: als Bach had geloofd dat zijn muziek hem door de sferen werd ingefluisterd, had hij niet de kracht gehad tot de helderheid en de heerschappij over doorzichtige combinaties die hij verkrijgt.

De tekst van Mandelstam heeft een donkere, cultuurkritische ondertoon. De concerten in Petersburg in de jaren die aan 1905 voorafgingen, werden bijgewoond door een hijgende, dronken, ‘bespeelbare’ menigte en de passie dreigde tot waanzin uiteen te spatten. Het was alsof men daar al iets voorvoelde van die onrust die Petersburg in haar greep zou krijgen, een onrust die voorafging aan de razernij en het tumult van de tijd. Hofmann en Kubelik waren de laatste representanten van een eeuw waarin de virtuoos hoger werd geschat dan de componist. In het bewustzijn van de Petersburgers waren beide namen onscheidbaar op een wijze zoals die van Laurel en Hardy, van Vroom en Dreesman dat voor ons zijn. Beide virtuozen (violist en pianist) waren even groot maar kleiner dan normaal, ze hadden dezelfde gitzwarte haren, een laag voorhoofd en heel kleine handen - ze hadden tweelingen kunnen zijn.

De zaal van de adelsvereniging die Mandelstam beschrijft was gevuld met een geestdriftige menigte en de atmosfeer scheen electrisch geladen alsof ieder moment een heftig onweer zou losbreken. Met moeite wisten de suppoosten een pad vrij te maken waarlang de musici het podium konden bereiken. En het concert is dan in de volgende termen beschreven:

Een familieportret van Ingres (schets)

...begeleid door een onbeschrijflijk geloei van een van alle kanten duwende, hete menigte bereikten zij - zonder buiging of glimlach, bevend bijna, met een enigszins boze uitdrukking op het gelaat - tenslotte de muziekstander en de piano. Tot op heden schijnt mij deze opkomst riskant: ik kan mij niet van de gedachte bevrijden dat de menigte in haar onbezonnenheid van gedrag, bereid was haar lievelingen aan stukken te rukken. Weldra echter hielden deze kleine genieën de opgewonden muzikale menigte, van adellijke dames tot studentes, van dikke kunstbeschermers tot ruig-behaarde muziekleraren, in hun ban en met alle middelen van hun spel, met de hele logica en pracht van hun klank zochten zij het teugelloze dionysische element te ketenen en te koelen. Nooit heb ik van iemand zo'n pure, oer-zuivere en transparante klank

gehoord, van de piano helder als bronwater, terwijl de viool een stem deed horen die uiterst eenvoudig was, tot in de vezels ondeelbaar; en nooit weer heb ik zo'n virtuositeit gehoord, zo'n alpine koudheid gevoeld als in de sobere, nuchtere en klare vorm van deze twee rechtsgeleerden van de viool en de piano. Maar wat in de uitvoering klaar en nuchter was, dreef de massa die zich aan de marmeren pilaren vastklemde, als trossen van de galerijen hing, die het dichte bloembed van de stalles vulde, zich heet samenpakte op het podium, alleen nog tot nieuwe opwinding en razernij. Zo'n kracht straalde uit het rationele en pure spel van deze twee virtuozen.

Mozart-gedichten

Het gedicht 'Mozart' van Martinus Nijhoff verscheen in de bundel *Vormen* (1924):

Het vroege zonlicht trilt in de cypressen,
Drijft als een blonde schaduw over 't gras
En stroomt, huiv'rend in 't hooge vensterglas,
I n 't blank boudoir der grijzende comtesse.

Dezelfde dag moest steeds opnieuw gebeuren,
- Hoor den gekooiden vogel boven haar -
Weer buigt haar witgepoederd kapsel naar
't Borduurwerk van verguld en bonte kleuren.

Op 't zelfde uur wordt iemand ingelaten
Die zwijgend buigt en voor 't klavier zich zet,
En uit het oude hart van 't zwak spinet
Waait de verwelkte geur van een sonate.

Zij volgt zijn handen langs de gele toetsen,
- De thema's keeren telkens weer terug -
En ziet door 't zijraam de oprijlaan, de brug,
De wandelaars, de miniature koetsen.

Verzameld Werk.
Amsterdam 1954, dl. I, p. 117.

Het gedicht 'Eine kleine Nachtmuziek' van Gerrit Achterberg verscheen in de bundel *Eiland der ziel* (1939):

Terwijl hij onder den vleugel sliep
alsof geen morgen hem meer riep,
begonnen zacht op 't wit en zwart
van 't doodstil glanzend mechaniek
de snelle maten van het lied
dat in zichzelf verdronken sliep,
dat in zichzelf verzonken zag
naar wie het riep
met klare, jubelende kracht.

Haastig en diep gelukkig schiep

Mozart zijn kleine nachtmuziek.

Verzamelde gedichten.
Amsterdam 1963, p. 76.

In zijn mooie bundel componisten-gedichten wijdt ook Jozef Eyckmans een gedicht aan Mozart, een afwijkend gedicht in dat werk in die zin dat hij het beeld oproept van een kunstenaar die in een verdoemde tijd schoonheid schept. In mijn boek over *De scheppende mens* (1984) schreef ik (titelopstel) dat de kunstenaar schept welke de sociale, politieke of economische omstandigheden van zijn tijd ook mogen zijn. Het kunstwerk komt *ondanks* die omstandigheden tot stand. De kunstenaar schept zijn eigen condities van creatie. Daarin ligt zijn niet te onderdrukken kracht. Ik meen bij Eyckmans in het gedicht ‘Mozart’ eenzelfde opvatting te lezen.

dat je
niet aflaat te zingen in
deze vriesnacht
machine van muziek
kind onder de soldaten
spotvogel met de dood

tijdens het schandaal van de dood
(niet aflatende executies)

tijdens de afmattende tijd
(dom broertje van doodgaan)

aan de boorden van het water
lijkenlucht
eeuwige jachtvelden
bouwvallen van claude lorrain

dat je niet aflaat
wie ben je

folterend met schoonheid
onder de krankzinnige slinger
van het uur

Achtendertig componisten.
Amsterdam/Brussel, p. 19.

Muziek en liefde

Liebe denkt in süssen Tönen,
Denn Gedanken stehn zu fern.
Nur in Tönen mag sie gern
Alles, was sie will, verschönen.

(Ludwig Tieck)

Hugo von Hofmannsthal waardeerde Beethoven als een ‘Schöpfer einer Sprache über der Sprache’. De hemelse en heilige taal van de muziek heeft een zuiverheid van uitdrukking die de taal van het denken niet kan evenaren. De opvatting is op aardige wijze tot uitdrukking gebracht door Tolstoj en opgetekend door Gorki in één

van zijn literaire portretten (vertaling C.J. Pouw): 'De klank heeft meer ziel dan de gedachte. De gedachte is een beurs met stuiverstukken, maar de klank is volkomen ongerept en zuiver.'

Voor de romantici was de muziek een geloofsbelijdenis. Muziek *is* religie, schreef Frederik van Eeden op 9 mei 1909 in zijn dagboek, de religie van onze tijd. Critici die tijdens de neentiende eeuw de macht van muziek met zorg beschouwden, zouden spreken van een *Erlösungsreligion*. Zij weigerden de zware wijn van het idealisme te drinken en verkozen het bier van het aardse. Hoe diep de kloof tussen idealisme en realisme door de muziekbeneveling werd geslagen, blijkt al uit een passage van E.T.A. Hoffmanns *Ombra adorata*: 'Wat blijft de muziek van een wonderbaarlijke kracht en hoe weinig slaagt de mens erin haar diepten te doorgronden! - Maar woont zij niet in het hart van de mens zelf en vervult zij hem niet zozeer van zoete voorstellingen, dat hij zich met zijn hele gevoel tot haar wendt en een nieuw, stralend leven hem hier op aarde al ontrukt aan de beklemming, de drukkende pijn van het bestaan?' Muziek, voor Hoffmann, dat was de hemelse balsem van vertroosting, het geneesmiddel dat de wonden van het bestaan verzacht.

Juist door de goddelijke oorsprong van de muziek, kunnen wij haar intuïtief begrijpen en doet zij ons zo vertrouwd - zo 'vaterländisch' (Novalis) - aan. In een brief van 21 april 1835 aan Franz Liszt, probeerde George Sand dit aspect te verklaren. Uw muziek - schreef zij in die brief - heb ik naar mijn gevoel al gehoord, ik weet niet waar, vóór mijn geboorte. U moet daaraan sterker herinneringen hebben, omdat u de zang van engelen hebt bewaard terwijl ik daarvan een vage notie heb behouden die mij het hart doet kloppen zodra ik naar uw muziek luister. En dat vervult mij van hoop dat ik eens zal terugkeren naar het land waar de muziek haar oorsprong vindt: 'Ce doit être le paradis des hommes'.

De muziek spreekt de taal van het hart, zij spreekt tot het individu èn tot de groep. De ervaring van muziek is zowel een uiterst persoonlijke belevenis als een delen van emotie en

sympathie met anderen. De gemeenschappelijkheid uit zich in een verlangen naar verbroedering, naar de eenwording van alle zielen. Dit aspect is bijvoorbeeld vastgelegd door Proust, in het opstel 'Familie écoutant la musique', opgenomen in de bundel *Les plaisirs et les jours.*

Een groep van mensen luistert daar in een tuin naar een lied. Voor de buitenstaander die van een afstand toeziet, schijnt het tafereel een godsdienstige droom, een besloten mis. Ondanks de verschillen in houding waarmee de aanwezigen luisteren, verraden de gezichtsuitdrukkingen een ware zielsverwantschap uit en deze komt voort uit de bewogenheid door eenzelfde ideaal, eenzelfde droom. Maar op ieder ook heeft de muziek een individueel effect, een sterk persoonlijke weerklank, één van vervoering of passie of angst.

Juist vanwege de bindende kracht van muziek en de gevoelens van saamhorigheid die zich daaraan hechten, verdedigt Proust in zijn 'Éloge de la mauvaise musique' (opgenomen in dezelfde bundel) de muziek en het musiceren in het algemeen. De muziek en de muziekbeoefening (hoe zwak ook) hebben een sociale functie.

Proust is geen pedante pedagoog en zijn kunstopvatting is minder elitair (dat verschrikkelijke woord dat ons blijft hinderen) dan door sommigen is gesuggereerd. Een schrijver als Paul Adam blijkt minder tolerant en is lachwekkend. In zijn boek *Les coeurs nouveaux* (1895) ontmoeten we een idealist die de arbeiders muzikaal wil vormen. Hun ordinaire romances zijn hem een gruwel. Hij onderwijst de arme zielen een hogere muziek: zij zingen een sonnet van Baudelaire dat is gezet op een thema uit Wagners *Parsifal.* Dat moet het werk voor de arbeiders hebben verlicht.

Die zielsgemeenschap die door de muziek bewerkstelligd zou worden, werd ook door Wagner gezocht. Achter zijn concept van het 'Gesamtkunstwerk', een synthese van alle kunsten, lag een element van sociale kritiek: in een liefdeloze en goddeloze samenleving waarin individualisme en zelfzucht overheersen, daar was het onvermijdelik dat de kunsten zouden versplinteren. De kunst van de toekomst die Wagner suggereerde moest een reflectie zijn van een nieuwe organische samenleving waarin muziek en religie als hoogste waarden werden gevierd. Soortgelijke ideeën over de sociale rol van de muziek waren eerder uitgesproken in Saint-Simonistische kringen en vooral door Liszt met kracht gepropageerd.

Goethe had zich gestoord aan het feit dat het verheven karakter van de muziek werd verstoord door de verkrampte bewegingen en verwrongen gelaatsuitdrukkingen van de musici. Hij stelde voor dat tijdens de uitvoering van muziek, het orkest voor de toehoorder onzichtbaar zou blijven. De muziek zou daardoor haar ideale karakter behouden. Wagner schijnt die gedachte aanvaard te hebben. Toen hij zijn tempel in Bayreuth liet verrijzen, kreeg het orkest een plaats toegewezen onzichtbaar voor het publiek. De Franse wagneriaan (en student van wereldgodsdiensten) Edouard Schuré deed in de Revue wagnérien van 8 juni 1885 geestdriftig verslag van een bezoek aan Bayreuth en zijn woorden typeren de dorst naar muzikaal mysticisme: 'L'orchestre invisible est ici l'abîme mystique qui sépare le monde idéal du monde réel'.

Muziek - zo hoopten idealistisch gestemde theoretici - zou de broederschap tussen mensen en volkeren teweeg kunnen brengen. In de roman werkt de muziek op kleinere schaal als een kracht die enkelingen tot elkander brengt. Muziek is een intense vorm van communicatie.

Bij Goethe krijgt de sociale en opvoedende rol van de muziek de meeste nadruk. Van een extatische muziekverering is in zijn werk geen sprake. Een voorbeeld: in Goethe's *Italienische Reise* ligt in de beschrijving van steden en landschappen de klemtoon op schilderkunst en architectuur. De Italiaanse muziek is voor de auteur van marginale betekenis. De vergelijking met Stendhals liefdevolle beschrijvingen

van het land waar de citroenen bloeien, is gerechtvaardigd. Ook bij Stendhal krijgt de beeldende kunst de nadruk. Maar Stendhal blijkt op veel intenser - romantischer - wijze beroerd door de Italiaanse muziek.

Het communicatieve aspect van de muziek is door Goethe fraai uitgedrukt in een aantekening vanuit Venetië op 7 oktober 1786. Hij spreekt daar over een Venetiaanse traditie (die in onbruik was geraakt) waarbij door de schippers van vaartuigen de woorden van Tasso en Ariosto op eigen melodieën werden gezongen. Deze melodie - als opgetekend door Rousseau - houdt het midden tussen een koraal en recitatief, het tempo verandert nooit en van een eigenlijke maat is geen sprake. Ook de modulatie is monotoon en verandert alleen met de inhoud van het vers door de wijze van declameren. De zanger laat zijn vers zo luid mogelijk over het water schallen. In de verte hoort iemand dit vers en antwoordt met een volgend couplet. Het lied vindt zodoende een voortdurende echo en het gezang kan nachtenlang aanhouden. Het effect daarvan was - voor Goethe en andere schrijvers die van de traditie verslag hebben gedaan - diep ontroerend, het lied was als een onafgebroken klacht maar zonder droefheid.

De zangtraditie heeft een communicatieve functie gehad. Het schijnt dat vrouwen van vissers die op zee verbleven, zich op het strand neerzetten en 's avonds met scherpe stem deze liederen zongen. Zij bleven zingen totdat zij over het water antwoord van hun mannen kregen en op deze manier - als betrof het een wedstrijd met de muziek van de golven - onderhielden zij zich op een afstand met elkaar. Voor Goethe ligt hierin juist de diepe *menselijke* waarde van de zangkunst.

Muziek brengt mensen tot elkaar, breekt door alle maatschappelijke grenzen. De eerste ontmoetingen bijvoorbeeld tussen Anna en Termeer in Marcellus Emants' *Een nagelaten bekentenis*, verliepen stroef. Maar toen eenmaal bleek dat zij de liefde voor muziek deelden, overwon Termeer zijn terughoudendheid en de stugheid van Anna verminderde. Zij speelde piano voor hem. Ondanks het feit dat zij een matig pianiste was, werd Termeer door haar spel geraakt en bewogen. Het gevolg was - zo leest men in de bekentenis van Termeer - dat '*zij* die avond wel een uur lang aan de piano bleef zitten, allerlei stukken beginnend, waarvan de technische moeilijkheden haar krachten te boven gingen en dat *ik*, naast haar staande ten einde de bladen om te slaan, een vertrouwelijkheid tussen ons voelde ontstaan, die me even gelukkig maakte als verbaasd'.

Het waren de romantici die een verband tussen muziek en karakter hebben gelegd. In de achttiende eeuw waren muzikale activiteiten gebonden aan sexe en stand en omgeving. Van een sterk individuele relatie tot de muziek is geen sprake. Neem bijvoorbeeld *Sara Burgerhart*: in de roman is er dikwijls sprake van muziek, er wordt lustig gemusiceerd. Abraham Blankaart noemt zijn pupil een 'muziekgekje', maar in geen enkel opzicht draagt de muziek bij in de tekening van Sara's karakter. Muziek in de roman blijft een bijzaak.

Dit blijkt al heel anders in Jane Austens roman *Sense and Sensibility* (1811 - een vroegere versie van de roman onder de titel *Elinor and Marianne* dateert van 1793/5). De zusters Dash-wood zijn contrasterende persoonlijkheden en hun karakters zijn weerspiegeld in de kunsten die zij beoefenen: de rationele Elinor schildert landschappen die haar innerlijk evenwicht uitdrukken, waar de gevoelsmatige Marianne urenlang achter haar pianoforte blijft zitten en zich door een hartstochtelijke muziek tot tranen laat roeren (zie bijvoorbeeld hoofdstuk XVI). De psychologisering van het karakter door een sterke bewogenheid voor muziek is nieuw in de Engelse romankunst voor de periode en zou grote weerklank vinden. De muziek wordt een integraal deel van de karakteropbouw in de roman. De functie van de muziek wordt dan ook geheel anders dan die in de achttiende eeuw: niet langer een vermaak voor gasten, maar de communicatie tussen diep-bewogen zielen of een uiterst individuele overgave aan het spel waarbij de executant(e) zich niet langer bewust is van haar omgeving.

Muziek spreekt de taal van het hart, zingt van liefde. In de roman is door ontelbare schrijvers van het thema gebruik gemaakt: ik bespreek er enkele. Daarbij verwaarloos ik de dwang van chronologie, omdat invloeden of ontleningen mij in dit verband niet interesseren - het gaat hier om de meer of minder geslaagde verwerking van een gemeenplaats (zonder aan dit woord een negatieve connotatie toe te kennen).

Als in de roman van de negentiende eeuw een scène wordt gepresenteerd waarin jonge mensen gezamenlijk musiceren, dan was de lezer voorbereid op een ontwikkeling waarin een liefde zou ontbloeien. Die ontwikkeling werd verwacht, was onvermijdelijk. In Poesjkins korte roman *Doebrowski* (1832/3 - vertaling: Hans Leerink en Charles B. Timmer) leest men aan het slot van het eerste deel dat het meisje Masja - zij is van adellijke afkomst - de jonge Franse onderwijzer Deforge met

respect bejegende. Zij had een mooie stem en was muzikaal. Deforge wordt gevraagd haar muziekles te geven. En daaruit - verklaart Poesjkin zonder omhaal - kan de lezer onmiddellijk raden dat Masja verliefd op de onderwijzer was geworden.

In de romans en verhalen van Toergenjew keren de thema's van muziek en ontwakende liefde of van muziek en de herinnering aan een verre of verloren geliefde, dikwijls terug. In *Het adelsnest* (1858 - vertaling: Karel van het Reve) wordt de lezer voorgesteld aan de gestalte van de musicus Lemm (hoofdstuk V).

Christofer Theodor Gottlieb Lemm, van Duitse afkomst, was de zoon van verarmde musici, zijn vader speelde waldhoorn, zijn moeder harp. Lemm had een zwervend bestaan geleid, overal had hij gespeeld, in herbergen, op kermissen, boerenbruiloften en bals. En dit is een beeld van de musicus dat men in de roman van de negentiende eeuw herhaald vindt: de musicus is een man van talent of genie voor wie in de samenleving weinig plaats is gelaten - hij is arm, zwerft van stad naar stad, verkoopt zijn talent om zich in leven te houden en moet de spot van filistijnen verdragen.

Lemm is een ongelukkig mens die uiteindelijk in Rusland terecht was gekomen als kapelmeester in dienst van een Russisch landheer. De edelman hield uit snobisme een huisorkest maar ging bankroet. Lemm bleef in Rusland, trots weerhield hem ervan naar Duitsland terug te keren. Uiteindelijk belandde hij in de stad O. - voor Toergenjew het verhaal gesitueerd heeft - en hield zich in leven door zijn muzieklessen. In stilte wijdde hij zijn krachten aan zijn enige ambitie, het componeren. Lawretski en Liza behoren tot de weinige vrienden die hem als mens en musicus waarderen.

Lawretski is een vijfendertig jarige man die door zijn vrouw was bedrogen. Zij leefde in Parijs, was een sieraad van de salons, heerseres van de mode. Lawretski had zich afgezonderd, een bitter en skeptisch man. Maar de vriendschap voor Liza schenkt hem nieuwe aandacht voor het leven. Zijn verstand verzette zich tegen het contact met een vrouw, maar de eisen van het hart zijn sterker.

Liza is een schuchtere, jonge vrouw en een zacht karakter. Zij liet haar leven door plichtgevoel leiden, ze droeg niemand een kwaad hart toe maar ze beminde alleen God met een extatische en tedere liefde. Lawretski was de eerste die haar stille innerlijk verstoorde.

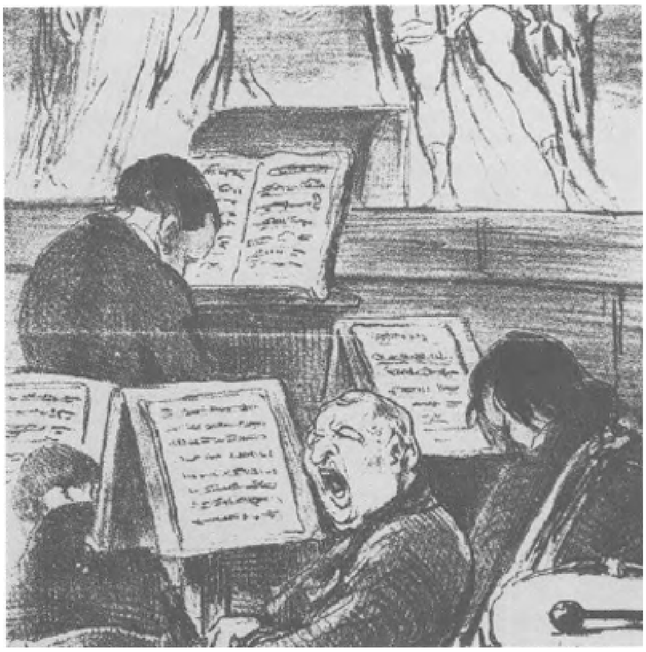
Vanuit een Franse krant vernam Lawretski het bericht dat zijn vrouw in Parijs gestorven zou zijn. Hij was een vrij man. Tijdens een zomernacht dwaalde hij door de tuinen rond Liza's huis, het idee van haar nabijheid schonk hem rust. Maar ook zij was die nacht rusteloos en had zich naar buiten begeven. De klok had twaalf geslagen, de nacht was maanloos. Lawretski verklaart zijn liefde, een kus is het enige antwoord.

Lawretski keerde naar de stad terug en liep door de stille straten. Hij had met het verleden afgerekend, het spook van de herinnering verdreven. Vanuit het raam van een klein bovenhuis klonken plotseling wonderlijke, triomfantelijke klanken op die hem in een zingende stroom overweldigden - het scheen hem dat al zijn geluk in die klank stem en melodie had gekregen. De muziek werd door Lemm voortgebracht. Het was een compositie waarin de oude kunstenaar aan zijn trots uitdrukking had gegeven.

Nooit tevoren was Lawretski zo door muziek geraakt geweest. De klanken gingen hem recht naar het hart, ze brandden zelf van liefde. Een zoete, hartstochtelijke melodie bracht hem in vervoering; zij straalde, smachtte van emotie, geluk en schoonheid; zij rookte van alles wat op aarde dierbaar is en geheim en heilig; zij ademde onsterfelijke droefheid en stierf weg in de hemel.

Lemm had de liefde van Lawretski en Liza voorspeld en zijn gevoelens voor hen in zijn muziek vastgelegd. Lawretski was diep geroerd. Het geluk van een man die

liefde had her-vonden en zich bevrijd wist van bittere gevoelens, was bezongen door een eenzaam en weinig gewaardeerd componist die, deelgenoot van een ontbloeiende verhouding, na jaren van frustratie alle krachten had gebundeld in een compositie die de droom van volmaakte schepping benaderde.



Honoré Daumier. De uitvoering van een tragedie. (door Goethe geïnspireerd?)

Deze muzikale scène (hoofdstuk XXXIV) is het lyrische hoogtepunt in de roman. De ontgoocheling volgt. De vrouw van Lawretski bleek nog te leven, keerde naar Rusland terug en bezoedelde de puurheid van de liefde tussen Lawretski en Liza. De laatste koos voor de stilte van het klooster. Vele jaren later keerde Lawretski nog eenmaal terug naar het huis waar hij Liza had ontmoet. In de eetkamer sloeg hij een toets van de piano aan: er klonk een zwakke maar zuivere klank en deze joeg hem een rilling door het hart. Met diezelfde noot was de geïnspireerde melodie ingezet waarmee lang geleden, in die nacht van geluk, Lemm - die inmiddels was overleden - Lawretski de vervoering van zuivere liefde had geopenbaard. In *Vaders en zonen* (1861 - vertaling: Karel van het Reve) wekt Mozart de liefde van Arkadi Kirsanow op voor Katja Loktew. Zij verbleef op het landgoed van haar zuster, Anna Odintsow. Met zijn vriend, de student in de natuurwetenschappen en nihilistische denker Bazarow, bracht Arkadi een bezoek aan beide dames. Bazarow en Anna bleken in twistgesprekken aan elkaar gewaagd. Op een middag speelden zij samen kaart en Anna zond Katja naar de piano om iets voor Arkadi - een liefhebber van muziek - te spelen. Katja liep met tegenzin naar de piano en Arkadi voelde zich gekwetst als werden zij weggestuurd. Bovendien wist hij zich gekweld door een vage gewaarwording, *gelijkend op het voorgevoel van liefde.* Zelfs de aankondiging van muziek schijnt in het verhaal de mogelijkheid van een liefde te suggereren.

Katja koos de sonate-fantasie in c-klein van Mozart. Ze speelde knap, hoewel wat strak en droog. Pas tegen het einde van de sonate begon haar gezicht te gloeien. Arkadi werd geraakt door het laatste deel van die sonate, de passage waar in de heerlijke vreugde van de melodie plotseling een smartelijk, bijna tragisch verdriet naar boven welt. Maar de gedachte die Mozarts muziek in hem wekte, had geen betrekking op Katja. Hij keek naar haar en dacht: ‘Wel, dat kind speelt lang niet slecht, en zelf is ze ook niet lelijk.’ Mozart deed deze gevoelens in Arkadi ontwaken (hoofdstuk XVI) - de liefde wordt aan het slot van de roman bezegeld met een huwelijk. Als de muziek de held in de roman zijn liefde voor een vrouw doet beseffen - en in de meeste gevallen wordt de man op deze wijze door de muziek beroerd en

is de vrouw de (dikwijls amateuristische, soms incompetente) vertolkster - dan drijft deze kunst hem ook tot een liefdeverklaring. In Lodewijk van Deyssels roman *Een liefde* (1888) is het Jozef die de macht van de muziek op het gevoelsleven ondergaat.

Op een avond had Mathilde's vader een feestelijke bijeenkomst georganiseerd. Jans was juist voor de tweede maal met de wijn rondgeweest. Mevrouw van Borselen had al iets gezongen, Ster en Jozef hadden een voordracht gehouden en nu was het de beurt aan Mathilde. Zij nam achter de piano plaats om de moeilijke *Sonate pathétique* voor het gezelschap te spelen. Jozef van Wilden verzocht haar of hij de bladen mocht omslaan en zij stemde koel daarmee in.

Angstig maar vastberaden begon Mathilde te spelen en naarmate het stuk vorderde, groeide haar zelfvertrouwen. Terwijl haar aanslag vaster werd, smolt Jozef weg (eerste deel, hoofdstuk I): 'Zuiver, zonder één fout, had zij het stuk voleind, zij was vuurrood geworden en transpireerde er van. En onophoudelijk had zij Jozefs warme adem langs haar oor voelen gaan. Zij had gemerkt, dat die al sneller en sneller werd, naarmate zij gelukkiger speelde. Zij zag de bladen bibberen in zijn hand bij het keeren; eindelijk had ze hem tranen hooren inslikken, ja, zij had het duidelijk gehoord, hij had gehoest om niet te laten merken dat ie huilde. Het laatste blad had zij zelf moeten omslaan, want hi vergat 't, en zij wist toen niet eens meer of hij nog wel achter haar stond. Maar toen ze de slotakkoorden had neêrgestooten in volle vuur, en zij, met een zekere koude door de leden, opstond en zich met een "dank-je wel" naar Jozef keerde... had hij heel zachtjes tegen haar gezeid, dat hij zooveel van haar hield'.

Mathilde speelde haar muziek vlekkeloos en de klanken die zij voortbracht bewoog Jozef tot zijn liefdesverklaring. Er is hier een aardige parallel met de wijze waarop de Franse auteur Prosper Márimée dit thema in *Le double méprise* (1833) had verwerkt. Muziek maakt daar deel uit van de ontluikende liefde tussen Darcy en Julie.

De situatie is identiek, het betreft een gezellige avond waar diverse gasten iets spelen, zingen of voordragen. Julie werd verzocht een niet nader genoemd maar gevoelig stuk te zingen waarbij zij zichzelf op de piano zou begeleiden. Haar optreden werd een fiasco. Zij zong vals en zonder gevoel. Sommige gasten glimlachten spottend, andere maakten boosaardige opmerkingen. Toen zij beschaamd van achter de piano opkeek, was Darcy - opnieuw een bleke jongeling - de eerste die haar opviel: 'Hij zag bleek en de tranen stroomden hem uit de ogen, hij scheen veel meer overstuur door haar falen dan zij zelf was. "Hij houdt van mij! dacht ze; hij houdt werkelijk van me".'

In Nabokovs eerste roman *Masjenka* (1926) was de nostalgische hoofdfiguur Ganin verliefd geraakt op het meisje Masjenka tijdens een concert dat in de dorpsschool was gegeven door de bas van het opera-gezelschap van Petersburg, een man met een paardegezicht. Van de populaire muziek die werd uitgevoerd, hoorde Ganin maar weinig. Ganin staarde maar in één richting, naar de bruine vlecht van het meisje in de zaal en zijn ogen liefkoosden de donker - glanzende haren langs haar slaap.

In de Anton Wachter-cyclus van Simon Vestdijk spelen muziek en muzikale bewogenheid een belangrijke, dominerende rol. De vrouw is voor Anton muziek. Juist zij heeft een onbewust begrip voor muziek en haar muzikale gevoeligheid grijpt dieper dan die van de man (in die zin was E.T.A. Hoffmann aan Vestdijk voorafgegaan).

In *De rimpels van Esther Ornstein* (1959 - derde deel, hoofdstuk I) komt Anton opnieuw in contact met Esther nadat hij haar vier jaar tevoren in de steek had gelaten. Zij was inmiddels verloofd met Arie Mossel, een weinig sympathieke, zakelijke jongeman die zijn geliefde onverschillig behandelde en die - het spreekt vanzelf - geen gevoel voor muziek had. Anton nodigt Esther uit met hem een uitvoering van *Tosca* in het Paleis voor Volksvlijt bij te wonen. Anton voelde onmiddellijk dat zij meer van Puccini en de Italiaanse hartstocht begreep dan hij, ondanks al zijn kennis. Vrouwen waren zo. Hij had de hele *Ring* van Wagner bestudeerd, maar toen hij met zijn moeder naar de *Wallküre* had geluisterd had juist zij een intuïtief en diep begrip voor de opera getoond.

Ook bij *Tosca* duurde het tot de tweede acte voordat Anton besefte wat er op het toneel gaande was. Maar de muziek greep hem aan - sterker: zij maakte hem verliefd

op Esther. 'Volkomen duidelijk en onafwijsbaar verliefd... en het enige, dat hij daartegenover kon stellen,... was de wetenschap, dat muziek zoiets wel vaker gedaan had, en dat het over zou gaan.' Voor Anton Wachter dan schonk de muziek hem een moment van erotische bewogenheid, een ervaring die even diep-gevoeld als tijdelijk zou zijn. In andere gevallen blijft de muziek ook de liefde in het huwelijk begeleiden (ook in het huwelijk is liefde mogelijk). Of: blijkt het huwelijk te verzanden in wederzijds onbegrip, dan verdwijnt met de liefde ook de muziek als gemeenschappelijke passie uit het bestaan van de romanfiguren.

Deze originele draai die aan de gemeenplaats van muziek en liefde is gegeven, vindt men o.a. in het werk van Emants. Na haar bevalling en het verlies van de baby Charlotte, staan Termeer en Anna in kille vijandelijkheid tegenover elkaar. Toen hij haar eens, zonder hatelijke bijbedoeling en in een zeldzame opwelling van het gemoedsleven eens vroeg waarom zij nooit meer piano speelde, kreeg Termeer te horen dat zij geen reden meer zag voor muziek. Termeer besefte dat zij met dat antwoord haar haat had willen beklemtonen.

Ditzelfde thema treft men in Emants' roman *Liefdeleven* (1916). Christiaan en Mina leven daar in onmin naast elkaar. Soms, als hij thuiskwam, hoorde hij de klanken van haar pianospel wegsterven. Zij hield op omdat hij was binnengestapt. Om haar afstandelijkheid van hem te accentueren, weigerde zij voor hem piano te spelen.

Het is mij niet mogelijk naar een mogelijke herkomst van dit specifieke thema te wijzen. Maar het is belangwekkend te noteren dat vooral bij Balzac het fiasco in de liefde dikwijls is gebonden aan het falen in de muziek (hetzij een mislukken als scheppend kunstenaar als in *Gambara*, hetzij een mislukken als uitvoerend kunstenaar als in *Massimilla Doni*). Balzac mag dan volgens de critici (en Berlioz was één van hen) weinig van muziek hebben begrepen, maar waar het de psychologie van muziekbewogenheid betreft daar toonde hij zich een ware meester.

De wijze waarop Balzac muziek begreep, heeft hij in een brief van 1 juli 1834 aan Mme Hanska uiteengezet. Door naar muziek te luisteren, schreef hij haar, 'houd je meer van de geliefde, denk je met genot aan geheime lusten; je leeft onder de vlammende ogen die je lief zijn, je hoort de beminde stem'. In een periode van Wagnerverheerlijking en muziekbeneveling, merkte Paul Valéry eens droog op dat de ware liefhebber van de muziek degene is aan wie zij niets suggereert, bij wie zij geen enkele associatie oproept. De ware kenner dus is hij die de muziek als muziek waardeert.

In de romankunst echter bleef men nog lang de oogst binnenhalen van de talloze gemeenplaatsen die sinds de Romantiek waren gecultiveerd. Maar de grond raakte uitgeput. Het is onmogelijk een precies punt aan te geven in de Europese literatuurgeschiedenis waarop de aanval op de macht van de muziek werd ingezet. Maar het was vooral Sartre's *La nausée* (1938) die in deze aanval doel trof. In deze roman - en vooral het slot daarvan - speelt de (jazz)muziek een niet onaanzienlijke rol, zij het een negatieve. Elke interpretatie van muziek waarmee we sinds de Romantiek vertrouwd zijn geraakt, is hier ondermijnd. In een haarscherpe ontrafeling van de literaire gemeenplaatsen heeft Sartre bijgedragen tot een 'Entgötterung der Musik'. Dat hierbij een element van creatieve wedijver een rol heeft gespeeld, dat Sartre zich bewust is geweest van de machtige schaduw die Proust over het domein had geworpen, zal ik in een later verband aanvaardbaar pogen te maken.

De afrekening met de romantisch-literaire interpretaties van muziek die Sartre zocht, blijkt bij voorbeeld uit het fragment 'Nick's Bar' dat werd gepubliceerd in het tijdschrift Melos (maart 1948). Ook daar toont Sartre zich gefascineerd door de jazz. Deze bar in New York is een rokerige zaal, waar veel volk zich heeft samengepakt en men zwijgend drinkt. In de nacht luistert men er naar jazz-muziek.

De muzikanten spelen. De aanwezigen luisteren. Niemand droomt. Bij Chopin of André Claveau kan men dromen. Maar niet bij de jazz in Nicks Bar. De muziek

vertroetelt niet. Zij staat je niet toe naar de hand van de vrouw die naast je zit te grijpen en haar met een knipoog duidelijk te maken dat de muziek jouw diepste gevoelens vertaalt. De muziek is droog, heftig, zonder mededogen. Zij is niet vrolijk, niet treurig - onmenselijk. Je hoort het angstaanjagend gekrijs van nachtvogels. Zij fluistert niet van liefde, schenkt geen troost. De jazz, dat is de kunst van de wereldstad, dringend als de menigte in een ondergrondsestation. De jazz staat de toehoorder geen vlucht toe, zij grijpt hem aan, bewerkt de zenuwen. Deze muziek schenkt geen gevoelens van saamhorigheid, zij doet je beseffen dat je alleen bent, geslagen en geschokt. Jazz is de kunst van New York, van de eigentijdse en afgejakkerde mens. De muziek van Sartre is ver weggevoerd van de Proustiaanse wereld van Fauré en Franck.

Graa Boomsma
'De zogenaamde avantgardisten hier willen ons in aparte hokjes houden'
In gesprek met Ishmael Reed

Als ik zijn docentenkamer in Wheeler Hall, ergens op de campus van de Universiteit van Californië in Berkeley, binnenstap, wil Ishmael Reed eerst even een luchtje scheppen. Buiten is het bijna 40 graden, 10 september 1984. Bij Sather Gate - waar studenten pamfletten vóór en tégen de herverkiezing van Reagan uitdelen - barst Reed, die Engelstalige literatuur doceert, los.

'Alice Walker zit er helemaal naast met dat Celie-personage in *The Color Purple.* Het taalgebruik is fout. Daar klopt geen barst van. Te gekunsteld, niet geworteld in het leven van de zuidelijke zwarten. Overschat boek. Het extreme feminisme praktiseert censuur. Een zwarte of witte schrijver die het niet met ze eens is, is meteen een vrouwenhater, Iedere mannelijke schrijver die een personage creëert dat buiten hun morele kader valt, deugt niet. Ik kan dus niet door hun moralistische beugel. *Flight to Canada* was een dankbaar mikpunt. Dit is een racistisch, Nazi-achtig land. Als je hard wordt aangevallen, zoals ik, dan zit er maar één ding op: hard terugslaan. Niet als *zwarte* schrijver, maar als iemand die diverse voorouders heeft en in feite multi-cultureel is. Ik kijk van onderen tegen de dingen aan, omdat ik altijd ondergelegen heb.'

Terug in Wheeler Hall plaats ik een stapeltje Reed-boeken op het bureau waaraan we gaan zitten en haal mijn aantekeningen te voorschijn.

'Nou, dat ziet er gelezen uit. De meeste Amerikaanse interviewers komen geheel blanco bij me en vuren dan vragen af als "Hoe staat het tegenwoordig met de zwarte literatuur in de Verenigde Staten?" Europeanen lijken veel meer belangstelling voor de Amerikaanse literatuur te hebben dan de Amerikanen zelf. Het gaat slecht met dit land. De Reagan-politiek doet me aan die van Hindenburg denken, die in 1933 Hitler tot Rijkskanselier benoemde. De joden verkeerden toen in eenzelfde situatie als de zwarten in het huidige Amerika. Ik ben nu bezig met een boek over Nazi-Duitsland. Het gaat waarschijnlijk *Reckless Eyeballing* heten en concentreert zich op een politiek die duivelse krachten losmaakte. Kijk, we hebben net de Olympische Spelen in Los Angeles gehad met al die nationalistische gevoelens. Ik zie een verband met de O.S. van 1936 in Berlijn. In 1984 de Verenigde Staten die in het Midden-Oosten en in Midden-Amerika zeer gevoelige tikken-hebben gehad en proberen weer een gezicht te krijgen. In 1936 was Duitsland nog steeds niet over de nederlaag en de vernedering van 1918 heen. En de zwarte atleten werden en worden gebruikt. Toen Jesse Owens, die na 1936 in de VS tegen paarden moest lopen om zijn brood te kunnen verdienen. Nu Carl Lewis en anderen. Alle vergelijkingen gaan mank. Ik weet het, het is wel anders, maar de parallellen zijn te opvallend om er zwijgend aan voorbij te gaan.'

Als Ishmael Reed al in de Amerikaanse traditie van het zwarte schrijven geplaatst kan worden, dan is zijn positie daarin wel een heel bijzondere. Zijn mythisch-surrealistische romans ademen een Afro/Voodoo-sfeer, die in literaire mijlpalen als *Native Son* (1940, Richard Wright) en vooral *Invisible Man* (1952, Ralph Ellison) ontbreekt. Bovendien breekt Reed drastisch met conventionele romanopvattingen. Volgens hem is de roman steeds meer losgeraakt van het *volkse* vertellen waarin fictie en empirisch feit in elkaar overlopen. De roman á la Reed wordt een eclectisch geheel van citaten uit historische boeken, eigen commentaar,

herschreven mythen die hun oorsprong in Afrika hebben, fictionele interpretaties van de Amerikaanse geschiedenis. In de historische Hoodoo-detective *Mumbo Jumbo* (1972) schrijft Reed over Amerika: 'Dit land is eclectisch. De architectuur de mensen de muziek het schrijven.' De moderne roman is een amalgaam en de schrijver is een fetisj-maker, die eerder vecht voor een eigen multicultureel smoelwerk dan voor de politieke emancipatie van de zwarten. Liever satire dan realisme, liever humor dan saaie geëngageerde traktaten in de stijl van Eldridge Cleaver (*Soul on Ice*, 1968) of Malcolm X. Liever Voodoo/Hoodoo en Mumbo Jumbo (= het verjagen van boze geesten door magie) dan empirie.

Ishmael Reed. Foto Els Kirst.

In *Yellow Back Radio Broke-Down* (1969) schrijft Reed: 'Een roman kan allerlei vormen aannemen, een vaudeville show, het nieuws van zes uur, het gemompel van dollemannen die door duivels in het zadel zijn geholpen.' New Orleans is in Reeds werk de charmante stad waarin de Spaans-Franse en Afrikaanse cultuur vruchtbaar samensmelten, de bron van *Jes Grew* en *Hoodoo*, de New Orleans-versie van Voodoo, dat 'het onbekende' betekent en in Amerika een verzamelnaam is voor Afrikaanse dansen, drums, symbolen, geneeswijzen en kookkunst.

In zijn studie *De Amerikaanse roman 1950-1975* (1975) ziet G.A.M. Janssens, in navolging vaneen reeks Amerikaanse critici, overeenkomsten tussen Reed en William Burroughs. Zelf heeft Reed zich in een artikel in het door hem en Al Young geredigeerde multi-culturele anthologie-jaarboek *Yardbird* (de bijnaam van de vader van de bebop en de postmoderne jazz van Archie Shepp, Chico Freeman of David Murray: Charlie 'Bird' Parker) afgezet tegen die literaire verbintenis. In 1968 schreef Sara Blackburn een recensie in het zwarte periodiek The Nation. Ze vergeleek Reeds debuutroman *The Free-lance Pallbearers* (1967) - een satire op progressieve blanken ('gliberals' - linkse glibberalen) verteld door een vlak voor het slot van de roman opgehangen personage- met Burrouhgs, maar benadrukte dat Reeds roman wel degelijk op eigen benen

stond. Maar toch bleef het beeld hangen dat Reed een 'devote navolger' (Robert Moss) van Burroughs zou zijn. Reeds verweer in zijn Yardbird-artikel, herdrukt in zijn essaybundel *Shrovetide in Old New Orleans* (1979): 'William Burroughs en zijn metgezel Bryin Gysin hebben uitvoerig over hun gebruik van de fragmentatie-methode geschreven... (...) Ik gebruik de fragmentatie-methode niet, dus hoe kan ik dan een "devote navolger" van William Burroughs zijn?'

In hetzelfde artikel noemt Reed niet toevallig Thoman Pynchon. Niet alleen duikt Pynchons entropie-thema (in feite een centraal thema in de recente Amerikaanse literatuur) al in Reeds *Free-lance Pallbearers* op ('Entropy Productions was located in the Lower East Side of this WAY OUT BRINGDOWN, this sifting area of BAD NEWS, this ugly TRIPS FESTIVAL.'), beide schrijvers schuiven in hun boeken met *tijd* alsof er geen grenzen bestaan. Beiden breken het traditionele begrip van tijd (én ruimte) af. *Yellow Back Radio Broke-Down* ontmantelt de traditionele chronologische roman en is eerder oraal dan narratief. En de tijd? In een vraaggesprek met zichzelf zei Reed: 'Het "tijdsbesef" is te vergelijken met de "tijd" die je in de psychische wereld aantreft, waar verleden, heden en toekomst tegelijkertijd bestaan.' (*Shrovetide in Old New Orleans*).

Mumbo Jumbo speelt zich in de woelige jaren twintig af: de Jazz Age. Reed beschrijft de opkomst van het Jes Grew-gevoel in een tijd dat de president van de Verenigde Staten Warren Harding heette. Harding werd ervan 'verdacht' zwarte voorouders te hebben en was daarom niet geschikt Jes Grew te bestrijden. Jes Grew - de Harlem Renaissance - staat voor leven, spontane lichaamsbeweging, swing, jazz: 'Jes Grew that touched John Coltrane's Tenor,...' In tijden van sociale onrust, zo blijkt uit *Mumbo Jumbo*, lijken de mensen minder aan rationalisme te hechten en vallen ze liever terug op Mumbo Jumbo (in woordenboeken vaak denigrerend omschreven als betekenisloze hocus-pocus). De ondermijnende Jes Grewepidemie, waarvan de Hoodoo-detective Papa LaBas een prominente woordvoerder is, wordt in *Mumbo Jumbo* bestreden door de zogenaamde Atonisten en hun Orde van de Muurbloem (de anti-dansers). Dat Atonisme kan zowel links, rechts als christelijk zijn en betekent geestloosheid. Atonistische critici beschouwen Afro-Amerikaanse kunst als primitief of charmant, maar vooral als propagandistisch. In de hypocriete Atonistische geest is geen ruimte voor mysteries en wellust. Wél voor plastic en dollars.

In *The Last Days of Louisiana Red* (1974) treedt de inmiddels zeer oude Papa LaBas andermaal als detective op. Hij onderzoekt de moord op Ed Yellings, een figuur dat de arbeiders van Louisiana Red (een zeer hete peper, maar ook een soort kannibalisme) wilde bevrijden en geneeswijzen tegen kanker en heroïneverslaving had ontdekt. Louisiana Red verminkt de sociale geest, betekent vijandigheid, verdorvenheid, zwarten die elkaar afmaken. 'Ja, als Louisiana Red ergens mee vergeleken kan worden is het wel met krabben in een ton. Elke krab probeert de ander ervan te weerhouden de bovenkant van de ton te bereiken. Wie weet? De krab zou eruit kunnen komen en ontdekken dat de ton helemaal van zand was en dat hun gevangenschap een waandenkbeeld was geweest, maar ze geven elkaar de kans niet om over de rand heen te komen en dit te ontdekken.' Het maatschappelijke kwaad neemt vele (ideologische) maskers aan. *The Last Days of Louisiana Red* beschrijft de strijd tegen maatschappelijke slavernij, die maar al te vaak gemaskeerd wordt. In de roman zit een interpretatie van het Antigone-verhaal verwerkt (zoals in *Mumbo Jumbo* het Egyptische Osiris-Iris-verhaal zit), verteld door iemand die de veelzeggende naam Chorus draagt: 'het koor, ik, was een voortvluchtige slaaf die naar het schone Canada wilde...'

Flight to Canada (1976) is de uitwerking van dat verlangen weg te vluchten of te vliegen. De hoofdfiguur in deze roman is een dichter die niet toevallig Raven Quickskill heet. In de introduktie tot zijn essaybundel *Shrovetide in Old New Orleans* meldt Reed, dat de Amerindiaanse schrijfster Leslie Silko hem in 1974 kennis liet maken met een aantal coyote-verhalen en dat de *raaf* twee jaar later in *Flight to Canada* opdook. 'Ja, inderdaad. Het gedicht vloog op zoals zijn naam opgevlogen was. Raven. Raaf. Voor sommigen een aasgier, voor anderen een brenger van nieuw licht.' De roman speelt in de twintigste eeuw, maar herbergt ook negentiende-eeuwse, historische figuren als Harriet Beecher Stowe (de egoïstische blanke dame die slavenverhalen stal) en Abraham Lincoln (de opportunistische levensgenieter en 'gliberal'), die door de tijdvermenging in een geheel nieuw, satirisch daglicht komen te staan. De geschiedenis is bij Reed niet een reeks van te traceren feiten, maar een eeuwig, gecompliceerd en redeloos mysterie. 'Waarom wordt Edgar Allan Poe niet erkend als de belangrijkste biograaf van die vreemde oorlog? (de Amerikaanse Burgeroorlog - GB) Fictie, zeg je. Waar beginnende feiten en houdt de fictie op? Waarom klinkt het volmaakt rationele in zijn eigen tijd vaak als mumbo-jumbo? Waar hield het op voor Poe, profeet van een levend begraven beschaving, waarin de mensen, volgens ooggetuigen, dikwijls zonder reden met de zweep ervan langs kregen? Zonder reden? Zullen we dat ooit aan de weet komen, nu er zo weinig sporen over blijken te zijn van de beschaving die door de planters "de heerlijkste beschaving ooit door de zon beschenen" genoemd werd en door de slaven "Satans Koninkrijk"? Poe heeft het allemaal opgeschreven. Poe vertelt meer in een paar verhalen dan de historici in al hun dikke standaardwerken.'

Het vlieg-motief speelt een centrale rol in de zwarte literatuur. Maar vliegen/vluchten waar naartoe? Canada staat in Reeds *Flight to Canada* voor het paradijs, de utopie. Het is maar een naam voor het verlangen naar vrijheid. Maar de Canada-droom is ook een protest tegen de empirie, tegen de fantasieloze nuchterheid en beweginglooshied. 'Die nikker is helemaal niet naar Canada. Canada bestaat helemaal niet; reactionair mysticisme. Ik heb Canada nooit gezien, dus kan het ook nooit bestaan. Het enige wat bestaat is wat ik kan zien. Zien is geloven.' Het ironische is, dat deze zinnen worden uitgesproken door de wel zeer christelijke modelslaaf Cato, buikspreker van zijn blanke meester.

Canada is een geestesgesteldheid die vele gedaanten kan aannemen, ook die van kolonie van de VS. Canada is 'ballingschap, dood, kunst, bevrijding of een vrouw...' Het schrijven kan de vliegdroom verwezenlijken, omdat woorden de mensen zowel kunnen onderdrukken als verheffen. 'Zijn schrijven was zijn Voodoo. Anderen hadden hun Voodoo, maar het zijne was zijn schrijven. Het fascineerde hem, het overweldigde hem; zijn schrijfmachine leverde het tromgeroffel waarop hij danste.'

In *The Terrible Twos* (1982) zet Ishmael Reed zich aan het schrijven van een *toekomstige* geschiedenis van Amerika. De roman valt in twee delen uiteen. Het eerste, korte deel beschrijft Kerstmis 1980, die eigenlijk twee maanden duurde: van eind november tot 20 januari, de dag dat de Amerikaanse gijzelaars in Iran werden vrijgelaten en Carter de kerstboomlichtjes in het Witte Huis kon ontsteken. Het zijn barre tijden. Koud, Reagan is in opkomst, de inflatie is hoog, de werkloosheid stijgt. De Amerikanen zijn vernederd, geïrriteerd en ontevreden en gedragen zich als tweejarigen. Malaise alom. Een zekere Oswald Zumwalt smeedt plannen om de hele industrie achter het kerstfeest, alleen voor de rijken bedoeld, in handen te krijgen. Het beroemde fotomodel Dean Clift, een leeghoofd, wordt door het publiek op handen gedragen. Hij is het typische produkt van de Amerikaanse reclamemachinerie. 'Soms weet ik het verschil niet meer tussen de echte mij en een aanplakbiljet. Mijn levensverhaal lijkt op een serie posters, televisiereclames, bier-, sigaretten- en overhemdadvertenties. Ik woon tussen de omslagen van tijdschriften...'

Het tweede deel van *The Terrible Twos* speelt zich tien jaar later af, rond Kerstmis 1990. Wat is er in de jaren tachtig gebeurd? Iedereen heeft een atoombom, de rijken zijn rijker geworden en de armen armer. Amerika papt aan met de Neonazi's en vecht samen met de Sovjet-Unie tegen de oprukkende horden negers. De maatschappij is koud en ongevoelig geworden. De westerse, blanke cultuur staat op het spel. Het fotomodel Dean Clift is inmiddels, dankzij het ideologische geweld van de media, president geworden. Oswald Zumwalt heeft in Alaska de Noordpool Ontwikkelingsmaatschappij opgericht en het monopolie op de kerstman veroverd. De kerstman wordt dankzij de tv razend populair. Het lijkt wel het hele jaar Kerstmis voor de kinderlijke Amerikanen. Maar er is meer aan de hand. Een religieuze sekte die Sinterklaas als goddelijke heilige vereert, de Nicolaïeten, beheerst het maatschappelijke krachtenveld. De leiding is ogenschijnlijk in handen van een pooier-priester, Boy Bisschop, maar de lezer

komt er al gauw achter, dat Risto Rasta alias Cudjoe alias *Zwarte Piet* de scepter zwaait. Hij heeft de Nicolaïeten, die het leven als een spelletje zien en niet veel meer zijn dan een stelletje opgewonden kinderen, als het ware in zijn zak.

De apocalyps lijkt in 1990 nabij. De vrouw van president Dean Clift wordt geëlektrokuteerd als ze de lichtjes van de kerstboom in het Witte Huis wil aansteken (geen wonder, het is een heilige spar die de Indianen in Alaska als een levende heilige beschouwden) en de nucleaire dreiging is nauwelijks nog beheersbaar. Wat te doen? Zwarte Piet chanteert Oswald Zumwalt, die het monopolie op de kerstman bezit, ontvoert de voor kerstman spelende acteur Rex Stuart en laat een 'valse' (maar wat is vals in deze dolle maskerade?) kerstman een revolutionaire toespraak houden in de stad van Sinterklaas: New York. In die toespraak wordt de oorlog verklaard aan de winkelbazen, de ijskoude maatschappij, het winstbejag. Kerstmis zou weer voor de armen moeten worden.

Een van de opmerkelijke elementen in Reeds roman is, dat Zwarte Piet niet optreedt als knecht van Sinterklaas, maar dat het eerder andersom is. Bovendien verweeft Reed historische gegevens en mythes over de relatie Zwarte Piet-Sinterklaaskerstman in zijn, niet los van de huidige realiteit staande, toekomstroman. Zwarte Piet zou de haat van de Hollanders jegens de Spanjaarden symboliseren. Hij zou uit de legende van de kerstman zijn verdwenen omdat er in de Verenigde Staten geen plaats voor hem was wegens de raciale verhoudingen. Maar in *The Terrible Twos* is Zwarte Piet, als lijkenrover en kidnapper van kinderen (de blanke Amerikanen?), nadrukkelijk aanwezig. Hij deelt de lakens uit en laat de mensen zijn roe voelen... Ishmael Reed laat zien dat het in de naaste toekomst steeds moeilijker zal worden de zwarten te negeren in de VS. Ze eisen hun plaats in de geschiedenis op. Het wordt tijd, aldus Reed, dat de Verenigde Staten hun eigen luiers gaan verschonen. Als ze dat niet doen, komen ze misschien wel in de zak van Zwarte Piet terecht, door Sinterklaas gedragen.

Merkwaardig is, dat het in Nederland vertaalde werk van Reed over het algemeen met desinteresse en zwijgzaamheid wordt tegemoetgetreden. *Klaas en Claus* (*The Terrible Twos*) werd straal genegeerd, al schreef J.F. Vogelaar in zijn *Pas uit*-rubriek in De Groene Amsterdammer (13 maart 1985), dat Reed in *Klaas en Claus* de maatschappelijke waanzin tot hilarische hoogten opvoert. 'Zoals in zijn andere boeken (...) draait Reed in hoog tempo de moderne samenleving in zijn satire dol.' Er zijn gelukkig nog Nederlandse critici die kunnen lezen...

Terug naar de campus van de Universiteit van Californië, Berkeley. Wheeler Hall, 10 september 1984, hittegolf.

In de introduktie van uw essaybundel Shrovetide in Old New Orleans *zegt u, dat het soort schrijven dat u voorstaat u leidt naar de plaatsen waar de oude, bijna vernietigde culturen weer zichtbaar worden, zich herstellen en weer aktueel worden. 'Time past is time present. This is why writing is good to me. It has made me a better man. It has put me in contact with those fleeting moments which prove the existence of soul.' Verleden tijd, heden, toekomst. In al uw boeken lopen die tijden door elkaar.*

Dat is Voodoo, *my dear.* Veramerikaniseerde Afrikaanse religie. Ik ben zelf geen godsdienstige actieveling, maar ik gebruik wel de metaforen en sommige religieuze filosofieën. Eén element ervan is dat verleden en heden verwisselbaar zijn. Er is één tijd. Ik zie veel modes, vormen en idealen die men nu als nieuwe ervaart, maar die in wezen al heel oud zijn. De avantgarde of zoiets bestaat helemaal niet, omdat de ideeën ervan al veel eerder door anderen in praktijk zijn gebracht. Men weet het

alleen niet, of niet meer. In de Voodoo-traditie ligt de nadruk op het voorgeslacht. Je voorouders zijn, als hoeders, altijd bij je. Bovendien draag je je geschiedenis met je mee, niet als een last maar als een richtingaanwijzer. Een van de functies van schrijven is het ontdekken van die geschiedenis. Er bestaat een Voodoo-literatuur, een complete folklore, die aan mijn schrijven voorafgaat. Ik heb er alleen maar een hedendaagse, moderne vorm aan gegeven. Mijn modernisering houdt meer verband met de Afrikaanse volkskunst dan met de moderne Afro-Amerikaanse literatuur, die zeer gestructureerd is en afhankelijk van Europese filosofieën zoals het existentialisme en het marxisme. Trouwens, ook die filosofieën zijn niet in Europa ontstaan. Het zijn veel meer Europese etiketten.

Hebt u het nu over blanke schrijvers?

Ik dacht meer aan iemand als Ralph Ellison. Het hoofdpersonage in zijn *Invisible Man* is een uitgewerkt personage. James Baldwin gebruikt in zijn boeken de mechaniekjes die ook de basis vormen van het Oude Testament. Metaforiek, symboliek. Erg judeo-christelijk, hoewel ik weet dat die twee termen eigenlijk niet bij elkaar horen. Toch is het gebruik ervan hier gemeengoed. *Native Son* van Richard Wright is een marxistisch-proletarische roman. Maar in de *Black folklore* kom je humor, fantasie en ritme tegen. In die traditie voel ik me thuis.

Kent u toevallig het werk van de Surinaamse schrijver Edgar Cairo, die ook sterk tegen de orale tradities van zijn land aanleunt?

Ja, ik houd van zijn werk. Cairo is een uitstekende schrijver. Ik voel me met hem verwant. Evenals met de *Native Americans*, de Indianen. Vooral in hun poëzie - ik denk aan Peter Blue Cloud en bundels als *Back then Tomorrow* en *White Corn Sister* - putten ze uit dezelfde bronnen als ik. Maar die uitstekende schrijvers - onder wie Leslie Silko en James Welch - worden totaal genegeerd door de culturele gezagdragers die tussen schrijvers en lezers instaan, de middelmatigen. Zij zijn het slachtoffer van de slechte literaire smaak die dit land heeft. Ze krijgen wel eens een prijs, maar ze worden niet zo vaak genoemd of geciteerd als de Amerikaans-Europese, mannelijke schrijvers.

Nog even terug naar dat tijdsbegrip. Mumbo Jumbo *sluit af met de zinnen 'Tijd is een slinger. Niet een rivier.' Meer gelijkend op iets dat voortdurend rondtrekt en overal opduikt, dan een voorspelbaar stromende rivier (van hoog naar laag).*

Daarom zei ik ook dat de avantgarde niet bestaat. Hier is dat een onzekere beweging die in feite bankroet is. Een term als postmodernisme is een supermarktreclamezin geworden, alhoewel ik me haast te zeggen dat ik schrijvers als Thomas Pynchon en Donald Barthelme hoog heb zitten. Luister, John Barth is totaal verschillend van iemand als William Gass. Postmodernisme? Een lege slogan van de middelmatigen, die alles overzichtelijk willen houden. Een kreet die vele ladingen dekt.

Muziek is niet weg te denken uit uw werk. En dan heb ik het niet alleen over het veelvuldig noemen van (jazz)musici, maar ook over de ritmiek van de zinnen.

Mumbo Jumbo heb ik mijn ragtime-roman genoemd. Onvoorspelbare ritmes duiken er in dat boek op. Het lichamelijke, spontane, geïmproviseerde. Bezetenheid. Jes Grew. Ik kan er alleen in losse woorden over praten blijkbaar.

U hebt het al even over Alice Walker gehad, toen we buiten liepen. Jullie hebben allebei een bundel essays gepubliceerd, Walker In Search of Our Mothers' Gardens *en u* Shrovetide in Old New Orleans. *De overeenkomsten zijn duidelijk: het weer opsporen van de onzichtbaar geworden zwarte literatuur.*

Ja, maar zij is lui als ze Zora Neale Hurston behandelt. Ze slaat het belangrijkste werk van Hurston over, haar Voodoo-research. Dat komt waarschijnlijk omdat Alice Walker van origine christelijk is. Ze is een produkt van het Westen en bezocht een zeer elitaire school. Haar pogingen om proletarisch taalgebruik te imiteren zijn zwak. Wat ik van zwarte wetenschappers en lezers hoor, is, dat ze er niks van begrijpen en dat ze het niet kunnen volgen. De kritiek die ze van zwarte critici krijgt, wijkt dan ook sterk af van de blanke en feministische kritiek. Ebony Magazine en Black Enterprise, belangrijke Afro-Amerikaanse bladen, moesten niets van *The Color Purple* weten. Terwijl de Amerikaans-Europese en feministische periodieken de roman omhelsden. Als ík al niet de zogenaamde zwarte dialogen in haar boek kan volgen en zwarte wetenschappers ook niet! Ik weet dat Gloria Steinem van het feministische *Ms.* het niet snapt. Ze doet wel alsof. Slechte lezers zijn het waarschijnlijk. Ik heb zo mijn gedachten over de achtergronden van de promotie van *The Color Purple.* Natuurlijk mag Alice Walker alles schrijven wat ze maar wil. Maar als ze een hele groep mensen als *evil* bestempeld, dan komt ze

op gevaarlijk terrein. Ik heb het over de zwarte mannen. Op dit moment werk ik aan mijn nieuwe roman *Reckless Eyeballing.* Een van de elementen daarin is het vergelijken van de positie van de joodse man in Nazi-Duitsland met die van de zwarte man in het Amerika van nu. Een van Alice Walkers vriendinnen - Gabrielle Daniels - citeerde een uit zijn verband gerukte tekst van mij en schold me toen fors uit. Ik zou tegen Walker zijn omdat ze de zwarte mannen 'niet gunstig' zou afschilderen. Maar 'niet gunstig' is de term niet. Als je schrijft, dat zwarte mannen *condemned* (veroordeeld, afgeschreven) en *evil* zijn, dan is dat je reinste demagogie. Reagan doet dat. Die noemde de Sovjet-Unie een 'duivels rijk'. Hij kreeg terecht een lading kritiek over zich heen. Maar Alice Walker wordt door een muur van feminisme beschermd. Ze is immuun voor kritiek, omdat de feministische beweging zo machtig is. Norman Mailer gaf onlangs een interview in Mulhouse Magazine en kwam in een wespennest terecht. Het is heel moeilijk je vrij te uiten met het feminisme *on the scene.*

Voor Europeanen is het dubbel moeilijk het taalgebruik in boeken als The Color Purple *op waarde te schatten.*

Kijk, ik probeer op te schrijven wat ik weet en waarmee ik bekend ben. Ik probeer niet mijn brood te verdienen door achterbuurten te gaan bezoeken en proletarisch taalgebruik te imiteren. Ik ken dat taalgebruik maar ik ben geen expert. Ik ben niet in staat zwarte zuidelijke dialogen op papier te krijgen, omdat ik niet écht weet hoe men daar leeft. Haar imitaties van zwart taalgebruik in *The Color Purple* komen neer op cartoons waarin alle *Native Americans* praten op de manier van *Ugh!* en *How!* Niemand heeft haar gevraagd die grievende opmerkingen terug te nemen, dat alle zwarte mannen *evil* zijn. Het Holocaust-comité in San Francisco zei tegen me, dat het met de joden ook zo was begonnen. Je noemt ze eerst *evil* en dan roei je ze uit. Vooral zwarte feministen bekritiseren blanke vrouwen, omdat ze vinden dat blanke mannen racisten zijn, begrijp je. En ze hebben kritiek op zwarte mannen omdat die zich seksistisch zouden gedragen. Maar hun eigen racisme en hun eigen seksistische houding? Daar staan ze niet bij stil. Ik heb zwarte intellectuele feministen afschuwelijke dingen horen zeggen over blanke vrouwen. De zwarte, schrijvende vrouwen vinden dat zij het reservoir vormen van de morele autoriteit in de wereld.

Het lijkt erop dat schrijven inderdaad vechten is. In Shrovetide in Old New Orleans *zegt u dat een paar keer, onder andere in een artikel over Mohammed Ali.*

Nou, veel zwarte mannen hebben niet de tijd om steeds op de hoogte te blijven. Ik léés al die dingen. Een mentrice van Alice Walker, Susan Brownmiller, heeft een boek geschreven dat *Against Her Will* heet. Daarin zegt ze, dat alle zwarte mannen verkrachtingen goedkeuren. Dat is schokkend, schandalig, onwetenschappelijk en druist tegen alle statistieken in. Joodse mannen zouden traditioneel achter goj-vrouwen aangaan. Die werden dan voor verkrachting opgehangen. Alle mannen zijn schuldig, zo luidt haar beschuldiging. Ze zouden het verdiend hebben. In het Zuiden zijn zwarten wegens verkrachting veroordeeld. Zij blaast dat op tot een algemene 'waarheid'. Angela Davis daarentegen zegt in *Woman, Race and Class*, dat er tijdens de slaventijd geen enkel voorbeeld te vinden is geweest van een zwarte die een blanke vrouw verkracht had. Waar Brownmiller cs hun feiten vandaan hebben weet ik niet. Gloria Steinem zegt, dat zwarte mannen kinderen mishandelen. Enzovoort. Ze krijgen geen echte tegenspraak, terwijl hun uitspraken gevaarlijk zijn. Alice Walker is een leidster van die campagne en wat mij betreft een gevaarlijk persoon.

Terug naar Reckless Eyeballing. *Behandelt u in die op stapel staande roman ook de Nazi-houding tegenover kunst, en vooral tegenover de (zwarte) jazz?*

Jazeker. Weet je overigens dat Hitlers maîtresse Eva Braun van jazz hield? De nazi's waren bang dat de jazz de 'zwarteficatie' van Europa zou bevorderen. Vandaar die toespraken over en hetzes tegen de zwarte cultuur. In Engeland en de VS lopen vrij veel mensen rond die Hitlers ideeën nog steeds aanhangen.

Veel van uw boeken hebben een duidelijke politieke lading, maar niet in de directe, sociaal-realistische betekenis van het woord.

The Terrible Twos is wellicht de roman die het meest expliciet politiek is. Een schrijver kan de politieke invloed van zijn werk niet echt voorspellen of overzien. Ik hoor wel eens wat. Bijvoorbeeld dat mensen zeggen dat ze door het lezen van mijn boeken weer hun oude gebruiken in ere gingen herstellen en zich weer bewust werden van hun voorouders. Dat waren *Native Americans. Mumbo Jumbo* bijvoorbeeld gaat onder meer over kunstroof. Als je de kunst van de Indianen steelt of verstopt, steel je de ziel van dat volk. *The Last Days of Louisiana Red* werd door gevangenen nogal gewaardeerd. Het gaat over criminele praktijken. Mijn meest moralistische boek. Veel intellectuelen vonden het te veel *law and order* en conservatief. Nogal ironisch dus dat gevangenen het boek waardeerden. De meeste Afro-Amerikaanse intellectuelen hier koesteren een links standpunt, automatisch. Hoewel in Europese ogen links in Amerika niet écht links is, ik weet het. In de Verenigde Staten hebben we geen ervaring met politiek. Politiek in Europa is een ernstige zaak, hier niet. Alles is geïndividualiseerd. Reagan is net zo'n belachelijke figuur als Hindenburg was. Hindenburg werd door de Nazi's uitgelachen. Reagan wordt hier niet echt serieus genomen. Hij kent zijn zaakjes niet.

Maar hij weet wel wat er in het draaiboek staat. Hij kent zijn tekst.

Omdat hij een acteur is. De president in *The Terrible Twos* is een fotomodel, gevormd door de media. Dat is Amerika. De dollar is het enige symbool waarvoor men respect heeft. Ik werd emotioneel door Jesse Jackson geïnspireerd, omdat hij de calvinistische, reactionaire houding van de media doorbrak. Jackson is een figuur die het cynisme en het pessimisme te lijf gaat. In de jaren vijftig was er nog optimisme. Nu geeft men zijn stem weg. Of je door de kat of de hond gebeten wordt... Ik zie overigens de komende twintig jaar geen verandering ten goede, om eerlijk te zijn. Alleen meer onderdrukking van het politieapparaat. De honger die heerst, de sociale programma's die niet van de grond komen of die worden afgebroken, dat leidt tot botsingen. Je kunt niet ongestraft miljoenen mensen in het verdomhoekje laten zitten. Jackson inspireert jonge mensen. Hij werd plotseling zichtbaar op de tv, een openbaring voor velen. Maar wel een doodlopende weg, ondanks zijn verenigde kracht.

Hoe staat het met de regenboog-coalitie in de literatuur?

Op en af. Er bestaat een samenwerking tussen Aziatische, Oorspronkelijke en Europese en Afrikaanse Amerikanen. We hebben een stichting - *Before Columbus Foundation* - die onder andere brochures uitgeeft waarin nieuwe publikaties worden aangeprezen. *Yardbird* was een jaarlijkse bloemlezing in boekvorm van 'regenboog'-literatuur. Nu is er *Quilt*, dat ik weer samen met Al Young redigeer. *Quilt* staat voor een soort lappendeken van ervaringen van de schrijvers die wij aantrekken, een kleurig mozaïek van wat er hier en nu literair aan de hand is onder de zogenaamde minderheden. We krijgen wel kritiek van de avantgardisten, maar die zijn hier, in tegenstelling tot Europa, racistisch en conservatief. Ze willen ons op onze plaats houden.

Ik beschouw mezelf niet als zwart. Mijn overgrootmoeder, van wie ik recentelijk een foto in handen kreeg, was blank. Ik heb diverse voorouders. Maar in New York redeneren ze nog zwartwit. De meeste Afro-Amerikaanse mensen hebben Indiaanse

of Europese voorouders. In de *Before Columbus Foundation* hebben we ook Ieren, Fransen, Afrikanen, Cherokee-Indianen, enzovoort. De zogenaamde avantgardisten van de New York Review of Books willen ons in aparte hokjes houden. Wij worden onbetrouwbaar gevonden. De boekbesprekers hebben liever Mexicanen. Waarom? Ik weet het niet. Ze zijn bang voor nieuwe culturele coalities, voor nieuwe richtingen in de Amerikaanse literatuur. De avantgarde hier vormt in feite een achterhoede. Wij gaan verder, wij scheppen onze eigen tradities en onze eigen geschiedenis wel.

Ishmael Reed
Mumbo Jumbo
Fragment

4. 1920, Charlie Parker, de hogepriester ('houngan', een woord afgeleid van *n'gana gana*) voor wie er geen meerdere bestond die hem de Asson kon toekennen, wordt geboren; 1920-1930. Dat ene decennium dat veel minder een onderdeel van de Amerikaanse geschiedenis lijkt uitte maken dan de heimelijke laatste inspanningen van Amerika om dwars te kunnen liggen. Om zo op de been te blijven.

Er kwamen Jes Grew-schepen naar Amerika vanwege de katoen. Waarom katoen? De Amerikaanse Indianen voorzagen vaak in al hun behoeften dankzij één dier: de buffel. Voedsel, behuizing, kleding, zelfs brandstof. De Eskimo's hadden de walvis. De oude Egyptenaren wisten zich dankzij de olijfboom te voeden en die als lichtbron te gebruiken; maar de Amerikanen wilden katoen verbouwen. Ze hadden sojabonen kunnen telen, koeien of varkens houden of het voer voor die beesten verbouwen. Het viel niet te rechtvaardigen. Katoen. Was het een of andere vreemde sensatie als ze die zwarte handen het witte gewas zagen aanraken?

Volgens de astrologe Evangeline Adams is Amerika om drie over drie op de vierde juli, in het opkomende teken van de Tweeling, geboren. Het land zou wispelturig, rusteloos, gewelddadig worden. Het wendt zich tot de Filippijnen en roept de hebzucht tot nieuwe grens uit. Het wendt zich tot Zuid-Amerika en bemoeit zich met de binnenlandse aangelegenheden van de landen; piraterij wordt als 'het creëren van stabiliteit' omschreven. Als de Britse prozastijl Churchilliaans is, dan is Amerika de veilingmeester van tabak, de klantenlokker; Runyon, Lardner, W.W., de handelsreiziger die Brooklyn Bridge elke dag aan de wereld weet te verkopen, kunnen je alles wijsmaken en je laten geloven dat er tomaten groeien op de Zuidpool. Als de Britten in de jaren 20 zeggen dat 'de zon in het Britse Rijk nooit ondergaat', luidt het Amerikaanse motto; 'ieder moment wordt er weer een stakker geboren.' Amerika is de zelfingenomen adolescent die het 'allemaal al gezien heeft' en zijn eigen machtspositie misbruikt. Zij, die parvenu's, doen wel mee aan een ontwapeningsconferentie in Washington en spelen een laf diplomatiek spelletje met de Britten door hen te adviseren 4 oorlogsbodems uit de vaart te nemen, inclusief de trots van de Britse marine: de H.M.S. *King George the 5th*. De op een buldog lijkende Britse admiraal Beatty verlaat briesend de zaal.

5. De Orde van de Muurbloem probeert de psychische pest de kop in te drukken dooreen anti-Jes Grew-president te installeren: Warren Harding. Hij wint dankzij de politieke slogan 'Weg met het gewiebel en gewaggel'[1.], wat erop neerkwam dat de aanstekelijke ziekte niet werd getolereerd. Korte metten met alle sympathisanten; alle ziektedragers isoleren en desinfecteren; de immuno-therapie zal van start gaan zodra hij in functie is.

Wat hij niet weet, is, dat hij in de gaten wordt gehouden door een spion van de Orde van de Muurbloem. Een man die zijn procureur-generaal zal worden. (Hij wordt ook omringd door een groep die onder historici bekend staat als de 'Ohiokliek'.) De 2de fase van het plan is de opleiding van een pratende androïde die actief zal zijn in de neger, die zijn traditionele gastheer lijkt; dat om de Jes Grew te verdrijven, te categoriseren, te analyseren, uit te drijven, af te maken. Ze kunnen een sprekende schedel op elke gewenste manier gebruiken, een tikkend antibioticum dat de Jes Grew uit de schoot van Amerika wil verwijderen waaraan het zich als een weerspannige foetus vastklemt.

Met andere woorden, die pratende androïde zal ingehuurd worden om die ziektekiem af te breken en te vernietigen, om het onder de toonbank te houden. Als start van de campagne zijn er 100en VERBODEN TE DANSEN-posters besteld.

Iedereen is het erover eens, dat er iets moet gebeuren.

'Jes Grew is de langsnuitkever die de basis onder ons normenstelsel, onze techniek en onze esthetische integriteit wegvreet,' zegt een zuidelijk Congreslid. 'We moeten weten wat de invloed van Jes Grew op 2000 jaar beschaving is,' denken de calvinistische hoofdartikelenschrijvers hardop.

6. Het is een troep in New Orleans. Men verwijdert de rotzooi van de straten. Het centrum van de stad is weer rustig. Normaal. Ze slaapt na een nacht vol gegil, gepraat in vele talen en gedans op tromgeroffel, en kijkt naar de vreemde lichten die strepen trekken door de lucht. De straten liggen bezaaid met lichamen; de slachtoffers blijven daar liggen tot de volgende opleving. Men weet niet wanneer het weer zal toeslaan. Binnen 5 minuten? Over 3 dagen? 20 jaar? Maar de Jes Grew, die rond 1890 een proefballon opliet, en toen endemisch was, is nu een epidemie die de staatsgrenzen overschrijdt en Chicago nadert.

Mannen die op de speurders lijken wier schaduwen zich tegen de muren in detective-films uit de 30er jaren aftekenden, zijn er op de een of andere manier in geslaagd de particuliere ziekenhuiskamer van de burgemeester binnen te glippen. Voor zijn bed hebben ze een tafel neergezet. Een man meteen masker dat alleen zijn ogen en mond niet bedekt, opent de vergadering.

Het lijkt wel een onderzoek, en de man die voorzit wil precies weten waarom de burgemeester, een vrijmetselaar, zijn keurtroepen liet afmatten vóór men voor Jes Grew ontvankelijk werd. Dat belooft niet veel goeds, want als Jes Grew immuun is voor de oude geneesmiddelen, het reddende virus in het bloed van Europa, dan is de mensheid verloren. Er mag niets van uitlekken. De burgemeester biedt zelfs aan de korte bronzen dolk te accepteren om 'er maar vanaf te zijn.' Dat alles voor de Atonistische Weg. De bezoekers wachten zijn laatste ademtocht af en als de slappe hand van de zijkant van het bed afglijdt, en heen en weer bungelt, gaan ze even snel weer weg als ze gekomen zijn.

Dit was geen gewone opdracht. Als de Orde van de Muurbloem door een uitzonderlijk antipathieke sfeer wordt uitgedaagd, doen de gebruikelijke voormannen - politici, wetenschappers en zakenlui - een stapje opzij. Iemand heeft eens gezegd, dat er onder of achter alle politieke en culturele conflicten een strijd tussen geheime genootschappen woedt. Weer een andere schrijver suggereerde, dat bakerpraatjes en science fiction-boeken wellicht revolutionairder zijn dan welke hoeveelheid traktaten, pamfletten en manifesten uit de politieke hoek dan ook.

7. New York is gewend aan oorlogen tussen bendes. Blanke bendes: de Pruimende Engerds, de Bloedbaden van Baltimore, de Schuylmoord-jagers uit Philadelphia, de Dode Konijnen uit de Bowery, de Kakkerlakkengarde en de Koeienhoekbende terroriseren de stad, roven en plunderen en doen in gevechten vaak niet onder voor de smerissen.

Er is een gangsteroorlog uitgebroken rond Buddy Jackson, bekend om zijn sjieke, zwierige, veelkleurige schoenen en zijn weelderige levensstijl. Er bestaat een legende over hem. Hij stapte op een keer een politiebureau binnen en sloeg de commissaris bewusteloos toen die geen politiebescherming wilde leveren. Later, terwijl de spraakmakende gemeente en degenen die van loslippigheid leefden zoals gewoonlijk weer sterke verhalen opdisten, stuurde hij een gewapende groep naar Peekskill en bevrijdde 'Paul van de Notekrakers'.

Schlitz, 'de sergeant van Yorktown', een bierbaron, heeft een flink aantal goed lopende clandestiene kroegen in Harlem.

Zijn etablissementen zijn herkenbaar door de cassette met Hollandse Meesters in de etalage.

Op een dag, inningsdag, stoppen er 3 Packards voor een winkel, waarvan 1 etalage aan de sergeant toebehoort. De straat, die in Harlem ligt, is ongewoon rustig. Het enige geluid dat je hoort is dat van de lakleren schoenen van de sergeant die met het wegdek in aanraking komen. Waar zijn de handelaren, de Nieuwe Negers, de ‘vleessjouwers’, ‘bierrijders’ en ‘klusjesmannen’, die op weg zouden moeten zijn naar hun werk? Waar zijn de rijke ouwe stinkerds met hun hoeren, de pushers, de verkeersagenten, de marihuanadealers die meestal op de straathoeken staan en daar hun waar openlijk aanbieden? (Toen legaal.) Er zijn geen feestvierders en geen hoeren. De straten liggen er verlaten bij...

Schlitz kijkt naar de etalage van zijn eerste winkel. Wat? Geen Rembrandt-Hollandse Meester maar het portret van prins Hall, de stichter van de Afrikaanse Loge & 1 van de zwarte vrijmetselaars, dat Schlitz aanstaart, ‘de sergeant van Yorktown’. De gangster loopt door, de 3 Packards volgen hem. De volgende winkel, hetzelfde verhaal. Het portret van prins Hall, gekleed in het officiële koloniale kostuum van die tijd, het witte overhemd met ruches en de kraag die onder de geklede jas en het vest te zien zijn. De korte witte pruik.

Het schilderij is zo realistisch dat je zijn uitstraling kunt zien. In zijn rechterhand houdt hij het handvest dat de zwarte vrijmetselaars uit Engeland hebben ontvangen. Schlitz haalt zijn schouders op, steekt een sigaar in zijn mond en loopt naar de rand van het trottoir om met de bestuurder van 1 van de Packards te praten. Hij voelt iets kouds in zijn nek. Hij draait zich om en ziet Buddy Jackson achter hem staan, die een Thompson Automatic op hem gericht houdt. Het wapen dat de bijnaam ‘het extraatje van de dranksmokkelaar’ heeft meegekregen.

De gangsters pakken hun wapens en willen de deuren van hun auto's opendoen om hun baas te hulp te schieten. Maar ze zijn ingesloten. Vanaf de daken vuren Buddy Jacksons bewakers schoten af. Belachelijk brede revers. Broeken met wijde pijpen. Hoeden die scheef staan. De mannen van de sergeant zijn in het nauw gedreven. De kogels fluiten over de voorkant van de auto's en vliegen rakelings langs de bovenkant en de kofferruimte. Buddy Jackson beveelt de sergeant Harlem te verlaten en ‘nooit meer zijn smoel in onze woonwijk te vertonen’. Hij leidt de sergeant naar de metro, gevolgd door vele mensen die uit de portieken en huizen en stegen, bars, kantoren, schoonheidssalons zijn gekomen vanwaaruit ze het hele schouwspel hebben gadegeslagen. De meesten lezen de krant om de komende evenementen te weten te komen. In de 20er jaren hadden de mensen in Harlem de fluisterkrant. Booker T. Washington heeft onderzocht hoe die in elkaar stak. Booker T. Washington is de man die op de expositie van de katoenstaten, Atlanta, 18 september 1895,1000en heeft ‘behekst’.

8. Stel je de 20er jaren voor als een slipjacht waarvan de deelnemers al eeuwen met elkaar wedijveren om algemeen kampioen aller tijden te kunnen worden; dat beeld blijft hangen ook nadat er van dat tijdperk slechts een schim is overgebleven. Het glanzende etherische duplicaat van de 20er jaren. Dat wat het geheel samenvat. De deelnemers stellen zich op als hersenschimmen.

Het Harding-tijdperk komt aanzetten, de keurig verchroomde bovenlip. Het saaie bovenstel als rokkostuum, de kap als plechtige hoge hoed, het globale standvastige uiterlijk maar binnenin de verraderlijke pokerstenen, de dure gesmokkelde flessen drank, en op de achterbank de lasterpraatjes. Het tijdperk van de drooglegging: clandestiene kroegen, cabarets, een lijkwagen met gordijntjes voor het achterraampje om de illegale lading te verbergen die misschien een begrafenis op zee krijgt.

Verbeeld je nu dat dat jachtseizoen van start gaat in aanwezigheid van de vele maatschappelijke verschoppelingen die je op 1 van die van lintjes vergeven hondententoonstellingen kunt aantreffen. De eigenaars die hun pekinezen, Schotse herdershonden, buldoggen en Duitse herdershonden in de gaten houden en

De Verenigde Staten toen Harding president werd

> Een zenuwslopende tijd, veroorzaakt door de spanningen aan het eind van de oorlog; een tijd van versplintering veroorzaakt door het wegvallen van de min of meer kunstmatig opgebouwde eenheid in de oorlog; een tijd van stakingen veroorzaakt door de na de oorlog hoog blijvende kosten van levensonderhoud; een tijd van economische crisis die aanbrak toen de oorlogsprijzen gingen kelderen; en een tijd van verwarring die deels te wijten was aan de economische ontwrichting die in de nadagen van de oorlog ontstond. Uit al die ontwikkelingen kwamen gevoelens van angst en onzekerheid voort, die uitliepen op oproer en strijd. De staking van de politie in Boston, de metaalstaking, de 'kopersstaking' en de 'huurdersstaking'. Het 'rode gevaar'. De terroristische komplotten. De bomexplosie in het financiële district van New York. De deportatie van radicalen. De roep om beperking van de immigratie. De fabrieksarbeiders aller landen en de 'Eenheidsvakcentrale', Sacco en Vanzetti. Rassenrellen tussen blanken en negers. Alles bij elkaar de weerspiegeling van een ongelukkig land toen Harding president werd.[2.]

daarna naar die verontwaardigde bezoekers kijken als er een bastaard in een strijdkarretje stil blijft staan en zonder voorafgaande waarschuwing zijn tegenstanders uit het veld slaat met zijn trompetgeschal, zijn kreunende saxofoon, zijn woeste logge grizzlybeer-stappen.

Want als de Jazz Age elk jaar weer essentieel en symptomatisch voor die tijd is, dan is Jes Grew de kiem die ervoor zorgt dat het tijdperk energiek van de Amerikaanse vlakten bezit neemt.

Een vermelding in de inhoudsopgave van een boek van 205 pagina's zegt alles.

9. Wall Street is gespannen. Er heeft zich een incident voorgedaan waardoor de nog ongebonden jongeren die halsstarrig weigeren Jes Grew te negeren in paniek dreigen te raken; en Jes Grew nadert met rasse schreden Chicago, met 18.000 gevallen in Arkansas, 60.000 in Tennessee, 98.000 in Mississippi en zelfs enkele in Wyoming. Het duurt nog slechts een paar maanden en dan wordt er een vrouw gearresteerd omdat ze op straat in New Jersey 'Iedereen doet het nu'[3.] loopt te zingen. Een week eerder zijn er 16 mensen ontslagen omdat ze symptomen van Jes Grew vertoonden. Ze deden de gang van een kalkoen na tijdens de lunchpauze. Meisjes met kiekeboe-hoeden en jongens met strooien hoeden hebben gedreigd vergeldingsakties te organiseren tegen de geldschieter die hen heeft weggestuurd.

De jongeren willen lijf aan lijf dansen en wang tegen wang, terwijl hun ouders instemmen met een wet die wil voorschrijven dat er bij het dansen een afstand van tenminste 20 centimeter wordt bewaard. De jongeren willen de Funky Butt en de Black Bottom, terwijl hun ouders de voorkeur aan de wals geven als een geschikte antistof tegen wat nu niet veel meer is dan huiduitslag. De jongeren ontspannen zich door de spieren losser te maken, terwijl hun ouders eisen dat ze definitief ophouden met dat libertijnse 'zondige' geflikflooi, dat suggestieve lijfaan-lijfwerk en gedraai rond elkaar, dat wilde goddeloze gevrij.

Voodoo-generaal omsingelt marinevloot bij Port-au-Prince

...verergert de crisis alleen maar. Een gezette landheer-bende-leider met een zijdezachte snor voor wie een zeehond is opgeofferd om zo zijn smerige zaakjes aan het oog te onttrekken ziet een krantekop in de Newyorkse *Sun* en meldt bars: Het enige dat ze op Haïti hebben zijn manga's en koffie. Door de drooglegging is er geen behoefte aan koffie, en manga's worden maar door een handjevol mensen gewaardeerd. Een glamourprodukt. Haïti is louter eten en drinken na een zware maaltijd met vlees en aardappelen. Het heeft ook geen enkele cultuur. Ik heb niet één kanon of kathedraal gezien toen ik er was. Moet je kijken!

De landheer-bendeleider haalt een houten beeldje uit zijn zak. Bekijk dit lelijke snijwerk eens dat ik van mijn vrouw heb gekregen. Ze heeft het van 1 van die jantjes op de zwarte markt gekocht. Heb je ooit zoiets lelijks gezien? Dat stompzinnige smoel, die troetlippen. Heel slim van Wilson om zuidelijke mariniers daar naartoe te sturen. Die kerels zijn zonder meer in staat er snel een eind aan te maken! Voodoo-generaals. Belachelijk.

Waarom denk je dat hij ze daar eigenlijk naartoe heeft gestuurd? vraagt zijn metgezel, die een zwarte paraplu vast-

houdt en een bolhoed, een grijs pak en zwarte schoenen draagt, en een exemplaar van een Wall Street-krant onder zijn arm houdt.

Ik heb het begrepen. Men zegt dat de oude man zwak was en dat zijn vrouw de regeringsmacht uitoefende. Misschien was het een promotiecampagne voor enkele nieuwe modeontwerpen voor die ouwe taart. Zie je haar al lopen over het gazon van het Witte Huis met een mand op haar hoofd dankzij een knevelverband? Zou dat niet kostelijk zijn?

Als de 2 mannen het kruispunt Broad en Market naderen, doet een zwarte man de deur open voor Buddy Jackson, die trots naast een hoogblond meisje voortstapt. Ze lopen naar de ingang van de bank waar ze de opbrengst van het cabaret van de vorige avond willen storten. Jackson draagt een grote zak. De geldschieter wil net iets over Jacksons meisje zeggen, een ‘hete bliksem’, als er een luide knal te horen is. De postende hoertjes stuiven uiteen. Mensen rennen over straat tot ze versuft en bebloed ten val komen. Een eind van dat schouwspel vandaan komen 3 Packards bij het kruispunt aan en scheuren op 2 wielen de bocht door.

Jonge hoeren, meiden uit de buurt, zware jongens, geldschieters, stenografen, karretjes, auto's en fietsen liggen overal in de straten. De geldschieter en zijn vriend, die zich nog maar een paar minuten geleden met een grondige analyse van de economische gevolgen van de bezetting van Haïti bezighielden, liggen dood, en op de lippen van de geldschieter vormen zich luchtbelletjes. De ½ van het lichaam van zijn metgezel ligt naast hem.

10. Sommigen zeggen dat zijn voorvader de lange Ju Ju van Arno in Oost-Nigeria is, de man die - zittend in de ingang van een grot - orakelt terwijl zijn publiek beneden in het ondiepe water staat.

Een ander verhaal wil, dat hij de reïncarnatie van de beroemde Moor van Summerland zelf is, de zwarte zigeuner die volgens de Soefi-literatuur Europa met heksen verziekte. Wie zijn voorzaten zijn of wat zijn afkomst ook is, bekend is wel dat zijn grootvader met een slavenschip naar Amerika is gebracht samen met andere arbeiders die ervoor zorgden dat de Afrikaanse godsdiensten naar Amerika werden gebracht, waar ze tot op de dag van vandaag voortbestaan.

Zijn grootvader werd door een wrede jonge planter gekocht, die kort daarna gevonden werd: opgehangen. Een reeks slavenhouders trof eenzelfde lot: gekte, dronkenschap, ziekte en achterlijke kinderen. Een dronken blanke man schold hem uit en had daarna niet lang meer te leven om zijn gore denkbeelden te kunnen spuien.

Zijn vader leidde een succesvol postorderbedrijf in *Roots* in New Orleans. Daarom wekt het geen verbazing dat Papa LaBas Jes Grew bij zich draagt zoals andere mensen genen hebben.

Een klein jongetje beet in zijn Newfoundland-Hoodoo 3-centstuk en lag de hele nacht te woelen en te tandenknarsen. Een pakhuis raakte in brand nadat men daar had geweigerd een speciaal soort kruiden aan zijn bakstenen hoofdkantoor, waar hij zijn klanten de maat nam om zo hun ziel passend te kunnen maken, te leveren. Zijn hoofdkantoor wordt door de critici spottend de Mumbo Jumbo-kathedraal genoemd. Velen worden genezen en geholpen in die onderneming, die ook in juwelen, zwarte sterrenwichelarij, kruiden, zalfjes, kaarsen en talismannen doet.

De mensen stellen vertrouwen in zijn krachten. Ze hebben gezien hoe hij een glas van de tafel stootte door ernaar te kijken; en hoe hij de ruimte met het geluid van dieren uit het oerwoud vulde: het *ki-ki-ki* van de panter, het getrompetter van de olifant. Hij rijdt de stad rond in zijn Locomobiel, een naam die vele van zijn critici vermakelijk vonden, onder wie Hank Rollings, een in Oxford opgeleide Guyaanse

kunstcriticus die hem een ‘evangelist’ noemde en zei, dat hij uitzag naar de dag dat Papa LaBas ‘beter werd’. Voor sommigen was het zo, dat, als je je eigen geest had, je eigenlijk ziek was, terwijl je gezond was als je een Atonistische geest bezat. Een geest die de wereld trachtte te interpreteren door maar één loa te gebruiken. Zoiets als het vullen van een melkfles met een oceaan.

Hij is een bekende verschijning in Harlem met zijn geklede jas, hoge zijden hoed, gekleurde bril en zijn stok die hij bij zich heeft. Net op dit ogenblik bezorgt hij een bestelling knoflook, salie, tijm, geraniumwater, gedroogde basilicum, peterselie, salpeter, laurierdrankjes, verbena-reukwerk en sterke kamperfoelie naar de 2de verdieping van de Mumbo Jumbo-kathedraal. Het is voor een oude zuster die 's nachts last heeft van onplezierige bezoekingen.

Het bord op de deur vermeldt:

Papa LaBas
Mumbo Jumbo-kathedraal
Passend voor uw hoofd

Als hij de trap opgaat naar de 2de verdieping van de Mumbo Jumbo-kathedraal, staat men op het punt het kantoor te verlaten. Earline, zijn hulptherapeute, ruimt haar bureau op. Ze is gekleed in een witte blouse en een korte rok. Ze loopt op blote voeten. Ze heeft loshangend haar. Papa LaBas zet de bestelling op haar bureau.

Wil je dit alsjeblieft aan Mother Brown geven? Ze moet in dit spul baden en dan zal het de ijle duivelse Ka blijvend boven haar slaap laten zweven en doen vervliegen.

Earline knikt met haar hoofd. Ze gaat aan haar bureau zitten en peuzelt een paar vijgekoekjes op die in een open doos zitten.

Papa LaBas werpt een blik op een olieverfschilderij dat aan de muur hangt. Het is een afbeelding van de echte Mumbo Jumbo-kathedraal die een paar weken geleden gemaakt is: Berbelang, zijn raadselachtige glimlach, de dikke zwarte snor, de bolhoed en sjieke vlinderdas, zijn mysterieuze ring met daarin de initialen E.F., zijn ogen die op zwarte kooltjes lijken, 2 mysterieuze elementen die verweg vanuit de ruimte radiogolven uitzenden en in een smal gezicht staan; Earline in haar karakteristieke zwarte rok, haar witte blouse met de geplooide kraag, het paarse steentje om haar nek; Charlotte, een Française die hij in opleiding heeft om voor Berbelang in te kunnen vallen, draagt een pakje dat op dat van Earline lijkt en rookt een sigaret. Op het schilderij, 2 weken voordat Berbelang de groep verliet voltooid, staat ze naast Earline.

Earline, die nu aan haar bureau zit, rookt. Ze ondersteunt met 1 hand haar hoofd als ze de bestelling voor nieuwe kruiden en wierook controleert.

Dochter?

Ze kijkt op, afstandelijke blik.

Jes Grew, in New Orleans, begonnen, heeft Chicago bereikt. Ze noemen het een plaag terwijl het in feite een anti-plaag is. Ik weet waar het naartoe gaat; het heeft nog geen vaste route maar de richting wijst er steeds meer op dat het zich in New York zal wortelen. Het zal niet rusten totdat het samenvalt met waar het op uit is. Dan zal het een algemene ziekte zijn en dan zal je wat zien. En dan zullen *zij* uitgepraat zijn.

Earline smakt de papieren op haar bureau.

Wat is er, dochter?

Nu begin je wéér te wauwelen. Daarom is Berbelang weggegaan. Om jouw samenzweerderige hypothese over een of ander geheim genootschap dat het bewustzijn van het Westen ondergraaft. Je weet toch dat je daarvoor geen enkel empirisch bewijs hebt; je kunt niet bewijzen...

Bewijs? Maar meisje, ik droom erover, ik voel het, ik gebruik mijn 2 hoofden. Mijn klopsignalen.[4.] Hebben jullie jongeren niet je eigen klopsignalen, of zijn jullie Nieuwe

Negers je andere zintuigen kwijt, de zintuigen waarmee we hier aangekomen zijn? Daarom zijn jullie signalen zo nauwkeurig dat ze de route van een hamerhoofdhaai in een oceaan 1000en kilometers hiervandaan in kaart kunnen brengen. Mijn dochter, zoals ik hier sta, kan ik de mand van een cobra op een Indiase Martkplaats openen en het beest in slaap toveren. Wat is er met je aan de hand, hoor je je signalen niet meer? Daarom vind ik het prima als de seizoenen op Mars veranderen.

O pa, dat is belachelijk. Xenofobisch. Waarom wil je per se poëzie met concrete gebeurtenissen vermengen? Dit is een andere tijd, pa. We hebben wetenschappers en ingenieurs nodig, we hebben advocaten nodig.

Ik ben het helemaal eens met wat je zegt, maar dat is niet alles. Er is meer. En ik wil wedden dat men vóór het einde van deze eeuw weer belangstelling voor mysteries, voor wonderen krijgt; ze zullen het gigantische bereik van de innerlijke ruimte gaan onderzoeken in plaats van het meer meten van meer 'vooruitgang' van meer van dit of van dat. Meer groei, stijgende inflatie, en ze zitten met hun handen in het haar als Jes Grew gelijk de slang van Dow Jones op het toneel verschijnt en snel-

ler groeit dan het BNP; die wetenschappers, er is veel dat ze niet weten. En die geheime genootschappen? De communistische partij kwam voort uit een groepje Duitse arbeiders in Parijs. Ze noemden zich het Buitenwettelijk Verbond van Arbeiders. Marx trad op de voorgrond en schafte het zogenaamde rituele gedoe af zodat de massa kon meedoen in plaats van de elite. Mijn dochter, de man die bij 125th Street en Lenox Avenue staat te oreren, zou wel eens ideeën kunnen spuien die op een cocktail party zijn geboren of tijdens een intercontinentaal telefoongesprek ontstonden of -

Earline legt haar hoofd op het bureau en barst in snikken uit. Papa LaBas troost haar.

O jee, nu heb ik je van streek gemaakt...

Ze neemt hem in vertrouwen. O, het gaat niet om jou, pa, het is...

Berbelang?

O pa, hij vindt je een mislukkeling, hij dacht dat je je kwaliteiten niet voldoende uitbuitte. Hij vond dat je het Inca-geloof, het Taoïsme en andere richtingen erbij moest bettrekken. Hij vond dat je te veel verstrikt raakte in Jes Grew en dat dat een modieuze gril is. Hij is niet meer de oude Berbelang, pa; zijn ogen zijn rood. Hij lijkt bezeten te zijn van waar hij mee bezig is. Ik word zo eenzaam, ik wil uitgaan; vanavond bijvoorbeeld. Ik ben uitgenodigd voor een Iets Anders voor de Inwendige Mens-bijeenkomst.

Iets Anders voor de Inwendige Mens? Wat houdt dat in, Earline?

Ze laat hem de kaart zien.

> HAPJES! SPELLETJES! DRANKJES!
> *IETS ANDERS VOOR DE INWENDIGE MENS*
> gesponsord door
> MADAME LEWARO
> voor de ANTI-LYNCHCAMPAGNE
> 108 West 136th Street donderdag 22 okt., vanaf 9 uur tot? laten we onze broeders bevrijden door samen een ton met vijf-dollarbiljetten te vullen
> (verrassend optreden van Mystery Blood!)

We proberen geld bijeen te brengen voor een anti-lynchwetgeving, James Weldon Johnson moet daar spreken... Het is zoiets als een feestje voor de huur, snap je?

Jij en T gebruiken de laatste tijd zoveel *slang* dat ik je nauwelijks nog kan volgen, maar dat Iets Anders voor de Inwendige Mens lijkt me interessant. Vind je het erg als er een oude man meekomt?

O pa, 50 is tegenwoordig niet oud.

Je vleit me; wacht even, dan sluit ik het kantoor af.

En ik moet me nog verkleden, pa. Ik ben zo weer terug.

Papa LaBas kijkt in een ander kantoor bij de hoofdzaal van de Mumbo Jumbo-kathedraal.

Waar is Charlotte?

Earline is de dames-WC binnengegaan.

Weet je, pa, de laatste dagen doet ze een beetje vreemd. Ze is lusteloos en humeurig. Ze kreeg vanochtend ruzie met een klant en begon hem in het Frans uit te schelden; zou dat een teken zijn?

Hij zwijgt een ogenblik.

Ik moet met haar praten. Misschien is ze van streek door de manier waarop Berbelang is vertrokken. Je weet dat ze dol op elkaar waren. De vrouwen zijn echt

gecharmeerd van zijn activistische trekjes; ik denk dat hij daarom zo'n mooi ding als jij het hof kon maken.

O hou daar mee op, pa.

Earline bestudeert haar gezicht in de spiegel. Er is iets met haar gebeurd. Ze vindt het de laatste tijd nodig uitgebreid toilet te maken, waarbij ze hele dure geïmporteerde zeep en geborduurde handdoeken gebruikt; en ze koopt graag gebakjes, ook al is ze nooit een zoetekauw geweest. Ze kijkt naar het opschrift boven de marmeren wastafel.

VERGEET NIET DE LOAS TE VOEREN

O, dat is waar ook. Ze heeft loa-bak 21 nog niet bijgevuld. Op een lange tafel in de Manga-kamer staan 22 bakken die als een eerbewijs aan de Haïtiaanse loa's waren gemaakt en waarvan LaBas beweerde dat ze van invloed waren op zijn versie van Het Werk. Dat was 1 van LaBas' eigenaardigheden. Hij hield nog steeds vast aan enkele ouderwetse gebruiken. Berbelang had hem op 1 avond uitgelachen toen hij een loa voerde. Dat was 1 van de oorzaken van hun breuk geweest. Natuurlijk begreep ze hun esoterische discussies niet. Papa LaBas had niet van de technici geëist dat ze Het Werk kenden. Ook de trommelaars waren klinisch; hun werk bestond eruit als begeleiders van Papa LaBas' majordomus op te treden. Ze waren niet op de hoogte van Papa LaBas' technieken en therapie. Hoefden dat niet te weten. Zo lang ze hun werk deden was LaBas niet in bekeringswerk geïnteresseerd. Maar het voeren was, dacht ze, niet meer dan 1 van zijn kleinere voorzorgsmaatregelen. Het leek niet veel voor te stellen. Ze zou er morgen of overmorgen voor zorgen.

Ik ben zo bij je, riep ze door de deur naar LaBas.

We hebben nog tijd genoeg, haast je niet, antwoordt Papa LaBas. Hij inspecteert de bakken. Bij de 12de bak staat hij stil en keert dan weer terug naar Earline, die klaar is om weg te gaan.

Het paar loopt de trap af. Buiten staat T Malice met een jonge vrouw te praten die haar handen op haar rug houdt en koket heen en weer wiegt. Als hij Papa en Earline ziet, doet hij de klep van zijn chauffeurspet naar beneden en kijkt strak voor zich uit. Ze plagen hem en omdat hij het sportief opneemt vind hij dat natuurlijk niet erg.

(vertaling: Graa Boomsma)

Eindnoten:

1. *Het Harding-tijdperk* - Robert K. Murray.
2. *Onze tijd*, deel 6, De jaren twintig - Mark Sullivan.
3. *Luchtkastelen - Irene* Castle.
4. B. Fuller omschrijft dit fenomeen als ‘elektromagnetische golfbewegingen in een ultra-ultrahoge frekwentie’.

[Nummer 126]

Frans A. Janssen en Freddy de Vree
Vraaggesprek met W.F. Hermans

Je werd vroeg geboeid door Robinson Crusoe, Woutertje Pieterse, *het verhaal van* Koning Arthur en de Ridders van de Tafelronde - *door de inhoud. Van welke boeken merkte je voor het eerst de vorm op, of de formele waarde?*

Sommige verhalen van Theodor Storm, of van Prosper Mérimée misschien, ik weet het niet precies meer. Wel weet ik dat er op school geen aandacht aan werd besteed, 't Ging om de athmosfeer en de woordkunst, zeiden de leraren. Dus de beschrijving van een dagje in de Haarlemmerhout, of iets anders dat geen duidelijke ontknoping had, was ook al literatuur.

Ik had grote eerbied voor verhalen met een ontknoping en zei bij mezelf: hoe kan iemand zoiets verzinnen?

Wat er met de vorm te doen was, ben ik begonnen te begrijpen toen ik mijn eerste lange verhaal schreef, *Een Ontvoogding*, in 1941. Zodra het af was, bedacht ik dat ik er wel een vervolg op zou kunnen schrijven.

Ik heb dat niet gedaan.

Ook later heb ik zelden een verhaal voltooid, zonder te bedenken dat ik er wel een vervolg op zou kunnen schrijven. Ondertussen is *De God Denkbaar Denkbaar de God* het enige boek waar ik werkelijk een vervolg op geschreven heb.

Ook op *De donkere Kamer van Damokles* ben ik van plan geweest een vervolg te schrijven. Vervolgen, zelfs.

Ik had er al titels voor bedacht: *De pseudo-Dorbeck en De parlementaire Enquêtecommissie.* Maar verder dan die titels is het nooit gekomen.

Herinneringen van een Engelbewaarder is zelfs van meet af aan gedacht als een roman in drie delen. Ik ben dol op dat boek, wegens de figuur van de verteller, een alleszins plausibele alwetende verteller, nooit eerder vertoond. De gebruikelijke verteller van ‘hij-romans’ is immers niet plausibel. Achteraf vind ik het mooier als torso. De onbevangenheid, nodig om de twee volgende delen te schrijven, ben ik trouwens kwijtgeraakt door de Weinrebaffaire. Het ergste was niet dat ik daarin, hoewel het gelijk aan mijn kant was, zoveel tegenstanders had, maar zo weinig medestanders die echt begrepen waar het om ging. Ik heb toen beseft dat niemand zich meer voor de werkelijkheid van de oorlog en de bezetting interesseerde, en dus ook niet voor de daarop betrekking hebbende fictie. Niemand leek me meer in staat of bereid die twee in de juiste verhoudingen te zien.

Ik had ervaren dat de Nederlandse spraakmakende gemeente op dat gebied, dat ik toevallig vrij goed ken, de grofste leugens als waarheid accepteerde.

Waarom dan nog romans schrijven? Fictie is alleen interessant als ook de werkelijkheid geëerbiedigd wordt.

Ik moet er ook niet aan denken dat, als ik de vervolgen op de *Herinneringen van een Engelbewaarder* geschreven had, vrijwel iedereen zich uigesloofd zou hebben er toespelingen op de Weinrebzaak in te zoeken en die dus te vinden, en *dus* een excuus zou hebben om weer een gigantische lastercampagne op touw te zetten. Maar het boek had en heeft met Weinreb niets te maken en het idee dat er dan toch een golf van stommiteiten uit die richting zou kunnen losbarsten, heeft me verlamd. Omdat het tweede deel in de bezetting zou spelen en het derde tijdens de bevrijding, zou het onvermijdelijk zijn geweest er zaken in ter sprake te brengen, die ook naar

aanleiding van Weinreb ter sprake zijn gekomen. Dat zou ik onmogelijk anders hebben kunnen aanpakken.

En dan komt er nog bij, dat ik, als ik nog eens aan de oorlog denk, bij mezelf zeg: 'Kom, ga liever een wandelingetje maken in de prachtige stad waar je woont en bedenk wat anders.'

Is iets in de kunst 'nuttig'? Zo: 'zeep is nuttig' - is 'polemiek 'nuttig'?

Schrijvers beseffen ten onrechte niet hoe nuttig ze zijn. Zelfs aan slecht verkochte dichtbundels verdienen tientallen mensen hun brood: papiermakers, drukkers, binders, boekhandelaars en uitgevers. Geen uitgever is nog over de kop gegaan door een slecht boek. Uitgevers gaan over de kop als ze slechte uitgevers zijn.

Natuurlijk is polemiek nuttig. Iemand die denkt dat het maar het beste zou wezen voor eeuwig en altijd de lasteraars, de leugenaars, de bedriegers en de imbecielen het hoogste woord te laten voeren zonder ze belachelijk te maken, die kan beter heroïnespuiter worden of zich dooddrinken.

Ook ik word elk jaar een jaar ouder en dus meer geneigd na te denken over de vraag: Hoe lang nog? Wat is het nut? Waar al die moeite nog voor te doen? Veronderstel eens dat de voltooide *Herinneringen van een Engelbewaarder* de grootste roman zou blijken te zijn geworden ooit in Nederland geschreven, dan zou toch Nederland wel het laatste land zijn waar dat werd ingezien. En in het buitenland is alle literatuur die uit Nederland komt, bij voorbaat verdacht.

In januari van dit jaar verscheen *De Waterman* in Franse vertaling. Alain Bosquet (Magazine Littéraire, janvier 1985) begon zijn bespreking van dat boek als volgt: 'Van alle landen in West-Europa heeft Holland de geringste hoeveelheid genieën aan de wereld geschonken. (...) Na Vermeer, Rembrandt, Hals en Ruysdael, niets, tot aan het eind van de vorige eeuw, waarin Van Gogh en Mondriaan verschijnen. Het is behoorlijk, maar weinig vergeleken met het aanpalende Vlaanderen, bij voorbeeld. En dan is de schilderkunst nog een bevoorrecht gebied, waar Nederland meer heeft uigeblonken dan elders. Wat hebben ze nu eigenlijk daarbuiten voorgebracht? Spinoza was niet helemaal thuis in dat land waar zoveel rivieren uitmonden; Erasmus zou overal hebben kunnen leven.'

Het nare is, dat je hem nog gelijk moet geven ook. En wie is er zo gek geweest Van Schendel's waterige *Waterman* in het Frans te laten vertalen met subsidie?

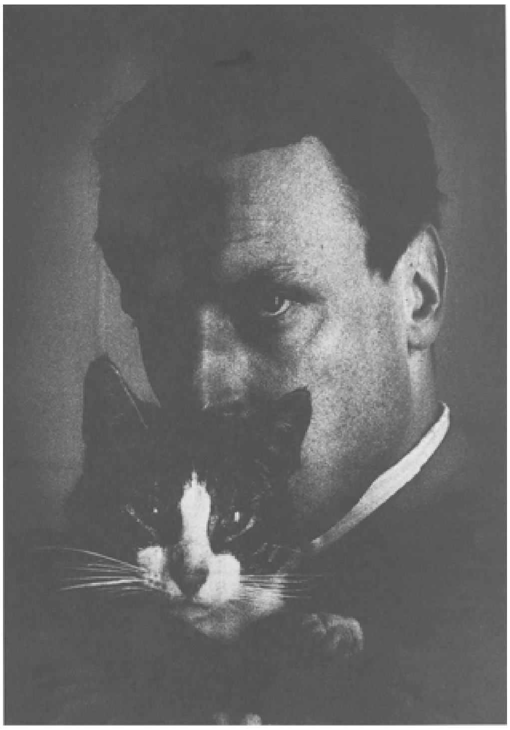
Nederlanders hebben meer dan andere volken de neiging op hun eigen land te schelden. Diep in hun hart hopen ze dat dit opgevat zal worden als een blijk van eerlijkheid, nuchter inzicht, en daarbij denken ze zoiets als: Wij zijn geen opscheppers zoals de Duitsers en de Fransen en daarom zijn we *werkelijk* superieur. Maar ik geloof meer en meer dat niemand die gevolgtrekking maakt.

Wat dreef Nietzsche ertoe de natuurkunde aan te pakken - waarom oefenen de zgn. exacte wetenschappen zo'n grote aantrekkingskracht uit op onwetenschappelijke geesten?

Nietzsche's schoolopleiding op het gymnasium Schul-Pforta was erop gericht dat hij theoloog zou worden. Toen hij die school met overweldigend succes had afgelopen, stelde hij zijn moeder zeer teleur door de klassieke letteren te verkiezen boven de theologie. Voor de natuurwetenschappen was het te laat en hij had trouwens ook geen aanleg voor de wiskunde. Maar toen hij God dood verklaard had, sprak het vanzelf dat de natuurwetenschappen hem fascineerden. De kritiek op het christendom is van oudsher uit de natuurwetenschappen en uit de voorstadia van de natuurwetenschappen voortgekomen. Alchemisten en chemici waren in het oog van de christenen handlangers van de Duivel. En Nietzsche's filosofie, Nietzsche's moraalleer vertegenwoordigt min of meer de moraal van de Prins der Duisternis. De Duivel is nooit totaal amoreel geweest. Hij houdt zijn beloften immers altijd? In 1874 verscheen de novellenbundel *Les Diaboliques* van Jules Barbey

d'Aurevilly, die zichzelf voor een vroom katholiek hield. Hierin staat een verhaal *Le bonheur dans le crime*, waarin de meest puur-nietzscheaanse personages optreden die je je kunt denken. Toch had Aurevilly nooit van Nietzsche gehoord, dat kon ook helemaal niet, en Nietzsche schijnt later *Les Diaboliques* wel gekend te hebben, maar toen was zijn filosofie van het amoralisme en de amor fati al in kannen en kruiken.

Dat verhaal *Le bonheur dans le crime* is een van de schitte-



Willem Frederik Hermans, Groningen 1955. Foto Ed van der Elsken.

rendste nog niet de Proleet der Duisternis, zoals nu. Het slachtoffer van de misdaad wordt door haar medeminnares vergiftigd (*met inkt* nota bene, wat een vondst!) en zij weet het. Maar als ze het, bijna dood, aan de huisarts vertelt, laat ze de dokter bezweren er met niemand over te praten, want ze wil niet dat de naam van haar man (zit ook in het complot) en de familie-eer door die misdaad worden besmeurd. Over amor fati gesproken! Als dan later de medeminnares is getrouwd met die man, weduwnaar geworden door haar toedoen, vraagt de dokter op een dag of ze het niet betreurt dat ze geen kinderen krijgt. Ik wil geen kinderen, zegt ze, ik zou minder van mijn man houden. ‘Kinderen? Die zijn goed voor ongelukkige vrouwen!’

Zo zie je, ze is geheel vrij van Gewissensbisse. Het is haast onbegrijpelijk dat dit verhaal is geschreven door iemand die Nietzsche niet gelezen had, maar Nietzsche had diabolische voorlopers, Byron onder anderen, die hij als jongetje las in Duitse vertaling.

Hij gaf een enigszins andere vorm aan iets wat al lang bestond. Want alles wat we kunnen beweren zonder, als de natuurkundigen, verplicht te zijn toch wel eens met concrete, werkende modellen voor de dag te komen, of werkelijk aardgas te vinden, zoals de geologen, of een betere graansoort te kweken, zoals de biologen, dat bestaat in wezen sinds het jaar nul. Nietzsche deed al veel inspiratie op uit Theognis (zesde eeuw vóór Christus).

Alles wat geen natuurwet is, is dogma. Dogma's kan iedereen ad libitum verzinnen.

De natuurwetten zijn geen zedewetten, geen dogma's. Men zou sommige natuurwetten daartoe kunnen proclameren, maar proclamaties blijven proclamaties, dus dogma's. Met natuurwetten kun je soms wel aantonen dat sommige dogma's onzin zijn.

Als ik de natuurwetten weiger te aanvaarden, kan ik geen stoommachine of computer bouwen. Maar een wetboek schrijven kan altijd. Gevangenissen en politieke twisten bestonden er al lang, toen de meeste natuurwetten nog niet bekend waren.

De natuurwetenschap kan onderscheiden tussen zwak en sterk, tussen gezond en ongezond, tussen gewenst en ongewenst, maar ze kan dit alleen doen met het oog opeen vastgesteld doel: koeien fokken die meer en goedkoper vlees leveren, kippen die meer eieren leggen, tomaten die meer water bevatten en helemaal geen smaak hebben.

Men zou de hele samenleving tot een modelboerderij kunnen maken. Bernard Shaw en Heinrich Himmler dachten in die richting, geloof ik.

Maar met welk doel zouden er mensen die meer water bevatten of zo moeten worden gefokt?

De natuurwetenschappen kunnen vertellen hoe een bepaald doel te bereiken, maar een oordeel over het doel, het vaststellen van het doel, ligt geheel buiten hun domein en zal daar altijd buiten blijven. Daar hebben de kletskousen vrij spel.

IS er in het leven iets ‘nuttig’? Moet een studie worden af gemaakt? Moet men erop wijzen dat Du Perron een mislukte HBS'er was? Dat Kousbroek zijn studie wiskunde, zijn studie Japans niet af maakte?

Ik geloof, als iemand op de middelbare school mislukt, of op de universiteit, dat dit toch op een tekortkoming wijst en dat het, zeker voor zijn eigen gevoel, toch altijd een tekortschieten zal blijven, ook al is Multatuli's vraag: ‘Waar blijven de knappe jongens?’ gerechtvaardigd. Knappe jongens zijn, net als de domme jongens, meestal van elke oorspronkelijkheid verstoken, dus daardoor gaan ook zij grotendeels verloren in de grauwe massa. Het is waar dat een enkele mislukkeling later soms veel meer stof doet opwaaien dan de meeste vroegere knappe bollen. Maar ze blijven vervuld van afgunst op studenten die de eindstreep hebben gehaald en

kunnen dikwijls niet verhinderen zich juist daardoor te kijk te zetten. Multatuli, mislukte gymnasiast, heeft heel wat energie aan de voor hem te moeilijke wiskunde verknoeid. Hij zou wel eens eventjes een betere soort driehoeksmeting uitvinden, pochte hij. Ook de filologie had geen geheimen voor hem, dacht hij, maar voldoende kennis van dat vak bezat hij niet. Vergelijk hem liever niet met Schopenhauer, cum laude gepromoveerd in de wijsbegeerte en kenner van niet minder dan zeven talen. Toch wordt deze absoluut onvruchtbare vergelijking telkens weer door de vereerders van Multatuli gemaakt. Daarmee schaden ze hem alleen. Ook met Voltaire of Nietzsche heeft hij, juist door zijn gebrek aan geleerdheid, weinig overeenkomst, maar dit betekent niet dat hij op zichzelf geen groot schrijver is geweest. Schopenhauer heeft trouwens ook veel *onzin* beweerd, hoor. Zijn pogingen, in navolging van Goethe, de kleurentheorie van Newton belachelijk te maken, die kun je niet zonder maagkrampen volgen. Een merkwaardig verschil tussen de exacte vakken en b.v. de sociologie, het recht, of de literatuur, is, dat het vrijwel onmogelijk is een theorie of stelling van een exact vak belachelijk te maken. Iemand die dat onderneemt kwalificeert zichzelf daarmee vrijwel onmiddellijk als dilettant. Dat was ook in de tijd van Schopenhauer en Goethe al zo. Een foute natuurkundige theorie kan alleen gekritiseerd worden door haar te vervangen door een betere. Dat is moeilijk en er is niets humoristisch aan. Maar iedere kleine boef maakt de strafwet belachelijk en iedereen die niet kan lezen, kan het tot literair kritikaster aan een krant brengen. Een foute natuurkundige theorie *werkt* niet, of werkt gedeeltelijk niet, maar corrupte rechters werken wel en ook slechte boeken worden geregeld gepubliceerd. Daar neemt de op school mislukte zijn kansen waar. Denk eens aan de mislukte lyceïst Harry Mulisch, met z'n krankjoreme filosofische onzinturf, door echte filosofen alleen gelezen om erde onkunde in aan te wijzen. Dat doen ze omdat Mulisch beroemd is. Als Mulisch niet al beroemd was geweest, zou de Bezige Bij dat boek niet eens hebben uitgegeven. En trouwens, hoeveel onzin is en wordt er niet opgeschreven door filosofen die beter opgeleid zijn dan Mulisch?

Niet alleen studies moeten worden afgemaakt, alle verdere dingen die iemand onderneemt, ook. Hoe anders nog enig zelfrespect te behouden?

Kousbroek's studie in de wiskunde strandde na twee jaar, maar hij verbeeldde zich dat hij liever dichter wou worden. Daar ook weer van teruggekomen, doet hij nu of hij die wiskundestudie *voltooid* heeft en, juist over onderwerpen die hij min of meer beheersen zou als zijn studie wis- en natuurkunde werkelijk geslaagd was, zwamt de puzzledokter van de NRC de grootste esseejs bij elkaar.

Ik vind het totaal oninteressant wat een gesjeesde student als Kousbroek denkt over een genie als L.E.J. Brouwer, hoe gek Brouwer in menig opzicht ook geweest mag zijn.

Kousbroek is, vrees ik, dommer dan hijzelf en zijn bewonderaars wel beseffen. Anders had hij zich ook niet voor de mal laten houden door Weinreb en Renate Rubinstein.

Nadat Kousbroek mislukt was in de wiskunde, liet hij op de omslagen van literaire tijdschriften waarin hij iets geschreven had, verkondigen dat hij naar Parijs was vertrokken om Japans te studeren. Was dat even interessant!

Hij kent geen drie woorden Japans, ik zweer het!

De narigheid in Nederland is dat mensen die op een bepaald gebied werkelijk iets weten, er meestal geen literatuur van kunnen maken, of dit niet durven, uit angst dat de vakgenoten ze niet langer au sérieux zullen nemen. Maar wat heb ik aan vlot geschrijf van mislukte studenten, die maar wat navertellen uit Amerikaanse of Franse tijdschriften.

Ik zou al die nare dingen over Kousbroek voor mij houden, als hij niet een Weinrebzanger was, een onbetrouwbare vriend, door en door jaloers en oneerlijk.

In zijn boekje *De Aaibaarheidsfactor* schrijft hij op blz. 19: ‘Een kat ruikt altijd lekker: naar pas gestoomde dekens, zoals W.F. Hermans opmerkt in zijn verhaal De kat Kilo.’

Kijk je na wat ik in De Kat Kilo werkelijk heb ‘opgemerkt’, dan lees je niets wat op die stuntelige volzin van Kousbroek lijkt. Er staat: ‘De huid van een gezonde kat heeft een verrukkelijk parfum, niet dierlijker dan de geur van een pasgestoomde deken,’ Het woord lekker komt er niet in voor, maar wel iets over het feit dat een kattevel, dierlijk, niet dierlijker hoeft te ruiken dan een deken, die immers uit wol bestaat en dus even dierlijk is.

Misschien was Kousbroek te dom om te begrijpen dat deze implicatie de kern was van mijn ‘opmerking’. Of hij wou het niet begrijpen, omdat zulke overschrijvers als Kousbroek er zelf nooit in slagen iets op te merken dat niet al door een beroemde Amerikaan of andere buitenlander is opgemerkt.

Kousbroek heeft ook onder het pseudoniem Ethel Portnoy

een boekje gepubliceerd dat *Vliegende Vellen* heet.

Freddy de Vree. Foto W.F. Hermans.

Frans A. Janssen. Foto W.F. Hermans.

Willem Frederik Hermans.

Vliegende vellen! Een foute vertaling van 'feuilles volantes'. Feuilles volantes, dat zijn gewoon 'losse blaadjes'. Maar 'Ethel Portnoy' zag ze vliegen. Er bestaat overigens ook een echte Ethel Portnoy. Dat is een lieftallige Amerikaanse die geen Nederlands kan schrijven.

Wel afgestudeerd is onze andere puzzledokter, H. Brandt Corstius, alias Hugo de Torenkraai, Battus, Etter, Stoker de Olieman, Piet Parelgrijs, en zo voort. Die lijdt weer aan andere trauma's, maar het resultaat is even onoorspronkelijk, oneerlijk, afgunstig en onartistiek als dat van Kousbroek. Schrijven kan hij nauwelijks. Hij beweert Multatuli te bewonderen. Een beschouwing over Multatuli (VN 21-4-'84) beëindigde hij eens als volgt: 'Die man is niet kapot te krijgen'. Dat peil.

Literatuur gaat over de karakters van mensen, over de hartstochten van mensen, over de strijd van de eenling tegen de wereld, over de conflicten tussen de mensen. Ze bestaat niet uit huzarenstukjes, als sonnetten waarin de letter e niet voorkomt of zinnetjes die je ook van achteren naar voren kan lezen. De *Opperlandse Taal- en Letterkunde*, door Dr. Brandt Corstius met behulp van een computer geproduceerd onder het pseudoniem Boer Batuus, of onder een van z'n andere olijke schuilnamen, dat weet ik niet meer precies, is op zichzelf een zeer onderhoudend en leerzaam boek, maar met literatuur heeft het niets uit te staan. Hoogstens kan het aan de zelfkant van de kunst worden ondergebracht, waar de liefhebbers van rebussen soms wat surrealistisch vermaak opleveren. Dat deden ze ook al toen er nog geen computers bestonden. Toen was het eigenlijk leuker, verrassender, knapper.

Ik schreef Battus Bolleboos op 4 november 1981 een heel vriendelijke brief, waarin ik hem alle mogelijke lof toezwaaide voor dat boek, maar hem ook enkele fouten onder het oog bracht. Op sommige passages uit *De God Denkbaar Denkbaar de God* had Battus Boer bij voorbeeld totaal verkeerde commentaren. En zo was er nog het een en ander.

Op blz. 140 van de eerste druk kun je lezen: 'Voor het getal pi zijn in veel talen rijmpjes bedacht en Opperlands kon niet achterblijven (59a). (...) Het getale (2,1728...) is ook belangrijk, als grondtal der natuurlijke logaritme. Daar zou een e-lipogramezelsbrug voor bedacht moeten worden.'

In mijn brief wees ik erop dat e = 2,71828... is en dat een ezelsbruggetje als door hem bedoeld, al lang bedacht was voor e. ‘Ik houd er niet van op te scheppen,’ schreef ik, ‘maar in 1938 heb ik een ezelsbruggetje bedacht voor het onthouden van het getal e. Het luidde: Is numerus a magistro ut teneatur. De leraar wiskunde, Jhr.Dr. G. van Hasselt, gaf mij hiervoor op Sinterklaas een chocoladeletter E. In de door u opgegeven waarde van e staan drukfouten.’

Boer Battus reageerde met een bot visitekaartje, waarop hij verzekerde dat de fouten in volgende drukken verbeterd zouden worden.

Wat zie je nu op bladzijde 140 van de vijfde druk (1984)? Inderdaad, de waarde van het getal e is verbeterd tot 2,7182... Maar verder is alles hetzelfde gebleven: ‘Daar zou een e-lipogramezelsbrug voor bedacht moeten worden.’

't Staat er nog net zo: Zou bedacht moeten worden... Wat Battuspiet zelf niet heeft kunnen bedenken, dat mag een ander ook niet hebben bedacht, dat moet voor altijd worden doodgezwegen.

Geen wonder dat deze man met al die koddig bedoelde pseu-

doniemen zo wraakzuchtig is, en allerlei mensen met de banaalste scheldwoorden belastert, en zich zo thuisvoelt bij het lawaai van het ketel lappersvolk dat Vrij Nederland en de Volkskrant volschrijft. Hoe ook door hem beledigd, om erger te voorkomen nam het pennelikkersgilde het als één man voor hem op, toen de minister, Brinkman, in 1985 het advies aan Brandt Corstius de P.C. Hooftprijs te geven, naast zich neerlegde. De vrijheid van drukpers was in gevaar, en weet ik wat al meer. Ook de socialistische Belgische minister Marc Galle deed z'n rode Licht in het reactionaire duister schijnen, daarbij glad over het hoofd ziende dat Hugo de Torenkraai al lang in de gevangenis zou zitten, als hij in België de leugens en lasterlijke beledigingen had verkocht, waar hij het Nederlandse klootjesvolk op tracteert. Van de paus houdt hij ook al niet.

Corstius zelf mocht de ene pagina na de andere volwenen over het hem aangedane onrecht, daarbij onderstreepte hij helaas niet voldoende dat hij, die de ministers geregeld zo krachtig voor Eichmannen en antisemieten uitscheldt, natuurlijk nooit bij een van die verwerpelijke ‘fascisten’ zijn handje zou zijn komen ophouden, om er f10.000 in te ontvangen.

De minister had volkomen gelijk. Hoe zou een regering een staatsprijs kunnen geven aan een held op sokken die de achttienjarige kroonprins van Nederland ‘prins Snotneus’ heeft genoemd, omdat Renate Rubinstein een boekje over hem schrijft? (Zie: *De Volkskrant*, 11-2-'85). Dat kan natuurlijk helemaal niet. Helaas zei de minister niet ronduit dat het om deze en soortgelijke redenen niet kon. Want Nederland is nu eenmaal een stiekem land. Dat heb ik al eerder beweerd.

Begrijp me goed: ik ben geen principiële aanbidder van het vorstenhuis of van het toekomstige staatshoofd. Maar ik weet wel zeker dat Nederland zich als republiek internationaal nog belachelijker zou maken, dan het als monarchie al doet. En je kunt gerust zeggen dat er in Nederland geen honderd republikeinen bestaan. Op een stelletje antikruisraketters zonder das na, is er geen hond die verwacht dat er iets verbeteren zou, als de koningin werd afgezet en vervangen door een om de vier of zeven jaar te kiezen voordeurdeler, tweeverdiener, trendvolger, enerzijds-anderzijds-afweger, of soortgelijke schrielhannes. Welke particulier in Frankrijk ook president wordt, of 't er een is van links of van rechts, zodra hij is gekozen zet hij een hoge borst op en gaat denken dat hij Lodewijk de Veertiende is. 't Zelfde verschijnsel zou je in Nederland ook krijgen. De koekenbakker of dakpannenfabrikant die president zou worden, zou zich ogenblikkelijk verbeelden dat hij Willem de Zwijger was. Dat wil zeggen: geen mond meer open doen. Leuk hoor! En ondertussen wel z'n zakken vullen, wat dacht je?

Het toetakelen van het koningshuis heeft dus geen enkel nut, en is alleen te vergelijken met het kapotsnijden van de stoeltjes in de tram, die evenmin door iets beters kan worden vervangen.

Wat voor belang heeft het, een jongetje van achttien jaar te beschimpen, dat door het lot is voorbestemd eenmaal koning van Nederland te worden? Of het al niet erg genoeg is, dat men aan de sokkenstopster van Weinreb de opdracht heeft gegeven een boekje over hem te schrijven!

Ziel te koop stond er boven het stukje waarin ze werd gelaakt omdat ze een boekje over de kroonprins schrijven zou. Onze antipapistische schrijvelaar publiceerde dit stukje in het rooms-katholieke ochtendblad *De Volkskrant*. O, wat zijn ze toch ruimdenkend, alles mag. Maar wat een land, waar gedrukt kan worden dat een journaliste die over het toekomstige staatshoofd zal gaan schrijven, na daartoe officieel door de Rijksvoorlichtingsdienst te zijn aangezocht, *haar ziel verkoopt*!

't Is nog onmogelijk op de koop toe, want het arme mens heeft al lang geen ziel meer. Iedereen die weet - en dit is algemeen bekend - dat ze twintig jaar geleden

Boer Badhuis, auteur van 't stukje *Ziel te koop*, de horens heeft opgezet, kan dit zonder enige moeite begrijpen.

De manier waarop de pers de totaal van elke macht verstoken Nederlandse koninklijke familie behandelt! Als een circus zijn paradepaarden op die manier schoffeerde, zou de Dierenbescherming moord en brand schreeuwen.

Maar het is toch bekend dat Kousbroek en Brandt Corstius je vreselijk bewonderen?

Ik kan dergelijke bewonderaars missen als kiespijn. Ik heb hun zure stroop niet nodig en papegaaien maken me doodmoe. Hoeveel eerlijker en eerbiedwaardiger is iemand als Kees Helsloot, die in een interview (Alg. Dagblad 24-11-'84) zei: ‘Ze noemen me een epigoon van Hermans, maar dat vind ik niet erg.’

Daar komt bij dat de polemische stukjes van Helsloot helemaal niet op de mijne lijken. Maar hij is een van de weinigen wiens polemische stukjes, behalve dat ze grappig geschreven zijn, ook nog op feiten berusten.

In geen enkel land ter wereld zijn zoveel literaire prijzen en zo weinig schrijvers die van mij een prijs zouden krijgen, als ik prijzen uit te delen had.

Maar nu heb je nog niets gezegd over Du Perron.

Het stopwoord van Du Peron was ‘intelligent’. Als Du Perron een schrijver niet intelligent vond, nou, dan had hij het verkorven bij deze Javaanse grote.

Was Du Perron dan zelf zo intelligent? Dat moet wel zo geweest zijn.

Toch geloof ik dat iemand die zich werkelijk voor intelligent houdt, zich niet door de middelbare school in de luren laat leggen. Die blijft niet in bed met pijn in zijn buik als een proefwerk een beetje moeilijk dreigt uit te vallen. Die acht zich te goed om als mislukte scholier door het leven te gaan en haalt zijn einddiploma, al is het tegen heug en meug. Ook al vindt hij zich nog zo geweldig op gebieden die door de meeste leraren met minachting worden bezien. Zelfs Rimbaud, het voorbeeld en prototype van de dichterlijke zwerver en rebel, was een heel knappe jongen op school, en kreeg allemaal eerste prijzen.

Al dat geringschatten van andermans intelligentie bij Du Perron, ach, je kunt het er zo nu en dan wel mee eens zijn, maar de wetenschap dat die veroordelingen uit de pen van een mislukte HBS'er kwamen, maakt het niet indrukwekkender. Als hij nou principieel niets voor de studie had gevoeld, als hij het liefst eenvoudige handenarbeid had verricht, zoals ik omstreeks mijn veertiende jaar eigenlijk liever horlogemaker of automonteur wilde worden, maar nee, daarvan was bij Du Perron geen sprake.

Multatuli, na twee of drie jaar verwijderd van de Latijnse School, zoals het gymnasium toen nog heette, omdat hij zijn huiswerk niet maakte, zou zijn hele verdere leven alles wat hij schreef doorspekken met Latijnse citaten die hij uit een citatenboekje opviste. Ook erg pijnlijk. Maar, in tegenstelling tot Du Perron, had Multatuli geen enkele literaire eerzucht. Hij was liever gouverneur-generaal van Indië geworden. Schrijven deed hij alleen bij gebrek aan beter, nietwaar. In Nederland, waar ze voor iedereen zo niet een P.C. Hooftprijs achter de hand houden, dan toch wel een troostprijs, hoor je vaak beweren dat echte genieën allemaal zijn mislukt op school. Einstein heet het grote voorbeeld van zo'n genie. Maar lees er eens een biografie van Einstein op na. 't Is een fabeltje. Op zijn eenentwintigste jaar was hij ingenieur!

Zou je wel eens jaloers kunnen zijn op mensen die een bepaald geloof bezitten? Je zegt wel dat je gelukkig *onkerkelijk opgevoed werd, maar dat is dan een van de zeldzame houdingen waarin je niet tegen je vader revolteerde.*

Het laatste is een misverstand: ik rebelleerde niet tegen mijn vader, ik was het tegendeel van een rebel. Mijn vader rebelleerde tegen mij.

Ja, gelukkig ben ik opgevoed zonder gedoopt te zijn, zonder bidden aan de eettafel, zonder Bijbelvoorlezing en zonder 's zondags naar de kerk te moeten, of naar het politieke jongerenclubje.

De meeste mensen die met een of ander geloof worden opgevoed, het katholieke, het gereformeerde of het marxistische, blijven, zonder het te weten, ook als ze later van hun jeugdgeloof afstappen, gebrekkige denkers. Ze worden van katholiek communist, of omgekeerd, of ze beweren dat ik toch ook wat moet geloven en wel een diep verborgen verering voor Menno ter Braak zal koesteren. Kortom, het zijn en blijven niet zelden beschadigde mensen, geloof ik. Als je niet bij een kerk of politieke partij hoort, heb je het bovendien moeilijker, sta je meer alleen dan de aanhangers van een club. Je hebt het zelfs moeilijker dan de afvalligen van een club, want de rechtzinnige clubleden worden gefascineerd door de afvalligen, of hopen hen terug te winnen. Maar voor wie nooit ergens bijgehoord heeft,

interesseert zich niemand.

Geloof ik toch iets? Als ik een boek schrijf, ga ik niet tegelijkertijd bedenken dat de wereld het tot dusverre ook heel goed heeft kunnen stellen zonder dat boek van mij. En al bedenk ik dit zo nu en dan, ik zal het boek toch schrijven als ik weet wat ik erin wil zetten, zonder precies te weten of het wel ooit af zal komen, of ik nog beleven zal dat het verschijnt, en zo meer. Maar dit geloof is iets anders dan geloven in goddelijke bestiering. Ik geloof niet eens dat de mensen toch ‘IETS’ moeten geloven, zolang ze andere mensen maar niet vermoorden of bestelen.

Ik neem wel aan dat *waar* niet hetzelfde is als *onwaar* en ik geloof dat er een zekere logica bestaat. Of, beter uitgedrukt, dat geloof ik niet, dat IS nu eenmaal zo. Een wereld zonder logica zou niet voorstelbaar of beschrijflijk zijn.

Ik geloof ook niet dat iemand door deze of gene moralist te lezen goed of slecht kan worden. Sommige mensen scharrelen door het aardse tranendal zonder met de politie in aanraking te komen, andere niet. Sommige die feitelijk niemand iets misdoen, worden toch geregeld uitgescholden door de kranten en staan als de bonte hond bekend. Afkeer van vermoord worden of bestolen is vrij universeel. De bijzonderheden van de ethiek zijn dat minder. De ethiek is maar een rationalisatie achteraf en het geloof ook. Wel kan een moraalleer de wetgeving beïnvloeden: veelwijverij kan al dan niet geoorloofd zijn, abortus provocatus al dan niet strafbaar, en zo verder.

Hoe slecht kan een mens worden? Dit hangt af van twee grootheden: a) hoeveel neiging heeft hij het verbodene te doen, en b) hoeveel gelegenheid krijgt hij het verbodene te doen. De eerste grootheid is duister, vaag, en niet gemakkelijk te onderzoeken, de laatste is vrij overzichtelijk en soms bijna meetbaar. Waardoor is de criminaliteit de laatste tientallen jaren zo toegenomen? Onder invloed van allerlei utopische gedachten is het in de westerse landen gebruikelijk geworden en algemeen aanvaard dat iedereen uit de staatskas graait wat hij graaien kan, niet goedschiks, dan kwaadschiks, door afpersing. Ook de politie. De politie wil dus dat de overheid meer geld aan de politie uitgeeft. Als de politie meer misdadigers arresteert, neemt de misdaad af, en kan de politie ingekrompen worden. Nou, je begrijpt dan wordt er wel voor gezorgd dat de misdaad toeneemt. Pas gearresteerde moordenaars zelfs worden ogenblikkelijk weer losgelaten. Dit is de oorzaak waardoor de wereld zo onveilig geworden is.

Zulke denkers als Multatuli of Nietzsche verwachtten blijkbaar dat we een heleboel gelukkiger zouden worden na het christendom te hebben uitgeroeid. Dit is zeer de vraag. De meeste mensen schrijven nu eenmaal geen boeken en hebben geen andere troost dan die van dominee, pastoor of K.G.B.

Het christendom is dan ook helemaal niet uitgeroeid. Nietzsche en Multatuli zouden hun ogen niet geloven, als ze terugkwamen. Met andere woorden, ze hebben de menselijke geest toch niet goed begrepen. De meerderheid kan niet zonder kerk of politbureau.

Om dan nog maar niet te bedenken dat met de uitroeiing van de islam nog niet eens een begin gemaakt is; een wederopleving is eerder aan de orde.

Atheïsten die hun atheïsme als een soort credo ‘uitdragen’ zijn trouwens meestal helaas vulgaire, fantasieloze mensen, erg anti-artistiek.

Geloven of doen alsof, heeft iets sjieks, zoals vele dingen die met oude tradities samenhangen. Dit geldt niet voor een groot deel van het Nederlandse calvinisme natuurlijk, met z'n bedehuizen die naar oud papier ruiken en z'n beslagen ramen die met azijn gewassen worden, als ik het goed geraden heb.

‘Mijn leven is in God's hand,’ zegt de gelovige.

Je moet niet denken aan de functionarissen in wier handen het leven van de ongelovigen berust: de fiscus; de generaal of president die een oorlog kan ontketenen.

Daar doet God's hand voor hen niets tegen. Aannemelijk is overigens dat Hij er ook voor de gelovigen niets tegen zal doen.

'*Ook mijn ouders vergaten nooit iets*'.

Je geheugen is zo goed - heb je ooit black-outs van bepaalde gebeurtenissen, evt. periodes?

Zeker. Onder andere als ik iets wat me werkelijk overkomen is, gebruik in aangepaste vorm in een verhaal dat ik niet voor echt gebeurd uitgeef. Terwille van de samenhang in het verhaal besteed ik dan zoveel energie aan het vervormen van de werkelijkheid, dat ik achteraf soms niet meer weet wat echt waar is en wat ik heb verzonnen. Ik vind in zo'n geval het onderscheid ook niet belangrijk meer. Het verhaal is belangijker dan mijn herinnering. Het verhaal heb ik opzettelijk gemaakt; wat ik beleefd heb, is me ook maar toevallig overkomen.

Vooral het geheugen van mijn moeder was ijzersterk.

Ik vind zelf niet dat ik zo'n goed geheugen heb, ik zou in elk geval wel willen dat het beter was.

Iedereen vergeet meer dan een ander kan controleren.

Maar je kunt de wereld al gauw met je geheugen in verbazing brengen, door er blijk van te geven zaken onthouden te hebben die de medemens vergeten is, of liever vergeet.

Natuurlijk ben ook ik bepaalde gebeurtenissen echt vergeten, maar, als niemand anders ze onthouden heeft, kan ik onmogelijk nagaan welke dingen dat zijn.

Er verdwijnt heel wat voor eeuwig in de afgrond, zeker als bij het ouder worden je familieleden en vrienden de een na de ander doodgaan en je dus geen navraag meer kan doen.

Autobiografieën zijn niet in staat uitsluitsel te geven over de eerlijkheid van de schrijver. Boeken die voor eerlijk en openhartig gehouden worden, zijn boeken die de indruk geven oprecht te zijn door de stijl waarin ze zijn geschreven: eenvoudig, niet opgeblazen, jazelfs dikwijls met een ondertoon van zelfverwijt. Het relaas dat erin gedaan wordt, dient vanzelfsprekend ook vrij te zijn van innerlijke tegenstrijdigheden. Hoeveel waarheid een autobiografie bevat, kan niemand precies nagaan. Als er leugens in worden aangetoond, is dat dikwijls ook maar een meevaller. Leugens dienen wel onderscheiden te worden van een leugenachtige toon.

Oprechtheid in de literatuur is een stijl - een van de vele stijlen.

Welke verhouding bestaat er in jouw oeuvre tussen het beredeneerde *en het intuïtieve?*

In Uit talloos veel miljoenen *bij voorbeeld citeer je omtrent de dochter Parel de bron van de symboliek* (The joy less Jeweller), *maar op de achtergrond, onbewust, zat die van het Victoriaanse pornografische tijdschrift* The Pearl.

Theo van Baaren (brief) schrijft dat: 'De betekenis van de parel als de ziel die in het slijk ligt, een bekend motief is in de gnostiek, in detail uitgewerkt in het Lied van de Parel *in de apocriefe handelingen van Thomas, waarin verteld wordt hoe de Verlosser afdaalt naar Egypte (de materiële wereld) om de verloren parel te zoeken en te redden*'.

Men kan aan elke eigennaam allerlei betekenissen verbinden, etymologische, mythologische, daar is het eind van zoek. Gesteld dat ik een verhaal schreef waarin iemand Freddy de Vree heette. Natuurlijk zou er een exegeet opstaan die zou zeggen: Dat bedoelt Hermans als een toespeling op het Bruintje Beer-verhaal, want daarin komt een olifantje voor dat Freddy Snuit heet.

Toen ik Sita's dochter Pearl noemde, heb ik geen ogenblik aan dat pornografische tijdschrift *The Pearl* gedacht. Achteraf komt het aardig uit, omdat het een hoerige meid is, maar wat mij betreft is het verband met het tijdschrift toeval.

En ik was al een heel eind op dreef met die roman, toen ik op het idee kwam het verhaal van de Joyless Jeweller en zijn parel erin te betrekken.

Wat Theo van Baaren zegt, is volkomen juist, maar ik denk dat het gnostische parelmotief beter bekend is geweest aan de schrijver of schrijvers van de *Pearl, Patience and Purity or Cleanness*, dan aan mij, toen ik *Uit talloos veel Miljoenen* bedacht.

Zo'n wonder is het trouwens allemaal niet. Ook in het alledaagse spraakgebruik is de parel een zinnebeeld van reinheid, door de oesterschelp waar hij in thuishoort beschermd tegen de vuile wereld. Valse parels niet te na gesproken, natuurlijk. De Parel in de roman, niet echt de dochter van Clemens, hoewel ze daarvoor door moet gaan, is voor zijn gevoel bij uitstek een valse parel. Daarvoor hoefde hij werkelijk de gnostiek niet bestudeerd te hebben.

Het is een mode van de laatste jaren achter iedere eigennaam in een verhaal een verborgen betekenis te zoeken. Over Clemens schreef een slimmerik: Ja, natuurlijk heet die man zo, want die naam betekent de zachtmoedige. Maar de Clemens in *Uit talloos veel Miljoenen* is helemaal niet zo bijzonder

zachtmoedig. Sommigen beschouwen mijn boeken alsof ik enkel allegorieën schreef. Dat is misschien uit angst de werkelijke problematiek aan te roeren.

Op oudere romans worden die onderzoekingen naar de diepere betekenis van de eigennamen nooit uitgevoerd. Ik heb tenminste nog nooit een essay gelezen over de vraag waarom Max Havelaar Max heet, en wat dat te betekenen heeft. Of: waarom heet Eline Vere Eline?

Ik denk dat die personages zo heetten, omdat Multatui en Couperus het welluidende namen vonden. Als ik met een naam nog iets meer bedoel dan een naam alleen, maak ik daar heus geen geheim van en het blijkt onmiddellijk uit de context. Als dat niet blijkt, hebben ze helemaal geen symbolische waarde. Namen zijn overigens erg gevoelig en belangrijk, niet om wat ze betekenen, maar om hun kleur, om het zo eens te noemen. Als in een Nederlandse roman de personages Sascha, Jean-Paul of Yvonne heten, kun je er donder op zeggen dat het een derderangsboek is.

Bestaat er een roman, waarin geen mus van het dak kan vallen zonder dat dit een functie heeft, waarin de mus ook geen betekenis kan (mag) hebben die niet door de (rationeel bepaalde) functie gedetermineerd is?

Je treft dat principe eigenlijk aan in ieder verhaal, in iedere echte roman, maar natuurlijk niet altijd in zo'n extreme vorm als ik het indertijd geformuleerd heb. Ik deed dat vooral uit verzet tegen de in Nederland overheersende verhaalvorm, die sinds mensenheugenis nooit verder is gekomen dan een opeenstapeling van dingen die er nu eenmaal altijd al waren, een opsomming van onsamenhangende bijzonderheden, omdat die boeken in wezen geen literatuur zijn, maar pseudo-historie, autobiografische romans of pseudo-autobiografische romans, zonder dramatiek, zonder centrale handeling; prozaschetsen, entrefiletjes, kletspraatjes.

Lang nadat ik die theorie had uitgesproken, heb ik ingezien dat er een verhaal bestond waarin de functionaliteit van de bijkomstigheden bijzonder sterk is, nl. Kafka's *In der Strafkolonie*. Ik heb toen ook begrepen waarom ik dat verhaal al lang zo mooi vond.

Als de officier met de veroordeelde bij de martelmachine komt, wordt verteld dat de officier twee dameszakdoekjes in zijn kraag heeft gestoken tegen de warmte. Hij geeft toe dat het warme uniform niet voor de tropen geschikt is, maar hij houdt ervan, omdat het een band vormt met het vaderland. Om die band minder knellend te maken dienen de zakdoekjes, denkt de lezer. Maar er zit veel meer achter. Die zakdoekjes blijken als het ware seinvlaggen te zijn waarmee de veranderingen in de krachtsverhoudingen worden aangegeven. Immers, wanneer de officier van de onhoudbaarheid van zijn wereldbeeld overtuigd geraakt is, en hij de veroordeelde vrijlaat om zichzelf te executeren, vallen, zodra hij z'n uniformjas losknoopt, de zakdoekjes op de grond. Hij gooit ze naar de veroordeelde en verklaart hun herkomst: de dames van de kolonie hebben de veroordeelde uit medelijden niet alleen met snoepgoed volgestopt, maar hem ook die zakdoekjes gegeven, uit woordloos verzet tegen het barbaarse régime. De officier had de veroordeelde de zakdoekjes afgepakt toen hij nog hoopte de oude toestand te kunnen handhaven; hij geeft ze terug, als hij capituleert. Ten slotte beginnen de vrijgelaten veroordeelde en de soldaat die hem moest bewaken zo'n beetje met elkaar te stoeien en de soldaat pakt voor de grap de veroordeelde die zakdoekjes weer af. Ze hebben nu immers geen betekenis meer: wat moeten die mannen met kanten zakdoekjes? Ze zijn in speelgoed veranderd.

Je valt herhaaldelijk zo hevig uit tegen het socialisme, maar op het averechtse racisme dat jou racisme verwijt ('De laatste Resten tropisch Nederland, *een belediging van het Surinaamse volk... etc', zei Ooft van de Federatie van Welzijnswerkers), op de dreigementen van Julian With, op de* Nacht van de Poëzie, *wegens je tocht door Zuid-Afrika, ben je niet publiekelijk ingegaan. Waarom?*

Nederland is verschrikkelijk progressief. Dus plaatsen de kranten alle lasterverhalen die diverse 'actiegroepen' insturen, klakkeloos.

Toen die Surinamers rumoer begonnen te maken, toen die meneer With beweerde dat hij herrie zou gaan schoppen als ik me op de *Nacht van de Poëzie* vertoonde, zei mijn Surinaamse vrouw: 'Je moet er maar niet naartoe gaan, want wat je ook doet of zegt, je zou je maar gehaat maken op een van de weinige gebieden waar je nooit je best gedaan hebt je gehaat te maken.'

Iedereen die mijn boeken gelezen heeft, weet dat racisme mij verre ligt. Die meneer With wist niet eens hoe het boek over Suriname waar hij zo'n bezwaar tegen had, precies heette.

Waarom zou ik me uitsloven voor mensen die alleen maar propaganda willen maken en niet de minste behoefte hebben aan discussie? Net zoals terroristen niet hun vijanden aanvallen, maar willekeurige mensen met bommen bestoken om in de krant te komen, precies zo word ik door die actiegroepen bestookt.

Hoort Jasper uit De Zegelring *thuis in het gezelschap van personages uit andere verhalen* (Manuscript in een kliniek gevonden, De blinde Fotograaf, Laura en de Grammofoonplaat, de Elektriseermachine van Wimshurst) *die zichzelf niet kunnen realiseren door de tegenwerking uit hun omgeving en misschien ook wel door hun eigen constitutie? Kan men deze personages gefnuikte genieën noemen?*

Echte genieën worden niet gefnuikt, behalve wanneer ze veel te jong doodgaan. Een zogenaamd gefnuikt genie zal nooit kunnen bewijzen dat hij, onder gunstiger omstandigheden, tot betere prestaties zou zijn gekomen, nooit. Toch is het heel waarschijnlijk dat er zulke mensen bestaan. Het is bijvoorbeeld onaannemelijk dat er in een land als India relatief minder individuen met bijzondere gaven worden geboren dan in Amerika of Europa. Toch is het aantal grote geleerden en belangrijke kunstenaars er procentueel geringer. Dat *moet* door gebrek aan kansen worden verklaard. Maar hoe dat gebrek zich precies doet gelden weet niemand. Ik zou ook andere ontwikkelingslanden als voorbeeld hebben kunnen nemen, maar ik noemde India omdat bijna iedereen, die op school geweest is, daar goed Engels kent, wat het contact met de westerse cultuur vergemakkelijkt. Juist daarom moet de oorzaak van het verschijnsel in een gebrek aan kansen worden gezocht, maar welke kansen zouden moeten verbeteren, is onbekend.

Er bestaat overigens wel een verschil tussen iemand die iets bereiken wil, en een genie. Je zult in het leven zelden iemand tegenkomen die er echt volledig van overtuigd is, dat hij absoluut niets bijzonders kan. In mijn verhalen zijn personages die helemaal niets bijzonders willen zeldzaam, maar dit betekent niet dat ze allemaal genieën zijn, of gefnuikte genieën.

Ik vind dat de voorbeelden die jullie noemen, zeer uiteenlopen. Als Jasper (*De Zegelring*) zijn been niet had verloren, zou hij waarschijnlijk nog wel eens een paar keer in de krant zijn gekomen met z'n bijzondere racefiets maar daarom zou hij nog geen genie zijn geweest. Hij zou zijn heel normale eerzucht hebben kunnen bevredigen. Om de kinderachtige obsessie van adel te zijn zou hij, als hij gezond was gebleven, later alleen maar hebben gelachen. Nooit zou hij, zonder oorlog, een zegelring hebben gestolen, dit is heel waarschijnlijk.

Daarentegen, de oom uit *Laura en de Grammofoonplaat*, de blinde fotograaf, en de verteller van *Manuscript in een kliniek gevonden*, dat zijn andere gevallen. Ze doen zich voor als halfgoden, maar in het oog van de buitenwereld zullen het wel

gekken zijn. Eerder familie van de God Denkbaar, dan adepten van Edison, zoals het jongetje uit *De Elektriseermachine van Wimshurst*.

Het kenmerk van een echt genie is, dat het zich door niets en niemand laat fnuiken, maar deze stelling is welhaast een tautologie en zegt niet veel bijzonders. Ook leiden veel genieën, als gevolg van onbegrip en tegenwerking een ongelukkig leven, wat ze juist minder verdiend zouden hebben dan iemand die zich nooit ergens voor uitslooft. Hoe de veronderstelde gaven van een kind het best tot hun recht te laten komen?

We doen al eeuwen maar precies alsof we weten welke invloed de opvoeding heeft op de ontwikkeling van een kind. Geen filosoof of hij heeft denkbeelden over de opvoeding van kinderen. Die lopen uiteen van lijfstraffen en koude voetbaden, tot kliederen met klei en naar de popmuziek luisteren.

Ik betwijfel of je een kind iets anders kunt leren dan z'n haden te wassen voor het aan tafel gaat. En z'n tanden te poetsen voor het naar bed gaan. Je kunt het met geweld dwingen die dingen te doen. Maar of daaruit bij dat kind de behoefte zal

groeien het later spontaan te blijven doen, is de vraag. En zo is het met alles wat ze moeten of mogen leren.

Willem Frederik Hermans.

Al die bijzondere opvoedingssystemen, van Montessori, van Kees Boeke, wat hebben die nu opgeleverd? Mensen die bekwamer waren dan andere? Nee. Genieën? Ook niet. Mensen die gelukkiger zijn dan het gewone volk? Ook niet. Natuurlijk was de school van Kees Boeke leuker dan de gewone rijksen gemeentescholen, maar dat kwam doordat het een particuliere school was, met veel rijke kinderen, dus aan geld voor grappen geen gebrek.

Het aantal studenten dat op de universiteiten mislukt, is gemakkelijk te berekenen en dus bekend: in Nederland komt, meen ik, 45% niet aan het doctoraal examen toe. Maar onbekend is het aantal studenten dat in een bepaald vak afstudeert en dan in een heel ander vak, nooit op de universiteit of waar ook geleerd, carrière maakt. Ook dat getal moet heel hoog zijn.

Ik geloof dat je in je leven het meeste profijt hebt van zaken die je, naar het schijnt, van jezelf geleerd hebt en dat je, behalve een paar handgrepen, niets van een ander kan leren waar je geen aanleg voor hebt.

Maar de mensen die geen succes hebben, of te weinig succes voor hun idee, die gaan naar oorzaken zoeken en over zulke mensen gaan sommige van mijn verhalen.

Hölderlin zei: ‘Wir sind nichts. Was wir suchen is alles.’

Dat is een troost, als het waar is.

Enkele critici konden het verhaaltje in De Zegelring *niet zonder ernstige fouten navertellen, terwijl het toch om een kort verhaal gaat. Hoe verklaar je dat?*

Je zou dit eigenlijk aan die critici zelf moeten vragen. Er waren twee soorten boekbesprekers die het verhaal verkeerd navertelden: van de eerste soort kun je aannemen dat ze het met opzet deden omdat ze mij haatten. Zichzelf dan als imbeciel te kijk zetten, kan deze mislukte reageerbuisbaby's van Menno ter Braak niet schelen, als 't maar tegen Hermans gaat.

Van de andere soort mag misschien aangenomen worden dat ze te goeder trouw dwaalden. Een van die laatsten, van wie ik dat aannam, wou me komen interviewen. Ik schreef hem terug dat ik daar het nut niet van inzag. Als iemand al niet goed kan volgen wat ik schrijf, wat ik met veel moeite zo nauwkeurig mogelijk heb opgeschreven, hoe zou hij kunnen begrijpen wat ik voor de vuist weg vertel? Pas

na twee brieven heb ik die criticus tot het inzicht kunnen brengen dat hij in het verhaal allerlei dingen had gelezen, die er niet in stonden.

Sommige dagbladschrijvers zijn misschien op een dwaalspoor gebracht door de uitgeverij, die het verhaal had aangekondigd als een historie waarin doem en toeval de sterke thema's waren.

Dat is natuurlijk eigenlijk niet zo. De thema's in dat verhaal zijn wrok, domheid en leugenachtigheid. Het toeval speelt wel een zekere rol, maar toeval bestaat nu eenmaal en speelt altijd een rol.

Er is onlangs hier in Parijs uit een riool een rat opgevist met een zegelring om z'n nek. Iemand had die ring verloren in een baren die rat had er zijn kop doorheen gestoken. Zulke dingen gebeuren nu eenmaal met ringen, sinds het begin der tijden. Denk maar aan Polykrates die, om erger rampen af te weren, de mooiste ring die hij bezat vrijwillig in zee gooide. Maar een week later werd er een vis in zijn keuken bezorgd en in de maag van die vis zat de ring. 't Liep dus slecht af met Polykrates. Maar dat dit veroorzaakt werd door de vis die zijn ring terugbracht, is niet bewezen. Het toeval bestaat en de doem wordt er door de mensen zelf bij verzonnen, verder ga ik niet. Ik heb zelf nooit een ring gedragen, ik bezit er niet één.

Weininger schreef in *Über die letzten Dinge*: ‘De ring is altijd het symbool van iets onmoreels of anti-moreels: de magische kring boeit, en rooft de vrijheid; de trouwring ketent en boeit, hij ontneemt twee personen hun vrijheid en eenzaamheid; in plaats daarvan brengt hij knechtschap en gemeenschap. De ring van de Nibelung is het teken van het radicaal-slechte, van de wil tot macht, en de ring van de tovenaar, eenmaal om de vinger gedraaid, verleent de macht.’

Maar dat alles is voor mij, tot nader order, alleen bijgeloof.

De Zegelring heeft te maken met dat bijgeloof, maar het is geenszins een verhaal als sommige noodlotsverhalen van Couperus bij voorbeeld, die met zulke verhalen wou bewijzen dat bijgeloof geen onzin was. Daar gaat mijn *Zegelring* niet over. *De Zegelring* gaat over mensen die liegen en die elkaars leugens gaan geloven, met herinneringen aan dat bijgeloof in hun achterhoofd. De dominee, die weet dat de ring niet op rechtmatige wijze in het bezit van Witte's vader is gekomen, probeert, door een beroep op het algemeen verbreide bijgeloof te doen (juist omdat hij de gruwelijke waarheid niet vertellen kan), te verhinderen dat Witte de ring zal gaan dragen.

Maar vergeefs: Witte blijkt zich heftig tegen dat bijgeloof te verzetten. Pas als hij dan later zelf de hand kwijtraakt waaraan hij de ring droeg, verandert hij van idee en, in weerwil van het feit dat de dominee hem nu eindelijk min of meer de waarheid vertelt, blijft hij aan het bijgeloof vasthouden. Trouwens, Witte komt niet te weten dat z'n vader z'n been al lang was kwijtgeraakt, toen hij zich in het bezit stelde van de ring.

De zuster kan terecht niet begrijpen hoe Witte's vader in 1940 z'n been verloren kan hebben onder invloed van de ring, die pas in 1944 aan haar eigen vermoorde vader werd ontstolen. Maar als Witte haar de ring ongevraagd afstaat, vraagt ze niet verder, ze bewijst hem niet dat die ring inderdaad het familiewapen van haar familie draagt, zoals ze dat aan de dokter heeft getoond, door middel van het identieke wapen op haar médaillon. Ze wordt toch bang en wil daarom de ring van haar vader, die zij ineens voor een ongeluksring is gaan houden, niet terug hebben.

Alleen de lezer weet precies wat er allemaal echt gebeurd is. Geen enkel personage in het verhaal is compleet op de hoogte en zo blijven ze, door vage bijgelovige gevoelens bekropen, in het ongewisse.

Hoewel jouw verhalen geen Couperusiaanse noodlotsverhalen zijn, hechten de personages wel betekenis aan dingen uit hun omgeving. Waarom doen ze dat?

Stel je voor dat ze 't niet deden. Dan zouden ze heel gauw met hun allen onder de tram liggen.

Zulk kinderachtig bijgeloof als dat van Couperus wordt door de schrijver van mijn verhalen niet aangehangen. Het noodlot in Nederlandse romans als die van Couperus of Van Schendel is alleen maar een goedkope truc om te verbergen dat de schrijver niet in staat is energieke karakters te scheppen die zelf wat doen, die proberen in te grijpen. Daarom laten ze het Noodlot alles doen - wist je dat?

Maar in waarachtige noodlotstragedies werkt het Noodlot juist door middel van de moedwil van de helden.

Kun je Homme's Hoest *en* Geyerstein's Dynamiek *ook lezen als droomverhalen?*

Nee, absoluut niet. Maar welk verhaal is *geen* droom? Het leven en de droom zijn bladen van een en hetzelfde boek, zei Schopenhauer al.

Kun je Flaubert's Un Coeur simple *en Kafka's* In der Strafkolonie *samen met de verhalen van Saki of Dahl onder één noemer brengen?*

Dat is zinneloos. Denk niet dat ik het complete oeuvre van Saki of Dahl gelezen heb. Het is een genre dat eigenlijk naast de literatuur staat, al zou het moeilijk vallen te zeggen, waarom precies. Het is een soort schrijverij, waar ik grote bewondering voor heb, zoals ik een goochelaar kan bewonderen, maar ik word er niet door ontroerd. Dahl en Saki willen ook helemaal niet ontroeren, dat wou Edgar Allan Poe van wie het allemaal afstamt, wel degelijk en hij slaagde daar ook in.

Het is een genre dat in Nederland helemaal niet bestaat. Bordewijk heeft een tijdje geprobeerd het over die boeg te gooien, maar het lukte hem niet erg. Jan de Hartog's *Stella*, zeer onderschat, komt daar ook bij in de buurt, maar achteraf ben je meer onder de indruk van de in dat boek beschreven zeegevechten, dan van het noodlottige meisje, dat de hoofdzaak zou hebben moeten zijn.

Je vier recente verhalen in glimmende zwarte bandjes, Filip's Sonatine, Homme's Hoest, Geyerstein's Dynamiek *en* De Zegelring, *gaan alle vier over onttakeling en dood*.

Ik vind niet dat die verhalen in strikte zin veel meer gemeen hebben dan dat bandje, dat op zichzelf niets betekent, alleen maar mooi is. Sommige critici zoeken er wat achter - ten onrechte. En ja, onttakeling en dood, dat is zo algemeen. 't Valt moeilijk een verhaal te noemen waarin onttakeling en dood geen betekenis hebben.

Die verhalen zijn met het oog op iets anders ontstaan. Ik denk er al heel wat jaren over de bundel *Een Wonderkind of een Total Loss* uit elkaar te nemen, dwz. de autobiografische fragmenten eruit te halen en die tot een apart boek te verenigen met andere autobiografische fragmenten, zoals *Dood en Weggeraakt, De Schoorsteen, Een Tourist, Bronnen van Energie* en *Twee Gebouwen, twee Geleerden*. Ik wilde de autobiografische fragmenten in *Een Wonderkind of een Total Loss* vervangen door nog meer wonderkind-of-total-loss-verhalen. Het onderwerp is onuitputtelijk. *Filip's Sonatine* is een wonderkindverhaal bij uitstek, *Homme's Hoest*, waarin twee mooie auto's total loss gereden worden, zou er ook wel in passen en *De Zegelring* ook.

Geyerstein's Dynamiek gaat eerder over *wondergrijsaards*, maar dat past dan bij *Hundertwasser, honderdvijf en meer*. Of er van een andere samenstelling van *Een Wonderkind of een Total Loss* nog iets zal komen, betwijfel ik toch. Een moeilijkheid is, dat het verhaal *De Elektriseermachine van Wimshurst* eigenlijk een onversneden autobiografisch fragment is en als ik consequent ben, moet ik dus ook dat eruitgooien.

Het idee voor *Geyerstein's Dynamiek* heb ik gekregen, toen ik hier op de teevee een filmpje had gezien over Hans Hartung. Hartung woont in het Zuiden van Frankrijk, heeft een blauw zwembad en een witte villa (allebei rechthoekig, niet scheef, zoals huis en bad in mijn verhaal). Wel is ook Hartung invalide, hij heeft geloof ik in het Vreemdelingenlegioen gevochten en hij maakt, op een rolstoel gezeten, vijfentwintig schilderijen tegelijk. Dit werd vertoond op dat filmpje. De montgolfière heb ik gezien in Tanzanya, in de buurt van de Kilimandjaro. Wordt daar gebruikt om over de jungle te vliegen met toeristen, ja zelfs om van veilige hoogte een olifant dood te schieten. Die arme wilde dieren schrikken zich een ongeluk, maar dat komt er in een heilstaat niet op aan.

De journaliste die het middelpunt van het verhaal vormt, wil zich niet door de omstandigheden ten onder laten brengen. Ze is geen wonderkind of genie, maar ze wil zich niet gewonnen geven aan het ongeluk en hoopt daarom dat haar een wonder zal gelukken. Daar gaat het verhaal over. Ook wordt er lichtelijk de draak gestoken met de nieuwste modekreet in de kunstkritiek, de ‘metafoor’.

Met wraak nemen op mijn critici, zoals de stumperds van Vrij Nederland en de Haagse Post beweerd hebben, heeft *Geyerstein's Dynamiek* niets uit te staan.

Men kan zich voorstellen dat zelfs je tegenstanders wel eens plezier beleven aan je aanvallen.

Ik hoop het voor ze. Zo royaal ben ik wel. De meesten krijgen nooit van iemand antwoord. Dus als ze 't van mij krijgen, zijn ze blij, denk ik. Van dankbaarheid bespeur ik overigens niets.

Heb je zelf ook wel eens kunnen lachen om teksten tegen jou gericht?

Dat herinner ik me niet. Daar is het peil van zulke teksten te laag voor. Ik vind niet dat er om leugens en laster veel te lachen valt.

Daarvoor is mijn kwaadheid dat ik er tegen te keer moet gaan ook te groot.

Gaat het met betrekking tot Ter Braak niet óók om het verschil in kijk op de mens, op de ethiek, enz.?

Ik heb Ter Braak niet goed genoeg in mijn hoofd om dat te kunnen beoordelen. Ik heb een hekel aan deze figuur, omdat hij altijd overschat is en in feite niet veel bijzonders kon, meestal even troebel schreef en even oneerlijk was als de meeste andere journalisten. De manier waarop hij met z'n vrindjes de negenenzestigjarige schoondochter van Multatuli te lijf ging, dat was al een soort Weinrebzaak in het klein. Hij deed het alleen maar, net als andere journalisten, om zijn onkunde niet toe te geven, om geen rare indruk achter te laten bij zijn baas. En eigenlijk vond hij dat Multatuli niet zo groot was als Nietzsche, 't zelfde wat hij van iedereen vond. Zo'n man wordt dan door z'n aanbidders voor bijzonder integer

gehouden. Dat die polemiek tegen de schoondochter van Multatuli niet deugde, wisten ze heel goed, want uit Ter Braak's Verzamelde Werken hebben ze dat allemaal mooi weggelaten. Ter Braak! De Nederlandse Nietzsche, beweren ze!

Je ziet toch Nietzsche niet een baantje aannemen bij een krant om elke week 3 slechte boeken en 2 middelmatige toneelvoorstellingen te bespreken voor de inwoners van Den Haag?

Ik kan me niet voorstellen dat Ter braak, Dr in de Letteren, niet geprobeerd heeft de kost op te halen met fatsoenlijker werk. Hij praatte minachtend over ‘dagbladschrijvers’, maar was zelf geen haar beter.

Over de kritiek op Nooit meer Slapen: *Herman Verhaar heeft beweerd dat de hoofdpersoon van dat boek, Alfred, een slechte geoloog is, omdat hij het inslaan van een meteoriet niet herkent.*

Als Verhaar, alvorens zoiets op te schrijven, zich op de hoogte had gesteld, had hij geweten dat de meeste geologen nog nooit een meteoriet hebben gevonden, of er een hebben zien inslaan. Het is heel aannemelijk dat Alfred aan de knal van een straaljager dacht, en niet aan het inslaan van een meteoriet, omdat hij niet wist dat er daar, op dat moment, geen straaljager in de lucht kon zijn, wat de Noren uiteraard wel wisten. De Verhaarklovers kletsen maar raak, als ze je niet mogen.

Andere kritici vonden dat Alfred nooit zonder luchtfoto's op pad had moeten gaan.

Toen het hem duidelijk werd dat hij ze niet zou krijgen, was het te laat om rechtsomkeert te maken. Als hij gezegd had: maar zonder luchtfoto's doe ik het niet, zou zijn promotor hebben gezegd: Dan kun jij je promotie wel uit je hoofd zetten, brave jongen. 't Zal je eigen schuld wel zijn als je die luchtfoto's niet hebt weten los te praten.

De promotor had immers staande gehouden dat hij de beste vrienden was met Nummedal, die de luchtfoto's verschaffen moest, dus aan de promotor kon het niet liggen.

Het is duidelijk een kwestie van kiezen of delen voor Alfred. Hij had nu eenmaal niemand anders om op te bouwen dan die promotor, professor Sibbelee. Daar gaat de roman over. Ik kan jullie nog een leuke anecdote vertellen, in dit verband. Toen de professor die model gestaan heeft voor Sibbelle *Nooit meer Slapen* had gelezen, schreef hij me een geestdriftige brief, waaruit bleek dat hij niet zichzelf herkend had (of had willen herkennen???) in Sibbelee, maar een collega, aan wie hij de pest had. Zo gaat dat in het wetenschappelijke wereldje en dat is de eigenlijke motor van die roman: leugens en illusie.

Mulisch zou misschien zeggen dat er met de natuurwetenschappen wat aan de hand is, nu de Newtoniaanse causaliteitswetten niet blijken te gelden op het subatomaire niveau, dat het irrationele aspect zich kennelijk heeft uitgebreid tot in de onderzoeksterreinen van de natuurwetenschappen.

Hiermee kan alleen rekening gehouden worden door auteurs van subatomaire afmetingen.

Is de natuur een machine in bikini of een ‘gesloten horloge’ (Einstein)?

Die twee begrippen hebben niets met elkaar te maken. Het eerste is een zaak van industriële vormgeving, het tweede een metafysische opvatting.

Wat denk je over de betekenis van het toeval a) in de natuur, b) in het onderzoek van de natuurwetenschappen, c) in de geesteswetenschappen?

Het dagelijks leven, waarin de meeste romans spelen, wordt geïnterpreteerd met de alledaagse causaliteit en geregeerd door het alledaagse toeval - regeren is natuurlijk het goede woord niet.

Dat toeval houdt mogelijk verband met diepere subatomaire verbanden of onverbanden, maar het ligt niet op het pad van de romancier hiervoor verklaringen te geven, waar Nobelprijswinnaars natuurkunde er zelfs voor terug zouden schrikken. De zogenaamde uitkomsten van geesteswetenschappen als de pedagogiek, de sociologie en dergelijke, zijn zó vaag, dat je toeval niet meer kunt onderscheiden van noodzaak.

De rol van het toeval in verhalen of romans kan een toppunt van belachelijkheid zijn, vooral wanneer het toeval wensdromen verhoort, maar ook hoogst tragisch. Het is toeval dat Eodipus, volwassen geworden, z'n vader ontmoet op een smalle weg, ruzie met hem krijgt en hem doodslaat zonder hem herkend te hebben. Maar als hij die vergissing niet gemaakt had, zou er helemaal geen Oedipusverhaal hebben bestaan, en, door dat verhaal, is het dan ook geen toeval, maar noodlot.

Een betekenis zoeken in het toeval en die betekenis uitspreken, is de taak van theologen en psychoanalytici. In romans heeft toeval geen betekenis (die mag de lezer erbij verzinnen) - maar het toeval heeft in romans een *functie* als het handelingen veroorzaakt, reacties uitlokt. Havelaar kwam toevallig in Lebak terecht en kreeg daar toevallig een chef die hem, naar hij dacht, tegenwerkte. Romans gaan over toevalligheden die denkbaar zijn en gevolgen hebben. Toevalligheden zonder gevolgen zijn onbruikbaar, niet ter zake.

Is het alleen maar 'bon mot' dat je je tegenstanders pest tot ze er dood bij neervallen?

Dat is helemaal geen bon mot. Het is een pure leugen van H.A. Gomperts, die het nota bene nooit tot professor zou hebben gebracht, als ik hem niet beroemd gemaakt had. Al mijn tegenstanders zijn professor of Kamerlid geworden. Ik heb er nog nooit een dood zien neervallen. Ze krijgen prijzen en eervolle opdrachten om de biografie van de kroonprins te schrijven.

Ik pest ze trouwens ook niet. Ik ontmasker hun leugens en als ze doorgaan leugens staande te houden, ontmasker ik die leugens opnieuw.

Ook dan ben ik, voor zover ik weet, de beminnelijkheid zelve. Goedgemutst, opgewekt en met een welgemeende kwinkslag hier en daar, dien ik ze van repliek.

Dat is alles.

Heb je nooit heimwee?

Nooit.

Onder welke voorwaarden zou je naar Nederland terug willen keren?

Ja, kijk eens. Van Deyssel kreeg op zijn vijfendertigste jaar een door niemand minder dan K.P.C. de Bazel te bouwen villa cadeau, plus een lijfrente om erin te kunnen leven. Aan Couperus gaven ze een landhuis op zijn zestigste. Mij is nooit iets van dien aard aangeboden. Mij komen ze op mijn drieënzestigste jaar nog aan mijn kop zeuren dat ik te veel honorarium vraag. Ik word bestolen door bloemlezers en roofdrukkers. Gelukkig heb ik meer lezers dan Van Deyssel of Couperus en vind ik mijn boeken ook veel beter.

Tot een jaar of wat geleden stond er in Aerdenhout een prachtig landhuis in Secessionsstijl leeg, Kareol. Ongelooflijk schitterend, met een park van acht hectaren, maar niemand wou het hebben. Er werden comité's opgericht om het te restaureren, en zo voort.

Het was aan het eind van de oorlog Duits bezit en het Rijk had het, door confiscatie, voor niemendal in handen gekregen. Als oorlogsbuit, zeg maar.

Als ze me dat nu aangeboden hadden; daar te mogen wonen, met voldoende personeel natuurlijk om het te onderhouden... Er was dan nog genoeg ruimte overgebleven om er ook een of ander beschaafd instituut of museum in onder te brengen, of zoiets.

Dat Kareol, daar was ik misschien voor bezweken. Maar niks daarvan, het moest en zou geld opbrengen en dus afgebroken worden en dat is vijf jaar geleden dan eindelijk gelukt. Nu is daar een kampeerterrein, met een frietkraam en een sexboerderij, denk ik.

Ik weet dus in Nederland niets meer te verzinnen, dat me in de verleiding zou kunnen brengen terug te keren.

Johan Polak
Klassieke schoonheid in de proëmia van de romans van Willem Frederik Hermans

Voor F.J. met gevoelens van schaamte en dankbaarheid.

...*dat is de kracht van combinatie,/van context, die gewone woorden glans verleent*, zo luiden enkele versregels van Horatius' letterkundige brief aan de Pisonen, reeds een eeuw nadien algemeen *Ars Poetica* genoemd, dat wonderlijke, causerie-achtige gedicht, aanleiding tot zoveel uitleg, commentaar en ten onrechte aangehouden voorschriften, die ruim vierhonderd verzen, waarin een ieder iets anders meent te zien, maar die, welk gezichtspunt uiteindelijk ook geldig zal blijken, enige rake visies bieden op het literaire bedrijf, van toepassing, zelfs nu, op de stilistische interpretatie van onze eigen grote schrijvers. Is het steeds weerkerend plezier dat de lezer beleeft aan de schrijfstijl van W.F. Hermans niet voor een aanzienlijk deel gelegen in de eenvoud der gekozen bewoordingen, in de fraaie juxtaposities, waarmee juist hij zulke verrassende effecten heeft bereikt? Is door een zinsnede hier en een zinnetje daar in *De tranen der acacia's* niet op onvergetelijke wijze tot uitdrukking gebracht hoe de mensen zich voelden tijdens de overgang van de laatste donkere bezettingsmaanden aan het einde van de verschrikkelijke oorlogswinter naar de eerste, bijna overbelichte, lenteweken van de bevrijding? Het gaat om een reuk, een geluid, een sfeer die zich bij iedereen die deze tijd bewust heeft meebeleefd, voor goed aan het geheugen hebben vastgehecht, als iets tastbaars nagenoeg, als het zandtaartje, *madeleine* geheten, waarvan de kruimeling en de smaak, nadat het gedoopt was in de thee, de verloren tijd bij Marcel Proust wisten terug te roepen. Wie zag kans de verwarring van de eerste oorlogsdagen in mei 1940, toen de mensen zich met heel andere dingen onledig hielden dan met de dreging van een Duitse bezetting, scherper weer te geven dan Hermans in *Herinneringen van een engelbewaarder*, het boek dat niet voltooid schijnt en door twee delen zou worden gevolgd, die, zo wordt gefluisterd, al lang geschreven zijn en in een kluis liggen, maar niet gepubliceerd zullen worden (zelfs de eindplot van dit vermeende drieluik doet mondeling de ronde en is, het dient gezegd, schitterend). Wie heeft meer beeldend de beklemming die uitging van illegaliteit en de kans op verraad, of de werking van het blinde toeval, voor deze keer gematerialiseerd in een niet naar behoren functionerend fototoestel, beschreven dan Hermans in *De donkere kamer van Damocles*, een van de prachtige Nederlandse romans? Wie heeft op meer alledaagse toon en daardoor zo bijzonder treffend verslag gedaan van de mislukte expeditie naar het hoge noorden van een aankomende geoloog in de roman *Nooit meer slapen*? Voorheen werden door Jan Fontijn klassieke reminiscenties in het boek aangetoond: sommige passages en benamingen verwijzen naar Vergilius, vooral naar het zesde boek van de *Aeneis*. Professor Sibbelee met name, die de jonge geleerde een aanbevelingsbrief meegeeft: een maretak om de poorten van de onderwereldse voorhof te openen, een Sibylle van Cumae in travestie? Het is mogelijk en als het zo is, zou sinds Ovidius Hermans de eerste schrijver zijn die het heeft aangedurfd zijn Romeinse voorganger licht te parodiëren...

W.F. Hermans. Foto Ed van der Elsken.

De ouders van Willem Frederik Hermans hoorden misschien tot de laatste generatie voor wie het een uitgemaakte zaak was hun begaafde, tot verder leren geneigde, kinderen naar een

gymnasium te zenden ter voorbereiding op een universitaire studie, ongeacht de vraag of de aanstonds te verkiezen studierichting zulk een eindexamen gymnasium vereiste. Over de middelbare schooltijd van W.F. Hermans is vrijwel niets bekend, terwijl de schrijver zelf zich, bij mijn beste weten, nooit heeft uitgelaten over de betekenis die het lezen van antieke auteurs voor zijn schrijversschap heeft gehad. Stellig zullen de klassieken enige indruk hebben achtergelaten bij deze taalgevoelige leerling, die zijn schrijverscarrière in 1944 als geenszins onverdienstelijk dichter was begonnen. Herodotus, 'de vader van de geschiedenis', inspireerde Hermans tot een kort toneelstuk *Periander*, een goed, hecht doortimmerd drama, dat niet de ontvangst heeft gekregen, die het verdiende. Er bestaat een andere, mogelijke, schakel tussen Herodotus en Hermans: *Het evangelie van O. Dapper Dapper*, een vervolg op *De God Denkbaar Denkbaar de God*. In de zeventiende eeuw leefde een geleerde die verscheidene aardrijkskundige reisboeken heeft gepubliceerd, maar ook, slechts met de initialen Dr. O.D. getekend, een volledige vertaling van het geschiedwerk van Herodotus, ook dit in sommige opzichten een reisverslag, zij het ver daarboven uitgaande. Het is de eerste vertaling van Herodotus in het Nederlands, fijn om te lezen en van hoge kwaliteit. De boeken van deze Dr. Olfert Dapper, zo luidt zijn naam voluit, zijn alle zeldzaam en kostbaar, de Herodotus-vertaling, een erg moeilijk te vinden werk, is aan veel klassici niet bekend. Is O. Dapper Dapper niet uitsluitend aan de fantasie van W.F. Hermans ontsproten? Waarom koos de schrijver, oorspronkelijk natuurkundig aardrijkskundige van professie en daardoor zeker op de hoogte van diens geschriften, juist Olfert Dapper als een hoofdfiguur in een van zijn overigens niet afdoende verklaarde romanwerken? Is het toeval? Wij zouden het graag willen weten, nieuwsgierig als we nu eenmaal zijn. Geen van de romans van W.F. Hermans vangt aan met een moraliserend vertoog in de trant van het begin van *Een circusjongen* door Gerard Reve:

> Het lijdt geen twijfel, dat ik zeer slecht ben. (Dat de mens geheel slecht is, en onbekwaam genoemd mag worden tot enig goed, is genoegzaam bekend en wordt gelukkig door niemand behalve door enige bezetenen en krankzinnigen nog bestreden. Wel blijft de vraag bestaan, of de mens aan eigen slechtheid geheel of gedeeltelijk zelf schuld zou hebben. Ik geloof, dat de mens ongeveer ten halve slecht is van natuur en bij geboorte, en voor de andere helft door eigen vrije wil en verkiezing, die hem naar het kwaad en het verderf leiden. Zo het bestaan des mensen enige geldigheid zou bezitten en betrokken zou kunnen zijn op een Eeuwig behoud, zo zoude zulks uitsluitend kunnen zijn door Gods onmetelijke en onbegrijpelijke genade, die de eerste, laatste en enige hoop is der stervelingen. Maar dit terzijde.)

Een Sallustiaanse echo klinkt door. Het eerste hoofdstuk van *De oorlog met Jugurtha* biedt het volgende:

> Maar wanneer het gemoed, door verkeerde begeerten beheerst, tot traagheid en zinnelijk genot gezonken is en zich voor korte tijd aan verderfelijke lust heeft overgegeven, wanneer eenmaal door laksheid krachten, tijd en aanleg zijn vervlogen, dan wordt de zwakheid van de menselijke natuur daarvoor verantwoordelijk gesteld: iedereen geeft, ook al is hijzelf verantwoordelijk, de schuld aan de omstandigheden. Maar indien de mensen goede dingen evenzeer zouden nastreven als ze nu met hartstocht datgene najagen wat hun niet aangaat en waaruit niets

> goeds kan voortkomen, ja zelfs vele gevaarlijke en verderfelijke zaken, dan zouden zij niet alleen niet méér door het toeval geleid worden dan zijzelf het toeval leiden, maar tegelijk tot zulk een hoogte stijgen dat zij in plaats van sterfelijkheid vereeuwiging zouden vinden in hun roem. (vert. Herman Delano)

De teneur is niet ongelijk, slechts Gods genade ontbreekt en roem blijkt het hoogste doel. Het is overigens de vraag of Gerard Reve tijdens zijn weinige gymnasiumjaren het werk van de geschiedschrijver Sallustius onder ogen heeft gekregen. Het eerste hoofdstuk van *Herinneringen van een engelbewaarder* gaat, ogenschijnlijk, het verste in eenzelfde richting: een engelbewaarder observeert het doen en laten van zijn beschermeling, de officier van justitie Alberegt, en houdt ons op de hoogte van diens gemoedsbewegingen. De pogingen om in te grijpen op die ogenblikken, waarop Alberegt in gevaar is of op het punt staat iets verkeerds te doen, komen ongeloofwaardig over. De weergave ervan lijkt veeleer bedoeld als een parodie op de 'poging tot ontmythologisering' werlke F. Weinreb aan het einde van de zestiger jaren heeft ondernomen. Weinreb publiceerde toen, in drie lijvige (nog sterk bekorte) delen, zijn gedenkschriften onder de titel *Collaboratie en Verzet 1940-1945*. Omstandig verslaat hij hoevelen hij in de oorlogsjaren met raad en daad heeft bijgestaan, hoevelen hij voor deportatie naar het oosten heeft kunnen behoeden, maar zoals Alberegt tenslotte weinig baat had bij zijn engelbewaarder, ondanks alle vrome pretenties van dit hemelse wezen, zo hebben de mensen, die zich, soms voor veel geld, op de Weinreb-lijst lieten plaatsen evenmin veel steun ondervonden van de bemoeienissen van de mystieke messias. Bij aandachtige lezing, mits toegerust met summiere kennis van de toedracht van de Jodenvervolging in Nederland, blijft er niets heel van de hovaardige en op aanmatigende toon gestelde memoires van de aartsbedrieger. Het enige credit dat de geschriften van Weinreb kan worden toegekend is, dat ze wellicht een steentje hebben bijgedragen aan de wording van Hermans' meest gevoelige en bewogen oorlogsroman. De verheerlijking die Weinreb ten deel viel van geleerde en pseudo-geleerde zijde na het verschijnen van zijn leugenachtige boeken, vormt een duistere bladzijde in de Nederlandse ideeëngeschiedenis...

De donkere kamer van Damocles kan bogen op een kort en beeldend proëmium, dat vluchtig de aanhef van de Odyssee in de herinnering brengt. Homerus vraagt de muze hem te vertellen over de man, die na de verwoesting van Trojes heilige veste, langdurig moest rondzwerven en al zijn makkers verloor. Hermans laat een onderwijzer een paar zinnen voorlezen uit een avonturenboek, waarbij hij in de lach schiet en de klas hem aarzelend volgt:

> ...Dagenlang zwierf hij rond op zijn vlot, zonder drinken. Hij stierf van dorst want het water van de oceaan was zout. Hij haatte het water dat hij niet drinken kon. Maar toen de bliksem in zijn vlot sloeg en het vlot in brand vloog, schepte hij dat gehate water met zijn handen op, om te proberen de brand te blussen!

Deze woorden, zo aan het begin van de roman geplaatst, hebben een diepere betekenis: symbolisch is er in uitgedrukt welk lot de winkelier Henri Osewoudt wacht na de confrontatie met zijn beter uitgevallen spiegelbeeld Dorbeck, die onverwachts in de oorlogsdagen van mei 1940 de winkel was binnengegaan. De brand die van deze inslag komt, zal Osewoudt niet bij machte zijn te blussen, hij zal er aan te gronde graan. Het proëmium van *Onder professoren* is exponerend en niet zoals in de andere roman symbolisch. Alles wat komen gaat, is samengevat in de twee eerste pagina's. In een paar trekken schetst Hermans de tegenzin van de aanstaande nobelprijswinnaar in het werken aan de gedemocratiseerde universiteit, waar

iedereen die van een te behandelen onderwerp niets afweet, mee moet praten, wat leidt tot een eindeloos aantal nutteloze vergaderingen. Getrouwd en aan huis en beroep gebonden, kan professor Rufus Dingelam geen kant op. Hij beseft dat en berust er in.

Klassieke schoonheid ligt verborgen in de openingszin van Hermans' tot nu toe laatste grote roman *Uit talloos veel miljoenen*. De titel zelf is een hemistiche!

> Als Clemens bij uitzondering eerder uit z'n bed kwam dan Sita, ging hij naar de keuken om thee te zetten en terwijl hij wachtte tot het water kookte, dacht hij: Ik ben toch eigenlijk een goed mens, dat ik haar niet vergiftig.

Deze inzet is aan een Ciceroniaanse periode gelijk, zo evenwichtig zijn de woorden over de zin verdeeld, zo afgewogen zijn de klanken en de symmetrische opbouw, terwijl alle gekunsteldheid ontbreekt. Juist dat evenwicht maakt de smartelijke overpeinzing van Clemens tijdens het theezetten onmiddellijk invoelbaar. Ook hij een gevangene van het lot en onderworpen aan de grillen van fortuna...

G.F.H. Raat
Literatuur als levenswijze
Een chronologisch overzicht

Op 13 maart 1948 noteert de dichter en essayist Max de Jong in zijn *Dagboek*:

> Met Simon van het Reve gedisputeerd. Ik noemde Hermans een rotvent, Hanny [Michaelis, de toenmalige vrouw van Van het Reve - G.F.H.R.] en hij waren het daar helemaal niet mee eens.[1.]

In de Algemene ledenvergadering van De Bezige Bij, gehouden op 6 oktober 1950, valt Gerard Kornelis - zo heet hij inmiddels - van het Reve het beleid aan van de direktie, die *De tranen der acacia's* in 1948 niet wilde uitgeven.[2.]

Ruim dertig jaar later, in de Tirade-aflevering van december 1981, samengesteld ter gelegenheid van Hermans' zestigste verjaardag, noemt dezelfde persoon, wiens naam inmiddels bekort is tot Gerard Reve, hem ‘in het persoonlijk en maatschappelijk verkeer een hoogst abjekt individu’ (p.610). ‘Veel genoegen’ is de titel van Reves bijdrage, waarin hij overigens ook zijn bewondering uit voor de kunstenaar Hermans. Het laat zich raden dat het oordeel van Gerard Reve is beïnvloed door de ongezouten kritiek die hij sinds de jaren zestig van Hermans had te verduren.

Het schrijversleven van Willem Frederik Hermans is rijk aan controverses als de bovenstaande. In het overzicht dat ik samenstelde van de wijze waarop hij zich in het openbaar manifesteerde, heb ik mij tot doel gesteld elke affaire minutieus te verslaan. Dit zou niet alleen onwaarschijnlijk veel ruimte vergen - men denke slechts heel even aan de kwestie Weinreb -, maar bovendien niet erg belangwekkend zijn. Ik beperk mij tot een beknopt exposé, met als enige, dunne leidraad: de grote waarde die de literatuur en het schrijverschap voor Hermans vertegenwoordigen. De breuk met Gerard Reve is in dit licht interessant, omdat eruit blijkt dat hij voor Hermans als serieus te nemen schrijver zijn betekenis verliest door zijn belustheid op publiciteit in de jaren zestig, door zijn toetreding tot de katholieke kerk en door zijn weigering een uitgever (Van Oorschot) af te vallen die Hermans verhindert correcties aan te brengen in zijn werk.

Door deze opstelling houd ik mij buiten het polemische gewoel, wat een weliswaar veilige, maar daarom niet steeds aantrekkelijke positie is. Een auteur als Hermans prikkelt tot partij kiezen en de Hermans die zich keerde tegen IDIL en zich de woede van de katholieke pers op de hals haalde, is mij vrij wat sympathieker dan de auteur die na een reis naar Zuid-Afrika begrip op kon brengen voor het beleid dat de regering van dit land voert. Begrip dat overigens geenszins de onbekookte beschuldigingen van racisme wettigt, die nadien aan het adres van Hermans zijn gericht.

Twee onderwerpen zullen grotendeels buiten beschouwing blijven. Het privé-leven van Hermans, waar ik vrijwel niets van weet, en de thematische en technische ontwikkeling van zijn werk, die hier niet aan de orde is. De beprking tot het publieke optreden van Hermans impliceert dat mijn overzicht ongeveer aanvangt, waar *Fotobiografie* eindigt. Uiteraard kan van een vervolg niet gesproken worden, daar mijn perspectief verschilt van dat van Hermans in dit autobiografische boekwerk. Ik begin met een schets van Hermans' positie in de literatuur van de eerste naoorlogse jaren. Dit gedeelte mondt uit in een overzicht van jaar tot jaar. Het zwaartepunt ligt bij de tijd die het verst van het heden is verwijderd.

Als leerling van het Barlaeusgymnasium te Amsterdam is Hermans enige tijd hoofdredacteur van het schoolblad Suum cuique, waaraan hij verhalen, gedichten en essays bijdraagt. Zijn verwijdering uit de redactie wekt zijn misnoegen:

> Toen ik, begin 1940, drie maanden met een pleuritis in bed moest liggen, maakte de zoon van de toenmalige Hoofdcommissaris van Politie zich bliksemsnel meester van het redacteurschap. Hij beloofde (...) mijn 'aftreden als een verlies te moeten betreuren.' Het lijkt me waarschijnlijk dat hij er nog lang om heeft getreurd, want schrijven kon hij niet (*Fotobiografie*).

De redacteurschappen die Hermans later zou vervullen, verliepen evenmin geruisloos.

Het eigenlijke debuut van Hermans is de publikatie van een verhaal in Het Algemeen Handelsblad van 6 april 1940.[3.]

> Het heette 'Uitvinder', maar de krantemannen hadden deze titel zonder mijn medeweten of goedvinden veranderd.
> Dat was dus meteen al karakteristiek voor mijn toekomstige relaties met de dagbladpers (*Fotobiografie*).

Hermans publiceert gedichten in het ondergrondse literaire tijdschrift Parade der profeten (1944-1945) en laat klandestien de dichtbundel *Kussen door een rag van woorden* (1944) verschijnen. Officieel treedt hij voor het voetlicht met *Horror coeli* (1946). Deze bundel poëzie heeft hij een jaar tevoren zelf aangekondigd in een anonieme bijdrage aan het Brusselse dagblad De Nieuwe Standaard d.d. 28 augustus 1945.[4.] In dit artikel, 'Nieuwe Figuren in de Nederlandsche Literatuur', kenschetst Hermans *Horror Coeli* als 'sterk irrationeel getint'.

Hermans onderscheidt in zijn beschouwing twee richtingen in de Nederlandse literatuur: die der 'rationeele realisten' (voorlopers: Du Perron, Greshoff en Hoornik), waarmee hij weinig op heeft, en die der 'irrationeele fantasten' (voorlopers: Bordewijk, Vestdijk, Hendrik de Vries), waar zijn persoonlijke voorkeur naar uitgaat. Paul Rodenko wordt genoemd als een jonge vertegenwoordiger van de laatste richting. In de volgende jaren zal blijken dat de vier 'irrationele fantasten' zeer welwillend staan tegenover het vroege werk van Hermans.

Hendrik de Vries betoont zich ingenomen met *Hypnodrome* (1948), meer dan met *Horror Coeli*. In een bespreking van Hermans' tweede officiële dichtbundel, afgedrukt in Het Vrije Volk van 4 mei 1948, schrijft hij:

> Hermans reikt, in deze bundel althans, herhaaldelijk ver uit boven het programma-surrealisme der veel-te-velen. Van zijn vorige bundel *Horror Coeli* (Hemelvrees; blijkbaar variant op 'horror vacui', leegtevrees) kan ik dit niet zeggen.

Toch spaart de tot op de dag van vandaag door Hermans bewonderde dichter zijn jonge collega niet. Hij levert bijv. technische kritiek op het gedicht 'Straattoneel'.

> Slordigheden als de herhaling van 'valt', met 'asfalt' er tussen, schaden allerminst; vervangt men het eerste 'valt' door 'vliegt', het tweede door 'stort' of 'ploft', dan verliest het vers.
> Eén psychologische fout is begaan, in het midden. Voor ons wakend bewustzijn (waarmee we tenslotte toch dit vers lezen) staat een uit een raam gevallen (niet- geworpen) mes *loodrecht* te sidderen. De dorre boom

zou men dus onwillekeurig als een liggende denken. Wij voelen echter dat, wanneer dit bedoeld was, het ook zou zijn aangeduid.

Wie de versie van 'Straattoneel' uit *Hypnodrome* vergelijkt met die uit *Overgebleven gedichten*, twintig jaar later gepubliceerd, krijgt de indruk dat Hermans zijn voordeel heeft gedaan met de kritiek van De Vries. Het eerste 'valt' is vervangen door 'vliegt' en 'staat' door 'slaat'.[5.]

F. Bodewijk wijdt op 26 juli 1947 in zijn kroniek in het Utrechts Nieuwsblad lovende woorden aan 'Dokter Klondyke', een novelle die Hermans bijdroeg aan het Criterium-nummer van juli-augustus 1946 (zie Bordewijk 1982, p. 44-45). Ook de roman *Conserve* (1947), de verhalenbundel *Moedwil en misverstand* (1948) en de roman *De tranen der acacia's* (1949) bespreekt hij positief, vooral om de surrealistische inslag en

de bijzondere aandacht voor de stadsbeschrijving (zie Bordewijk 1982, p. 57-58, 104-106 en 137-139). Slechts 'de grote duidelijkheid (...) nopens het seksuele' in de laatste roman wekt zijn ontstemming (p. 137). Daarin stond Bordewijk toentertijd niet alleen.

STRAATTONEEL

Te steil die brug. De voerlui slaan het paard
Met ijzren buizen galmend op de rug.
De moeder ijlt haar dochter na op straat.
Een mes valt als een noodkreet uit een raam.
Te steil die brug. Van olie glanst het asfalt
En bloed omspoelt het dode paard dat valt.
Het mes staat siddrend in een dorre boom.
Er klinken schoten ergens onder mij.
Er rijdt een priester op een fiets voorbij.
Aan 't kruispunt weet hij verder niet te gaan.
(Twijfel is een rood licht waarvoor hij remt)
Hij blijft met uitgestrekte armen staan.

Zodat, van ver, hij op de Heiland lijkt
En dichterbij, op een verkeersagent.

Hypnodrome

Straattoneel

Te steil die brug. De voerlui slaan het paard
Met ijzren buizen galmend op de rug.
De moeder ijlt haar dochter na op straat,
Een mes vliegt als een noodkreet uit een raam.
Te steil die brug. Van olie glanst het asfalt
En bloed omspoelt het dode paard dat valt.
Het mes slaat siddrend in een dorre boom.
Er klinken schoten ergens onder mij.
Er rijdt een priester op een fiets voorbij.
Aan 't kruispunt weet hij verder niet te gaan
(twijfel is een rood licht waar hij voor remt)
En blijft met uitgestrekte armen staan.

Zodat, van ver, hij op de Heiland lijkt
En dichterbij, op een verkeersagent.

Overgebleven gedichten

Twee versies van 'Straattoneel'.

Vestdijk karakteriseert *Conserve* als 'het typische voortbrengsel van een begaafd beginneling, die zijn vorm nog zoekt' (Het Parool, 7 november 1947). Hij spreekt van 'dit boeiende, maar wat erg naar het satanische en melodramatische zwemende gegeven'.[6.]

Rodenko (1948), die als enige onderkent dat *Conserve* geschreven is 'in de stijl van een negentiende-eeuws feuilletonist' (p. 343)[7.], noemt in een artikel over deze roman en *De avonden* Hermans 'een schrijver van veel groter allure dan de auteur van *De Avonden*' (p.352). En de laatste ontbrak het niet aan belangstelling voor zijn romandebuut, dit in tegenstelling tot Hermans. De Podiumaflevering waarin het artikel van Rodenko verscheen, 'Avondblad' geheten, was geheel gewijd aan *De avonden*.

Hermans heeft zich niet te beklagen over gebrek aan waardering van de auteurs die hij hoogacht. Verkoopsucces is vooralsnog niet voor hem weggelegd. Dit zal hij pas behalen met *De donkere kamer van Damocles* (1958).

In de eerste jaren na de oorlog werkt Hermans mee aan een groot aantal periodieken, waarvan ik noem: De Baanbreker, Literair Paspoort, Vrij Nederland en Criterium. De Baanbreker afficheert zichzelf als een 'onafhankelijk weekblad voor socialistische politiek en cultuur' en staat onder redactie van o.a. Max Nord en G. van Oorschot. In zijn eerste bijdrage aan dit blad, dat het twee jaargangen zal uithouden, treft onmiddellijk de onnavolgbare Hermans-toon. Het artikel is van 8 september 1945, draagt als titel 'Is het Amerika?' en handelt over een bezoekt aan 'een der grootste restaurants van Amsterdam' dat nu gevorderd is door de Canadezen. 'Een derde zaal is de leeskamer. Daarom liggen er op de grote rustbanken mensen te slapen' (p.8). In andere bijdragen toont Hermans zijn levendige belangstelling voor het surrealisme, in welk verband hij spreekt van 'een realisme van de droom'[8.], en belijdt hij zijn afkeer van politieke kunst.

> Op de tentoonstelling die van Werkman's oeuvre, voor zover dat bewaard gebleven is, op 't ogenblik in het Stedelijk Museum gehouden wordt, constateert men met verrukking dat iedere politieke manifestatie achterwege gebleven is.[9.]

Ook laat Hermans zich hier al kennen als een nietsontziend polemist. A. Marja, die zich denigrerend uitgelaten had over Gilliams' *De man aan het venster*, o.a. door

het uiterlijk van de auteur belachelijk te maken, wordt door Hermans met gelijke munt terugbetaald. Over het gezicht van Marja schrijft hij:

> Mij persoonlijk herinnert 't aan de beschrijving van het gezicht van den impotenten gangster Popeye die Faulkner in 'Sanctuary' geeft: een wassen pop die te dicht bij de kachel heeft gestaan.[10.]

Aan Vrij Nederland is Hermans, met Bert Voeten[11.], als vast medewerker verbonden. Zijn bijdragen verschijnen in het 'Cultureel Kompas' van het weekblad. Ed. Hoornik redigeert deze culturele afdeling van het blad. In Vrij Nederland doet Hermans ook weer uitspraken die een verdediging inhouden van de literatuur die hij zelf schrijft. Zo poneert hij op 15 maart 1947 in deze krant:

> De verzen van Vroman ontsluiten de enige wereld die m.i. voor den modernen mens nog een paradijs kan zijn. En het paradijs is niet meer in de hemel, het is wat onder in de mens ligt, het leven tijdens de slaap en de hallucinatie.[12.]

De hiervoor aangehaalde passages pretenderen niet een volledig beeld te geven van Hermans' publicistische activiteiten kort na de oorlog en de standpunten die hij daarbij inneemt.[13.] Daartoe zouden ook zijn afkeer van documentaire vormen als dagboek (vgl. noot 11), brieven en mémoires aan de orde moeten komen. De populariteit van deze prozagenres in de eerste naoorlogse jaren wijt Hermans aan een al te slaafse navolging van de Forum-beginselen. En dit epigonisme is hem een gruwel.

Intussen weert Hermans zich ook in de literaire tijdschriften, vooral in Criterium, waarvan hij tussen 1946 en 1948 redacteur is, samen met o.a. Adriaan Morriën, Adriaan van der Veen en Maurice Gilliams. Hij publiceert in Criterium poëzie, kritieken, beschouwend en verhalend proza. Een aanzienlijk gedeelte van *De tranen der acacia's* verschijnt in afleveringen in het tijdschrift, wat het abonneebestand doet afbrokkelen. Volgens Adriaan van der Veen (1972) betekende deze publikatie in feite de ondergang van Criterium (p.61).

In zijn kritische en essayistische bijdragen aan Criterium schuwt Hermans de confrontatie niet. Zo verdedigt hij in een stuk, dat de titel 'Snerpende critiek' draagt, de polemiek ad hominem, waardoor hij berucht wordt.

> Voor oppervlakkige beschouwers zijn er twee manieren een schrijver te kwetsen: door aanmerkingen op zijn persoon (zijn anatomie, zijn persoonlijk leven etc.) en door aanmerkingen op zijn oeuvre. De eerste manier is niet behoorlijk. Ik weet niet waarom. Voor de grote massa der litteratoren gaat dat zeker op. Zij zijn zo weinig litterator au fond... Hoe zouden zij er zich anders meer van aantrekken dat men b.v. de kleur van hun ogen onaardig beoordeelde, dan een gedicht dat zij zelf hebben gemaakt, ook al bestaat er ongetwijfeld een samenhang tussen iemand's habitus en datgene wat hij schrijft? En als iemand wat hij schrijft zo weinig meent dat hij het erger zou vinden wanneer er een grapje op b.v. zijn portret gemaakt zou worden dan op iets wat hij heeft geschreven, dan ligt het voor

> de hand dat het doeltreffender is een grapje op zijn portret te maken, omdat men hem anders door zijn hoed zou schieten in plaats van door zijn hoofd.[14.]

Deze opvatting over wat polemisch toelaatbaar is, wortelt in een onvoorwaardelijk geloof in de literatuur, dat ook tot uiting komt in het nooit herdrukte essay 'E. du Perron als leermeester'.[15.]

> Wanneer men eenmaal besloten heeft te schrijven, dient men het schrijven als de enige levensfunctie te beschouwen waarvoor men verantwoordelijk is (en dan nog...) en de verantwoordelijkheid voor de rest van zich af te schuiven als de verantwoordelijkheid voor zijn stofwisseling (p.187).

Er is niets dat Hermans gemeen heeft met zijn mede-redacteuren van Criterium. Het blad is voor hem een medium waarin hij zich kan manifesteren. Achteraf heeft Hermans daar geen geheim van gemaakt.

> Ik van mijn kant dacht: ik wil wel graag overeen groot tijdschrift beschikken waarin ik mijn ideeën kwijt kan. Maar ik had wel snel in de gaten dat die andere redacteuren het met die ideeën niet eens waren. Dus ik dacht: ik moet ze op een of andere manier aan mij onderwerpen. In ieder geval wilde ik daar mijn voet tussen de deur houden om mijn stempel op dat tijdschrift te drukken (Pam 1984, p.5).

Dit strookt met wat Adriaan Morriën in 1955 schreef in zijn tegen Hermans gerichte brochure *De gruwelkamer van W.F. Hermans of Ik moet altijd gelijk hebben*:

> Hij verwachtte iets van de litteratuur en hoe groot die verwachtingen waren werd mij langzamerhand duidelijk (p. 22).
> Criterium was voor W.F. Hermans een mogelijkheid tot publicatie zonder de voor hem vervelende en vernederende omweg over een vreemde redactie (p. 28).

Adriaan van der Veen heeft in *Blijf niet zitten waar je zit* een portret gegeven van de jonge Hermans, waarvoor deze anno 1984 zijn waardering heeft uitgesproken.

> Van der Veen heeft niet zo lang geleden zijn memoires gepubliceerd. Hij is een van de weinige mensen uit die kring, die wel eigenaardige dingen over mij meedeelt, maar die niet zoals Morriën en Gomperts leugens over mij rondstrooit. Wat Van der Veen schrijft is wel wáár, en het is ook niet zonder waardering opgeschreven (Pam 1984, p.)

Van der Veen schrijft:

> Voor Hermans was de Literatuur (...) de arena waarin hij zijn machtsstrijd voerde, middel tot bestaan, ook financieel, en de enige mogelijkheid die hij zag om zich te bevestigen en tegelijk af te rekenen met Du Perron, Ter Braak en alle jongeren na hen die wel bereid waren de voorgangers te bewonderen en op hun werk voort te bouwen (Van der Veen 1972, p.55).

Hij kent Hrmans de behoefte toe

> aan het opruimen van reputaties die hem het ademen beletten, die behoefte tot vernietiging om zijn eigen krachtveld anderen op te leggen. Zijn geloof in de mogelijkheid van de literatuur een leefbaar leven te maken, alleen maar door zijn talent, heeft altijd voor hem gepleit en hoort bij wat belangrijk is in zijn schrijverschap (Van der Veen 1972, p. 56).

Als Criterium, tegen de zin van Hermans, in 1948 opgaat in Libertinage, een tijdschrift waarvan H.A. Gomperts redacteur is en dat op de traditie van Forum poogt voort te bouwen, ziet Hermans zich de mogelijkheid ontnomen zich te manifesteren in de literatuur zonder concessies te hoeven doen.

Nog voor de opheffing van Criterium maakt Hermans in de tweede helft van 1948 een reis naar Canada, als assistent van Charles B. Timmer, die daar papierhoutcontroleur is. Over dit verblijf heeft Timmer het volgende verteld:

> Ik heb hem in Canada nog eens twee of drie rijlessen gegeven. Op een keer zei hij, er is toch weinig te doen, ik ga maar eens door Canada liften. Het volgende bericht kreeg ik uit Toronto, 3.000 kilometer verder. Een brief vol gejammer en geweeklaag. Liftend in Toronto aangekomen, had hij meteen een tweede- of zesdehandse auto gekocht. Nou zijn ze daar nogal schappelijk en de mountainpolice zei: u krijgt uw auto terug, zodra u ons uw rijbewijs kunt tonen, dus neemt u maar wat lessen. Toen is hij nog twee keer gezakt ook. Ik meen dat ik hem nog geld heb gestuurd (Van Garrel/Schippers 1971, p. 38-39).

Deze ervaringen heeft Hermans verwerkt in ‘Een veelbelovende jongeman’, een novelle uit de bundel *Een landingspoging op Newfoundland* (1957).

1949: Bij Van Oorschot verschijnt *De Tranen der acacia's*, een roman die in eerste instantie door hem geweigerd was en die ook De Bezige Bij niet wilde uitgeven. De katholieke criticus Anton van Duinkerken brengt in een kritiek van 19 november in De Tijd suggestief *Het Wetboek van Strafrecht* ter sprake. Dat hij aldus als aanbrenger fungeert, geeft Vestdijk in de december-aflevering van Podium de kwalificatie ‘ploertenstreek’ in de pen (p. 766). In dit stuk, ‘Toon en het negende gebod’, tekent hij ook protest aan tegen ‘meer of minder duidelijke insinuaties’ en ‘aperte, als zodanig aantoonbare leugens’ (p. 765).

Hermans hervat zijn studie in de fysische geografie, aangevangen in 1941 en afgebroken na het behalen van het kandidaatsexamen in april 1943, vlak voordat de Duitsers van de studenten een loyaliteitsverklaring gingen eisen (Glaudemans 1983, p. 1). In de jaren na de bevrijding heeft Hermans zijn literaire activiteiten laten prevaleren boven zijn studie.

1950: Hermans treedt in het huwelijk; bij de trouwceremonie fungeert uitgever Geert van Oorschot als getuige.

Hermans publiceert *Fenomenologie van de pin-up girl*, waarvoor hij de Essayprijs van de gemeente Amsterdam ontvangt voor 1949.

Hij doet doctoraal examen en treedt in maart toe tot de redactie van Podium. In de eerste aflevering van 1951 blijkt hij weer uit dit gezelschap verdwenen te zijn. Via een ‘Open brief aan de Maatschappij der Nederlandse Letterkunde’ ontvouwt Hermans in een achttal punten zijn ‘plannen ter sanering van de Nederlandse schone letteren’ (Podium, augustus-september 1950, p. 579-580). Hoeveel chargering dit humoristische epistel ook bevat, de strekking is tekenend voor de absolute waarde die Hermans de literatuur toekent.

1. Het doen dérailleren van treinen, tot zinken brengen van schepen, waarmede Nederlandse afgevaardigden naar letterkundige congressen worden vervoerd.
2. Het liquideren der radioverenigingen en het stichten van een eenheidsomroep onder toezicht van ondergetekende.
3. Het verbieden van publiek bij alle sportbeoefening, uitgezonderd boksmatches, zesdaagse wielrennen, marathondansen, stierengevechten.

4. De bevordering (resp. opheffing van het verbod op) hazardspel, rondlopen in zwemcostuum, burlesque shows, nachtclubs.
5. Opheffing van de filmkeuring.
6. Verplichte opname als feuilleton door de grote dagbladen van pornografische romans; uitbreiding van boulevardpers en schandaalreportage. Dit zou de noodlottige wereldvreemdheid waaraan ons volk lijdt, kunnen genezen.
7. Ontslag en uitsluiting van benoeming tot lid Uwer Maatschappij van ieder die zich als leraar, resp. hoogleraar met enig letterkundig vak bezighoudt.
8. Verbod van het rooms-katholieke culturele terreurinstituut I.D.I.L. te Tilburg (p. 580).

De katholieke keuringsdienst voor literaire waren, vermeld in het laatste punt, wordt door Hermans geattaqueerd in het laatste nummer van Podium dat onder zijn redactionele mede-verantwoordelijkheid verschijnt: ‘De heilige Idil en haar nar’ (nr. 10-12, oktober-december, p. 636-641 (= 736-741)).[16.]

1951: Half juni verschijnt een aflevering van Podium (nr. 3, mei-juni) die als zeer geruchtmakend in de geschiedenis van de Nederlandse literatuur zal worden geboekstaafd. Het nummer opent met een fragment van ‘Melancholia’, een door Gerard Kornelis van het Reve geschreven novelle, die voor staatssecretaris Cals al aanleiding geweest was de reisbeurs in te trekken die de auteur was toegekend. In dezelfde aflevering is het eerste hoofdstuk opgenomen van Hermans nieuwe roman *Ik heb altijd gelijk*. Op 17 juli wordt tot inbeslagneming

van het Podium-nummer gelast, daar vermoed wordt dat er sprake is van opzettelijke belediging in de volgende passages.[17] Aan het woord is de hoofdpersoon Lodewijk Stegman.

Tekening W.F. Hermans, 1951.

> Ik spuw op de heleboel, op jullie, op Soekarno, op de Koningin, op alles. Ik schijt erop, ik schijt (Podium, p. 201).
> De katholieken! Dat is het meest schunnige, belazerde, onderkruiperige, besodemieterde deel van ons volk! Maar die naaien er op los! Die planten zich voort! Als konijnen, ratten, vlooien, luizen. Die emigreren niet! Die blijven wel zitten in Brabant en Limburg met puisten op hun wangen en rotte kiezen van het ouwels vreten! (*Podium*, p.202-203)

Nadat *Ik heb altijd gelijk* midden november als boek is uitgekomen, laat de Officier van Justitie op 31 december een gerechtelijk vooronderzoek tegen Hermans instellen.

1952: Op 20 maart begint voor de Amsterdamse arrondissementsrechtbank het proces tegen Hermans. Deze wordt op 3 april vrijgesproken, een uitspraak die op 18 december wordt bekrachtigd door een arrest van het Gerechtshof. Hermans spreekt op 20 maart voor de rechtbank een rede uit, waarvan ik de slotalinea citeer.

> Aangezien ik in de eerste plaats literator ben, meen ik de literatuur, die mijn levenswijze en levensmogelijkheid is, met alle middelen te moeten beschermen tegen iedere aanslag op haar ontplooiingsmogelijkheden, hoe ook de wetgeving van Nederland moge wezen en hoe ook deze wetten à la rigueur kunnen worden toegepast en uitgelegd. Dat zij door u dusdanig zullen worden toegepast dat er voor de vrijheid van meningsuiting geen voetbreed gronds meer overblijft, ik hoop niet zulks te moeten ondervinden (Delvigne 1974 a, p. 151).

Ik vestig de aandacht op de enorme betekenis van de literatuur voor Hermans ('*mijn* levenswijze en levensmogelijkheid'), reden waarom zij zelfs boven de wet wordt geplaatst.

Het proces heeft sporen nagelaten in de Nederlandse literatuur. In *Bij nader inzien* (1963) van J.J. Voskuil woont een aantal studenten de rechtszitting van 20 maart 1952 bij.

> Er kwamen nu voortdurend auto's aangereden. Mannen stapten uit, voegden zich bij elkaar, bleven staan, staken over en verdwenen door de deuren.
> 'Let op!' zei Paul. 'Dit tuig keert zich straks allemaal tegen hem. Hier zit veel meer achter dan een gewone katholieke rel.' Hij liep snel de treden op, achtereen paar andere studenten aan, maar ze werden bij de deur plotseling tegengehouden door een van de mannen die Maarten daarstraks al in de hal had zien staan. 'Voor het proces-Hermans moet U aan de achterkant zijn,' zei hij. 'Merkwaardig!' zei Paul, terwijl ze snel terugliepen. 'Dan rekenen ze wel op een verdomd grote belangstelling. Overigens, dat was Geert van Oorschot. Handige jongen! Die wordt hier schatrijk van. Hij herkende me nu niet, maar ik heb hem nog gekend toen hij zonder een cent begon, vlak na de bevrijding.' (p.973)

Bij mijn weten maakt Paul Dehoes, een druktemaker voor wie de latere essayist en literatuurtheoreticus J.J. Oversteegen model zou hebben gestaan, zich hier schuldig aan overdrijving. Van Oorschot heeft, evenmin als Hermans, een fortuin aan *Ik heb altijd gelijk* overgehouden. Wel heeft de laatste dit misschien van de eerste vermoed, gezien het feit dat Hermans in 1953 een accountantsonderzoek heeft laten instellen in de boeken van zijn uitgever naar de verkoopcijfers van *Ik heb altijd gelijk* (zie Janssen 1980, p. 57). Ik citeer nogmaals uit *Bij nader inzien*, waar de studenten inmiddels de rechtszaal zijn binnengegaan.

> Paul boog zich voorover naar Maarten. 'Je hebt het laatste nummer van Podium gelezen?' vroeg hij.
> Maarten knikte.
> 'Hij heeft het verdomd scherp gesteld zo,' vond Paul. 'Ik heb de indruk dat hij dat met opzet gedaan heeft om een principiële uitspraak uit te lokken. Belangrijk is dat hij zich niet laat intimideren.'
> 'Ik begrijp nooit dat jij je over deze dingen zo opwindt,' zei Maarten glimlachend (p. 974-975).

De publikatie waarop Paul doelt, is 'Het knipselbureau', opgenomen in de *Podium*aflevering van januari-februari.[18.] In dit polemische stuk geeft Hermans zijn visie, op de zaak, waarbij hij niet nalaat het gedrag van de katholieke pers aan de orde te stellen.

Hermans publiceert *Het behouden huis*[19.], een novelle die bewondering opwekt bij Rodenko (1953), doch politieke en morele bekommernis bij Harry Mulisch. In de Groene Amsterdammer van 9 augustus betoogt hij:

> Het Westen verkeert in een zondvloedstemming, waarbij een deel der westerlingen voornemens is om zèlf zondvloed te zijn. Alles neemt het te baat om voor zijn negativiteit te spannen en deze daardoor te legaliseren. Ook de kunst. Zo het al niet een taak van de schrijver is om verandering juist in deze toestand te bevorderen, zeer beslist is hij niet geroepen om hem in de hand te werken.[20.]

1953: Hermans publiceert de novellenbundel *Paranoia*.

1955: Hermans promoveert op 6 juli aan de Universiteit van Amsterdam cum laude tot Doctor in de wis- en natuurkunde op de dissertatie *Description et genèse des dépôts meubles de surface et du relief de l'Oesling*. Stelling IX verdient aandacht in verband met datgene wat Hermans een kleine dertig jaar later werd aangewreven na zijn bezoek aan Zuid-Afrika. De bedoelde stelling luidt:

> Het begrip 'ras', toegepast op de menselijke soort, is zowel in wetenschappelijk als maatschappelijk opzicht een onvruchtbare abstractie.

Hermans laat in brochurevorm twee afleveringen verschijnen van een boek dat als een polemische feuilleton was bedoeld; *Mandarijnen op zwavelzuur*. Titels: *Het geweten van de Groene Amsterdammer of Volg het spoor omhoog* en *De mandarijnenpers*. Adriaan Morriën reageert op het eerste pamflet met: *De gruwelkamer van W.F. Hermans of Ik moet altijd gelijk hebben*. Eerder al verschenen gedeelten uit *Mandarijnen op zwavelzuur* in Podium (1954 en 1955).

1956: Hermans publiceert *De god denkbaar denkbaar de god*. In 1963 zei hij over dit boek:

> Je kunt *De God Denkbaar* vergelijken met een tekenfilm. In een tekenfilm gebeuren de meest vreemde dingen, alles kan. Ik vroeg mij af waarom dat in een boek niet

mogelijk was en schreef dus die *God Denkbaar* (Janssen 1979, p. 57).

De fantastische gebeurtenissen in het boek bieden de auteur ruimschoots de gelegenheid zijn satirische neigingen bot te vieren. Als Denkbaar, begiftigd met een goddelijke status, zijn triomftocht houdt, een kennelijke allusie op Jezus' intocht in Jeruzalem, worden planten en dieren uit alle geologische tijdperken tot leven gewekt. Onder de gereanimeerde fossielen bevindt zich ook: ‘Anton van Duinkerken, hoogleraar te Nijmegen’ (Amsterdam 1970, p. 94).

1957: Hermans publiceert de verhalenbundel *Een landingspoging op Newfoundland* en *Drie melodrama's*. De novelle ‘Een veelbelovende jongeman’ uit het eerste boek bevat tal van eenvoudig herkenbare toespelingen op personen uit de wereld van de literatuur. Otto Verbeek, later ook voorkomend in ‘Het grote medelijden’ (uit *Een wonderkind of een total loss*), staat voor Menno ter Braak, E. Beyaard Blom voor A. Roland Holst (‘Hij *haat* deze lage tijd en dit land van kruideniers en kaasboeren. Hij heeft zich hoog teruggetrokken in de Voorwereld van de Droom’ - p. 24[21.]), Bralle Pikerma voor Fokker Sierksma (de auteur van de doorwrochte en niet steeds van een hoge toon gespeende essays in Podium), terwijl ‘een jong kritikaster die reeds eerder de meesterwerken van Bert Voeten had miskend’ ongetwijfeld Hermans zelf is (p.25). De laatste neemt bovendien de gedaante aan van de psychiater Herman F. Williams:

> Doctor Herman F. Williams was een tamelijk jonge man met een glad, wit gezicht, een enorme gladgeschoren onderkaak, witte tanden die eruitzagen of ze de hardste noten konden kraken en een verbazingwekkend hoog voorhoofd, dat de indruk gaf of al zijn hersens erachter aangetreden stonden om een uitval te wagen bij de geringste provocatie. Hij keek Sebastiaan aan met een honende glimlach en nu zag Sebastiaan dat zijn ogen merkwaardig verschillend waren. Het ene had een zwaar halfgesloten ooglid en keek tamelijk treurig, maar het andere stond iets wijder open en staarde meedogenloos en kil voor zich uit: het oog van een beul (p. 84).

In *Drie melodrama's* bundelt Hermans ‘Conserve’ (in een herziene versie), ‘De leproos van Molokaï’ en ‘Hermans is hier geweest’. De laatste twee novellen zijn bewerkingen van verhalen die Hermans onder het pseudoniem Fjodor Klondyke liet verschijnen in de obscure ‘Thriller-serie’.[22.] Of hij daarmee een goudader aanboorde, is zeer de vraag.

Beide bewerkte verhalen worden gekenmerkt, zoals veel verhalend proza van Hermans uit deze jaren, door stekelige toespelingen op de literaire en maatschappelijke actualiteit. Zo herkent de criticus Hans van Straten in *Hermans is hier geweest* de affaire Greet Hof mans, die de gemoederen in 1956 danig bezighield[23.]:

> Heel het gedoe rond in beslag genomen tijdschriften, pottenkijkende buitenlanders, geheime interviews en in scène gezette publikaties, heel deze komedie der onhandigheid wordt in het verhaal te kijk gezet (Het Vrije Volk, 23 november 1957).

Ben Stroman, een recensent die zich nimmer vleiend over het werk van Hermans uitliet, treedt in de roman op als veel geplaagd ministervan Binnenlandse Zaken.

1958: Hermans publiceert *De donkere kamer van Damocles*. De roman valt een uitzonderlijk gunstig onthaal ten deel in de kritiek. Verschillende critici spreken van een meesterwerk. Er groeit begrip voor de werkelijkheidsvisie die ten grondslag ligt aan Hermans' werk. Het is een daad van eenvoudige rechtvaardigheid in dit verband te wijzen op een bespreking van J.J. Oversteegen, die op 13 december 1958 verschijnt in Vrij Nederland: ‘De donkere kamer van Damocles. Hoogtepunt in werk van W.F. Hermans: een eigen wereld en een eigen taal’. De opvattingen die Oversteegen in deze uitvoerige kritiek ventileert, vormen in feite de basis voor de interpretatie die Frans A. Janssen (1976[3.]) later zal geven in zijn uitstekende boekje over *De donkere kamer van Damocles*.

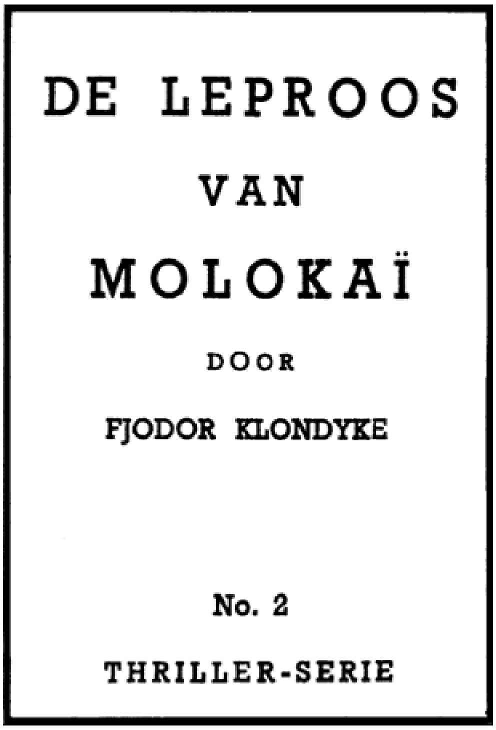
Hermans wordt benoemd tot lector in de fysische geografie aan de Rijksuniversiteit van Groningen. Zijn oratie handelt over *Het zonale beginsel in de geografie* (1958). Eerder was Hermans als wetenschappelijk medewerker verbonden aan deze universiteit, reden waarom hij zich eerst in Groningen en later in het nabijgelegen Haren vestigde. Op 7 augustus 1954 droeg Hermans reeds een beschouwing over zijn nieuwe woonplaats bij aan PS, het zaterdagse bijvoegsel van Het Parool. De inzet van dit raillerende prozastuk luidt aldus:

> De stad Groningen ligt in de provincie van die naam als een punaise met de punt omhoog. Van tijd tot tijd trapt een wolk erop met zijn hiel en roept Au! Dan zeggen de Groningers dat het onweert.

Deze regels lijken sterk op het begin van een titelloos gedicht, gedateerd 5 april 1953, dat Hermans in 1982 toevoegde aan de vierde vermeerderde druk van *Overgebleven gedichten*.

> De stad Groningen ligt op de provincie van die naam
> Als een punaise met z'n punt omhoog.
>
> De Groningers verklaren het onweer als volgt:
> Een wolk trapt er met zijn blote hiel op en roept Au.
>
> In deze stad wordt nog pre-logisch gedacht
> Onder aanvoering van Fokke Sierksma.
> Het paard van Ome Loeks
> Loopt op Sint Maarten met een lampion
> Waarin het Heilig Hart van de veeteelt is uitgebrand.
>
> Van tijd tot tijd blijven opgewaaide oude kranten
> Haken aan de Martinitoren (p. 38)

Niet bepaald het beeld van een moderne stad waar het nieuws wordt gemaakt. Het arriveert er, integendeel, met grote vertraging en bij toeval.


DE LEPROOS

VAN

MOLOKAÏ

DOOR

FJODOR KLONDYKE

No. 2

THRILLER-SERIE

Omslag ‘De leproos van Molokaï’ in de ‘Thrillerserie’.

1960: Dr. W.F. Hermans publiceert *Erosie*, een wetenschappelijk boek, waarin keer op keerde auteur zichtbaar wordt van het literaire werk. Ik geef enkele voorbeelden. Hermans acht het ‘in strijd (...) met de objectieve beschouwing van de natuur’, als ‘de mensheid als doel en bekroning van de kosmos’ wordt beschouwd (p. 9). Het had een gedachte kunnen zijn van

Alfred Issendorf uit *Nooit meer slapen*. In de volgende uitspraak frappeert de scepsis ten aanzien van de mogelijkheid het verleden te kennen, waar het ook om draait in *De donkere kamer van Damocles* en *King Kong*.

> De pre-historie is een schone studie. Zij heeft alleen het nadeel dat de feiten waarover zij beschikt nooit meer zijn dan de laatste restanten van de feiten die zij eigenlijk zou moeten kennen (p. 156).

Fraai is ook de volgende stelling, waarin op een voor Hermans karakteristieke wijze de zinloosheid, want onfalsifieerbaarheid, van een uitspraak wordt aangetoond.

> Geen mens zal ooit de stelling dat de mensheid eenmaal volledig verdwijnen zal, kunnen logenstraffen (p. 175).

1961: Hermans raakt in conflict met zijn uitgever Van Oorschot, wanneer deze *De tranen der acacia's* wil uitbrengen in de Witte Olifantreeks. Geschilpunten zijn de financiële consequenties voor de auteur en, vooral, de onmogelijkheid voor de laatste zijn tekst te herzien, door het gekozen reproductieprocédé.[24.] Janssen (1980) maakt aannemelijk dat er al eerder spanningen bestonden tussen auteur en uitgever. Oorzaken: negatieve kritieken op *Ik hab altijd gelijk* in het door Van Oorschot uitgegeven tijdschrift Libertinage; het al vermelde accountantsonderzoek naar de verkoop van *Ik heb altijd gelijk*, uitgevoerd op last van Hermans; de uitgave van *Mandarijnen op zwavelzuur*, die Van Oorschot aanvankelijk op zich nam, maar niet wilde voortzetten. Het conflict Hermans-Van Oorschot zal, verrijkt met nieuwe strijdpunten, het hele decennium voortduren, tot verschillende processen leiden en pas worden beslecht op 16 september 1970 door een arbitragecommissie. Deze commissie beslist dat de uitgever zijn auteur aan te laag berekende honoraria een groot bedrag moet uitkeren. Wat betreft het recht op revisie, verklaren de leden van de commissie:

> dat zij het standpunt van partij Hermans ten deze onderschrijven, Iedere uitgever die zichzelf en zijn verhouding tot zijn auteurs respecteert (en arbiters twijfelen er niet aan of dat is met partij Van Oorschot het geval) dient de auteur in geval van een herdruk drukproeven ter correctie en revisie te doen toekomen, aangezien een tenuitvoerlegging te goeder trouw van de uitgave-overeenkomst behelzende een clausule als hier bedoeld dat nu eenmaal met zich meebrengt (Janssen 1980, p.61).

In de jaren, volgend op de beëindiging van het conflict, zullen er van de titels in het fonds van Van Oorschot herziene edities verschijnen.

1962: Bij De Bezige Bij, Hermans' nieuwe vaste uitgever, publiceert hij *Drie drama's* (toneel) en *De woeste wandeling* (scenario).

1963: Als twee druppels water gaat in première, een door Fonds Rademakers gemaakte verfilming van *De donkere kamer van Damocles*. De kritieken zijn goed tot zeer goed. Hermans, die aanvankelijk meewerkte aan het scenario, distantieert zich van het uiteindelijke resultaat.[25.] In Podium, waarvan Hermans op dit moment weer redacteur is, verwijt hij Rademakers wanbegrip wat betreft de essentie van *De donkere kamer van Damocles*.

De *onbewijsbaarheid* van Dorbeck's bestaan is (...) het probleem *in zijn algemeenheid*.
Dit was de basis waar de Fons op stond, toen hij het boek ging verfilmen dat op die basis geschreven is. Wat Fon wilde met zijn film kan ik natuurlijk niet precies zeggen, maar dit was de basis van het boek en dus de basis waar hij op stond, toen hij aan de film begon.
Waarom Fons, door zijn eigen film geloochenstraft (sic), later ging beweren dat Dorbeck niet meer was dan een hallucinatie van Ducker, begrijp ik niet.[26.]

Ook aan bepaalde onwaarschijnlijkheden in de film ergert Hermans zich, zoals blijkt uit een gesprek met Rademakers, gearrangeerd door Jan Blokker en afgedrukt in het filmblad Skoop[27.]:

Hermans: Dat bestijgen van die Elly, dat begrijp ik niet zo goed. Ze had alles nog aan, hoe deed-ie dat eigenlijk? Doe jij dat ook altijd zo?
Rademakers: Ik niet, maar ik ben een kenner.
Hermans: Jij bent vader-jij bent een vader. Zo had je toch nooit vader kunnen worden![28.]

1964: In eigen beheer (De Mandarijnenpers) publiceert Hermans *Mandarijnen op zwavelzuur*[29.] en bij De Bezige Bij *Het sadistische universum* (essays).

1966: Hermans publiceert *Nooit meer slapen*, een roman die zich voor een belangrijk gedeelte afspeelt in het onherbergzame noorden van Noorwegen, een gebied waar hij in 1960en 1961 tochten maakte (Den Boef 1984, p.66).

Hermans op expeditie in Noorwegen.

Onder het pseudoniem R.P. Anastase Prudhomme S.J. Publiceert Hermans in het Hollands Maandblad (augustus-september): ‘Verder van mij’.[30.] Zoals de titel al aangeeft, vormt deze verhandeling een aanval op Gerard Kornelis (na zijn doop ook: Franciscus) van het Reve, de auteur van *Nader tot U*, die zich tot de Kerk van

Rome bekeerde. Ik citeer de slotalinea's van deze polemische beschouwing, die later werd toegevoegd aan *Mandarijnen op zwavelzuur*:

> Een enkel woord nog over onze convertiet. Op de flap van zijn al genoemde Engelse boekje [bedoeld is: *The Acrobat and Other Stories* - G.F.H.R.] gaf Van het Reve een beschouwing ten beste over het vreselijke lot van schrijvers in kleine taalgebieden. De taalbarrière, zo schreef hij, bewerkt dat in zulke kleine landen op den duur iedere beroepsschrijver wordt vernietigd.
> Het is een wreed vonnis, maar waarschijnlijk had hij gelijk. In elk geval wordt dit vonnis aan Van het Reve voltrokken door diens eigen hand.

De overwegingen van de eerwaarde pater over de teloorgang van een belangrijk schrijverschap verschijnen ook in Het Parool (1 oktober 1966). Deze publikatie wordt verlucht met een foto van de vrome Jezuïet, waarop met enige moeite Hermans te herkennen zou zijn[31.], maar die in werkelijkheid het portret behelst van de katholieke priester en staatsman Mgr.Dr. W.H. Nolens (1860-1931). Het honorarium dat Het Parool Anastase Prudhomme verschuldigd is, laat deze ten goede komen aan de Dierenbescherming, naar zijn mening ‘juist in verband met de onderhavige materie, een uiterst zinvolle besteding van deze gelden’ (*Mandarijnen op zwavelzuur*, Amsterdam 1970, p. 254). Daarmee doelt hij op het anale sek-

suele contact van de ik-figuur uit *Nader tot U* met God, die zich aandient in de gedaante van een eenjarige, muisgrijze ezel.

1967: Hermans publiceert het pamflet *Wittgenstein in de mode*, hetzelfde jaar nog aangevuld herdrukt als *Wittgenstein in de mode en Kazemier niet*, een beschouwing over de filosoof Ludwig Wittgenstein, wiens denkbeelden Hermans al verwerkte in ‘Lotti Fuehrscheim’, een novelle uit 1949, en over wie hij eerder schreef in *Het sadistische universum*. De inmiddels ontstane universitaire belangstelling voor Wittgenstein resulteert in enkele populair wetenschappelijke werkjes, waarin de denkbeelden van de Oostenrijkse filosoof vertekend worden weergegeven, naar het oordeel van Hermans. Hij ageert ertegen dat Wittgensteins filosofie wordt gerelateerd aan theologie en existentie-filosofie. Een belangrijk element in Hermans' eigen kijk op Wittgenstein is, dat hij de onvermoeibare zoeker naar de condities waaronder waarheid kan bestaan, portretteert als iemand die tenslotte mislukt. De wrange slotzin van *Wittgenstein in de mode* luidt nl. als volgt:

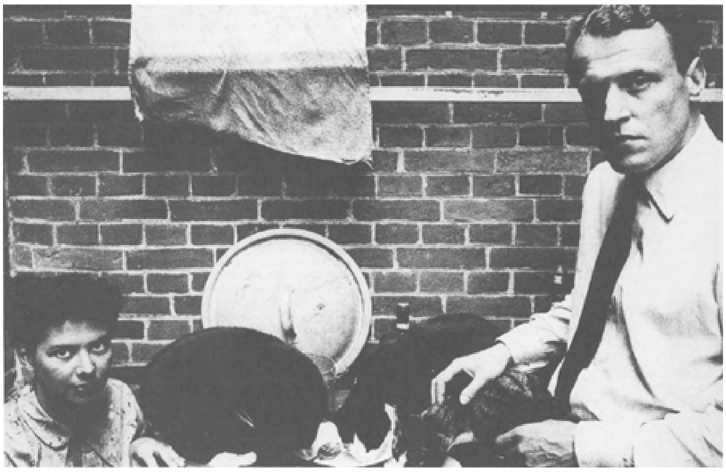
> De man die gezegd heeft dat Het Raadsel onbestaanbaar is, heeft het grootste gedeelte van zijn werk geformuleerd in de vorm van vragen en hij wordt beroemd door de geur van raadselachtigheid waarin zijn uitspraken staan.

De hier beschreven persoon lijkt zo weggelopen uit een verhaal van Hermans, b.v. uit *Een wonderkind of een total loss*, een novellenbundel die hij ook in 1967 publiceert.

Adriaan Ditvoorst maakt een verfilming van ‘Paranoia’, waarvoor Hermans waardering toont.

1968: Hermans publiceert *Overgebleven gedichten*, een keuze uit *Horror coeli* en *Hynodrome*, aangevuld met een aantal gedichten van later datum.

Pater Anastase Prudhomme S.J. laat weer van zich horen. In zijn brochure *Annum Veritatis* roept hij 1968 uit tot het jaar van de waarheid: Rusland valt Tsjecho-Slowakije binnen en de paus verbiedt elke vorm van geboortebeperking behalve periodieke onthouding.



Hermans en echtgenote pal voor vertrek naar Suriname. Foto Ed van der Elsken.

> Het Jaar van de Waarheid.
> Toen Moskou en Rome bijna gelijktijdig hun volle genadeloosheid volledig ontblootten.

> Toen de twee machtigste irrationele stromingen op deze wereld, waarin het menselijk masochisme vol duivelse wellust zwemt, het masker hebben afgerukt.
> Het jaar waarin de Sovjet-Russen het weerloze Tsjecho-Slowakije hebben overrompeld om de Ware Leer in stand te houden en waarin, luttele weken later, onze Heilige Vader Paus Paulus VI (de Zesde) met de Encycliek *Humanae Vitae* elk vermoeden dat God dood of zelfs een Ezel met homoseksuele neigingen is, van de aardbodem heeft weggevaagd (p. 5)

1969: Hermans verblijft in januari en februari in Suriname en de Nederlandse Antillen, waar hij lezingen geeft. Van zijn ervaringen brengt hij verslag uit in *De laatste resten tropisch Nederland*, een boek dat hetzelfde jaar nog uitkomt.

Hermans publiceert *Fotobiografie*.

De mémoires van F. Weinreb verschijnen: *Collaboratie en verzet 1940-1945*; een poging tot ontmythologisering, geredigeerd door Renate Rubinstein en afgesloten met een 'Nabeschouwing' van Aad Nuis, waarin deze het vonnis aanvecht dat in 1947 over Weinreb was geveld: zes jaar gevangenisstraf wegens bedrog en verraad. Hermans keert zich fel tegen Weinreb en zijn supporters. Hij portretteert Weinreb als een vrome huichelaar, slechts bedacht op eigen voordeel. Er wordt van rijkswege een nieuw onderzoek gelast naar Weinrebs gedrag tijdens de Duitse bezetting. Het rapport dat daarover in 1976 wordt uitgebracht, is vernietigend voor Weinreb.

1970: Als Het sadistische universum 2, een ondertitel die in een latere druk de hoofdtitel wordt, publiceert Hermans *Van Wittgenstein tot Weinreb* (essays). In het naschrift bij de bundel, 'Achteraf', wordt opnieuw duidelijk dat de twee mannen, genoemd in de titel, in het wereldbeeld van Hermans twee uitersten personifiëren.

> Ik zie in Wittgenstein een man die bezeten is door de vraag: Wat is waarheid? en als hij zijn handen wast dit niet in onschuld doet. Een man die alles wat niet gedacht of gedaan wordt zonder te vragen of het waar is, wantrouwt. Ik zie in Weinreb een man die een stelling voor waar houdt zodra er maar een aantal mensen in geloven.
> Wanneer we beide figuren een superego toeschrijven,

> een superwijze, dan is Wittgenstein's superwijze er een die aanneemt dat waarheid zelfs niet denkbeeldig is, wanneer er geen mensen zouden zijn om de waarheid uit te spreken, of tenminste dat de laatste hoop opeen bevredigend bestaan vervliegt, wanneer we niet leven alsof dat zo is. (Wittgenstein zelf heeft nooit iets in deze geest gezegd, ik maak deze veronderstelling geheel alleen.)
> Weinreb's voornaamste passie is een andere. Het is: zoveel mogelijk mensen iets wijs te maken dat hij voor nuttig houdt, ‘de rest doet G'd wel.’ Waarheid op zichzelf heeft geen enkele betekenis voor hem (p. 234-235).

Hermans publiceert *Hollywood*, een piepklein boekje met reisnotities.

1971: Hermans publiceert de roman *Herinneringen van een engelbewaarder*. Het tijdschrift Raster (jrg. 5, nr. 2, zomer) wijdt als eerste een speciale aflevering aan Hermans, en in het bijzonder diens werk, ter gelegenheid van zijn vijftigste verjaardag. Daarmee lijkt de Hermansstudie op gang te komen, die in de jaren zestig vooral was geconcentreerd in het tijdschrift Merlyn (1962-1966), met beschouwingen van de redacteuren J.J. Oversteegen[32.] en Kees Fens en van D. Betlem, eenlingen als R.A. Cornets de Groot en Freddy de Vree niet te na gesproken. Van de publikaties uit de jaren zeventig noem ik de artikelen van Frans A. Janssen, bijeengebracht in Janssen (1980), het uiterst handzame bibliografische werkje Janssen/Delvigne (1972), Roos (1975), Dupuis (1976)[33.] en Janssen (1976^3).

1972: Hermans publiceert *King Kong* (toneel). Deze uitgave is voorzien van een uitleiding, eveneens van de hand van Hermans: ‘Wat Nederland niet op de televisie mocht zien’. Daarin geeft hij een overzicht van de verwikkelingen rond het toneelstuk, door Joop van Tijn eerder op 18 oktober en 6 december 1969 in Vrij Nederland uit de doeken gedaan. *King Kong* werd geschreven in opdracht van de Gemeente Amsterdam en tevens toegezonden aan de toenmalige NTS (nu NOS), als tegenprestatie voor een aanmoedigingspremie die Hermans had geaccepteerd. De Gemeente Amsterdam stuurde Hermans een juryrapport met toneeltechnische bezwaren tegen *King Kong*. De NTS durfde uitzending niet aan - en schakelde zelfs de historicus Dr. L. de Jong in - uit angst voor het rumoer dat het stuk zou kunnen doen ontstaan: het handelt over het verraad van de geallieerde plannen m.b.t. de luchtlanding bij Arnhem in 1944, mogelijk gepleegd door Christiaan Lindemans (alias King Kong). Daarbij is ook de rol van Prins Bernhardin het geding. Pas op 5 mei 1981 zal *King Kong* te Amsterdam, in een kolderieke opvoering, zijn première beleven. ‘Een dramatische schuld ingelost met lolbroekerij’, luidt het oordeel van Willem Jan Otten in Vrij Nederland (16 mei 1981).

Veel belangstelling heeft Hermans' dramatische werk nooit ondervonden. ‘Dutch Comfort’, opgenomen in *Drie drama's*, werd geschreven in opdracht van de Gemeente Amsterdam, in 1953, en afgewezen. Pas op 16 september 1971 ging deze ‘proeve van volkstoneel’ in Brussel in première.

Joanna Geldof en Raf Reymen in 'Dutch Comfort', Brussel, 1971. Opvoering door het 'Brussels Kamer Toneel' (Europalia Nederland). Foto Anton Wilsens.

'De psychologische test', ook afgedrukt in *Drie drama's*, bereikte pas, na slechts twee professionele opvoeringen, op 2 februari 1970 een ruimer publiek, toen het, bewerkt tot televisiespel, door de VARA werd uitgezonden.

1973: Hermans weigert de hem toegekende P.C. Hooftprijs, als blijkt dat deze niet f18.000,- groot is, zoals hem in een ministeriële brief per abuis meegedeeld wordt, maar f8.000,-. De weigering is vervat in de volgende brief:

> Excellentie,
> Het culturele leven is vol gevaren en niet gemakkelijk.
> Niet alleen is het voor een typist niet gemakkelijk geen tikfouten te maken, blijkbaar is het zelfs voor een minister niet gemakkelijk altijd precies te weten wat hij ondertekent.
> Men kan nauwelijks verwachten dat een schrijver zich bijzonder vereerd zal voelen wanneer hij bekroond wordt door een minister wiens handtekening van de ene dag op de andere f10.000,- in waarde daalt. Ik heb daarom besloten geen prijs te aanvaarden. Met verschuldigde hoogachting Willem Frederik Hermans (NRC-Handelsblad, 12 januari 1973).

Hermans neemt ontslag als lector aan de Groningse universiteit, na eerder dat jaar te hebben aangekondigd te zullen stoppen met schrijven. November 1973 verlaat hij Nederland en vestigt hij zich in Parijs. Tegen Cees Nooteboom verklaart hij ruim vijf jaar later: 'Als ik in Nederland was blijven wonen, (...) dan geloof ik dat ik van verbittering *gestikt* was' (Janssen 1979, p. 291-292).

Hermans publiceert een vervolg op *De god denkbaar denkbaar de god: Het evangelie van O. Dapper Dapper*.

1974: Hermans publiceert *Periander* (televisiespel). De vertoning daarvan door de VPRO stelt de auteur teleur.

> *Periander* is voor de televisie geregisseerd door een zoontje van Willy van Hemert - dat jongetje heeft geloof ik daarna nooit meer iets gemaakt - en die kwam bij me en vertelde: 'Toen ik de opdracht kreeg, zeiden ze tegen me: "Hermans, dat is zo ijzersterk, dat is toch niet kapot te krijgen, dat mag *jij* doen."' Als je werk op zo'n manier wordt behandeld bij de televisie... (Janssen 1979, p. 24).

1975: Er komt een door Hermans gemaakte Nederlandse vertaling uit van Wittgensteins *Tractatus logico-philosophicus*. Hermans publiceert *Onder professoren*, een roman die in de kritiek gretig wordt betrokken op het vertrek van de auteur uit Groningen en de daaraan voorafgaande troebelen. Deze benadering wordt in de hand gewerkt door het 'Nawoord' waarmee de roman besluit, geschreven door Prof.Dr. B.J.O. Zomerplaag. Deze fictieve hooggeleerde ontkent het sleutelkarakter van de roman. Tot de personages in de roman behoort bovendien de abjecte en middelmatige Prof.drs. K. Tamstra, terwijl in het Groningse conflict Prof.Dr. R. Tamsma zich laatdunkend over Hermans uitliet: 'een nagel aan onze doodskist' (Het Vaderland, 7 juni 1973).

1976: Hermans publiceert *De raadselachtige Multatuli* (biografie).

1977: Hermans publiceert *Boze brieven van Bijkaart*, een bundeling van de stukjes - niet zijn troeven - die hij onder het pseudoniem Age Bijkaart tussen eind 1973 en november 1976 wekelijks bijdroeg aan Het Parool.

Wie zich dit jaar abonneert op het, inmiddels al weer ter ziele gegane, tijdschrift Hollands Diep - waaraan ook Hermans meewerkt -, ontvangt als premie het door hem geschreven boekje *Machines in bikini*.

Hermans, bekend om zijn kritische houding tegenover literaire prijzen, aanvaardt de Grote Prijs der Nederlandse Letteren, waaraan een bedrag verbonden is van f18.000,- In november ontvangt hij de prijs uit de handen van de Belgische koning Boudewijn, tijdens een plechtigheid in het Brusselse koninklijke paleis. Bij die gelegenheid overhandigt hij de vorst het eerste exemplaar van de bibliofiele uitgave *bijzondere tekens* (Antwerpen 1977; ziggurat). Dit boek behelst een verhandeling over schrijfmachines, waarvan Hermans een verza-

melaar Hij betoogt daarin o.m. dat het niet de ideologieën, maar 'nieuwe uitvindingen, nieuwe apparaten' zijn, die ingrijpende veranderingen in de maatschappij tot gevolg hebben. Ter illustratie van deze stelling zegt hij het volgende over de beginperiode van de schrijfmachine.

ONTSLAG INGEDIEND BIJ UNIVERSITEIT VAN GRONINGEN — Het Parool, 7 juni 1973

Hermans toch weer schrijver

(Van onze kunstredactie)

GRONINGEN, donderdag. — De schrijver W. F. Hermans heeft met ingang van 1 september ontslag genomen als lector in de fysische geografie aan de Universiteit van Groningen. Hij wil ophouden met wetenschappelijk werk en zich gaan wijden aan zijn schrijverschap. In maart maakte Hermans bekend op te zullen houden met schrijven om zich volledig te kunnen gaan wijden aan zijn wetenschappelijk werk.

Hij zei toen dat hij tot slot nog één boek had geschreven dat in september bij de Bezige Bij zal verschijnen: „De evangelie van O. Dapper Dapper". Nu blijkt echter dat Hermans daarnaast nog vier manuscripten gereed heeft. „Welke dat zijn weet ik niet, maar er liggen vier manuscripten in portefeuille," aldus de heer De Leur van De Bezige Bij. Naar verluidt zou het gaan om twee vervolgen op „De donkere kamer van Damocles" en twee vervolgen op „Herinneringen van een Engelbewaarder".

Hermans (51), die sinds 1953 aan de Rijksuniversiteit van Groningen verbonden is geweest, raakte twee jaar geleden in een ernstig conflict met zijn studenten en verschillende medewerkers aan de geografische faculteit. [illegible]

Eerder dit jaar [illegible] Hermans al voor onderscheiding door de P. C. Hooftprijs, Staatsprijs voor literatuur, [illegible] in een brief van de minister het bedrag verbonden aan de prijs van ƒ 5000 in ƒ 10.000 was veranderd. [illegible]

HET PAROOL - dinsdag 6 maart 1973

W. F. HERMANS STOPT MET SCHRIJVEN

(Van onze kunstredactie)

GRONINGEN, dinsdag — De schrijver Willem Frederik Hermans zegt te willen stoppen met schrijven. De reden hiervan is, zo meldt hij, dat hij meer tijd aan zijn wetenschappelijk werk wil besteden. Het gaat daarbij echter niet om uitbreiding van zijn werkterrein of om speciale projecten. Hermans is lector in de fysische geografie en verbonden aan het geologisch instituut van de universiteit van Groningen.

Hermans schreef onder meer de romans „De tranen der acacia's", „De donkere kamer van Damocles", „Nooit meer slapen" en „Herinneringen van een engelbewaarder". In september verschijnt er nog een, bij De Bezige Bij. De titel: „Het evangelie van O. Dapper Dapper." Bezige Bij-redacteur Oscar Timmers: „Net als bijvoorbeeld O. Hermans Hermans". De Bezige Bij heeft, zo deelt Timmers mee, van Hermans niets gehoord, maar het bericht uit de kranten vernomen. Maar als hij het zegt zal het wel zo zijn, reageert men bij De Bij.

Timmers: „Het manuscript van het nieuwe boek is binnen. Het gaat ongeveer 200 bladzijden tellen en is een vervolg op „De God denkbaar, denkbaar de God", een zeer zwarte, zeer pittige satire op het leven nu. Het is erg herkenbaar, er komen allerlei schrijversnamen in voor. Het doet denken aan „Mandarijnen op zwavelzuur" en is heel anders dan zijn laatste romans."

Hermans zelf laat weten dat hij niet over zijn besluit wil praten. Zijn vrouw: „Hij heeft het één keer gezegd en dat was juist. Het heeft geen zin er verder nog over na te kaarten".

In 1971 had Hermans moeilijkheden met zijn studenten en met het bestuur van de raad van de subfaculteit geografie in Groningen. Men vond dat hij „wetenschappelijk bijna niets uitvoerde".

Twee krantenberichten

Uitreiking Grote Prijs der Nederlandse Letteren

> Toen was het gebruikelijk dat een ondernemend meisje een schrijfmachine kocht of huurde en zich met machine en al naar het kantoor begaf, waar zij haar diensten verleende. Daarbij werd zij ondersteund door een tweede machine die nieuw was in die tijd: de fiets.
> De maatschappelijke gevolgen van één en ander waren enorm. Het zijn de fiets en de schrijfmachine geweest die de vrouwenemancipatie op gang hebben gebracht.

1979: Hermans publiceert de essaybundels *Houten leeuwen en leeuwen van goud* en *Ik draag geen helm met vederbos*, boeken waarin veel stukken zijn bijeengebracht die hij bijdroeg aan het Cultureel Supplement van NRC/Handelsblad.

1980: Hermans publiceert de novelle *Filip's sonatine* en, in een bibliofiele editie meteen oplage van 70 exemplaren, *Dood en weggeraakt*. In deze autobiografisch gekleurde novelle staat de vader centraal. Anders dan in het vroege werk is hij niet een gehate tiran of een afwezige, doch een man over wie met mededogen wordt geschreven.

> Pas de geboorte van zijn kinderen schijnt een aanleiding voor hem te zijn geweest in zijn vrije tijd te gaan studeren om het wat verder te brengen op de salarisschalen. Zo verwierf hij de akte ‘Beginselen Handelskennis’ eind 1922 en de akte ‘Beginselen der Franse Taal’ op 31 augustus 1926.
>
> Zesenveertig jaar was hij toen. De cijfers die hij behaalde: Vertaling in het Frans 5 (dus bijna voldoende), uitspraak 6, mondelinge vertaling uit het Frans 6. Een prestatie op die leeftijd. Maar waarom heeft hij zijn jeugd verluierd? Waarom zo lang gewacht?
> Hij heeft ook nog geprobeerd zich in het bezit te stellen van een overeenkomstige akte Duits. Op bepaalde avonden van de week kon ik in mijn bed horen hoe hij les kreeg in die taal van een meneer die daarvoor

kwam. Maar het gelukte mijn vader niet dat diploma te verkrijgen. Toch las

hij veel Duits. Ook zijn weeklachten hoe moeilijk het Duits was, hoe zwaar het examen, herinner ik me nog goed.

Spit in de rug, hoofdpijnen, ongeduld, opvliegendheid en aanvallen van razernij zijn kenmerkend voor zijn aanwezigheid in mijn jeugd. Ik, niet minder opvliegend, droomde soms dat ik hem vermoordde, of dat ik op zijn minst zijn vervaarlijke snor afknipte in zijn slaap - en dat alles zonder op mijn oude grijze moeder verliefd te zijn. Z'n nederlagen bij die examens, zijn gezwoeg 's avonds aan de huiskamertafel, als de kinderen naar bed waren... O, ik moet er niet aan denken! Maar medelijden had ik toen natuurlijk niet met hem.
Ik zou wel liever kunnen vertellen dat ik met hem te doen had toen hij nog leefde, in plaats van zo aandoenlijk over hem te schrijven nu hij al lang dood is. Helaas. Inzicht in zijn moeilijkheden had ik niet en zijn zelfverzekerde toon, zijn doorgaans tirannieke optreden, maakten het mij onmogelijk enige liefdevolle belangstelling te koesteren voor zijn lot: dat van een waarschijnlijk in wezen schuchtere provinciale jongen, goedhartig vooral ook voor zichzelf, geenszins bezeten van brandende eerzucht.

W.F. Hermans op de rommelmarkt van Montreuil, 14 mei 1977. Foto Piet Schreuders.

1981: Hermans publiceert de novelle *Homme's hoest* en de roman *Uit talloos veel miljoenen*.

1982: Hermans publiceert *Geyerstein's dynamiek* (novelle).

1983: Hermans publiceert *Mandarijnen op zwavelzuur, supplement* en *Klaas kwam niet* (essays).
In het begin van het jaar brengt Hermans een bezoek aan Zuid-Afrika, waar hij gast-colleges geeft. Naar aanleiding van dit bezoek en Hermans' uitdagingen, na zijn terugkeer, over het Zuidafrikaanse bewind ontstaat enige deining in de pers. Hermans publiceert *Waarom schrijven?* (autobiografische novelle).

1984: Hermans besluit terug te komen op zijn toezegging mee te werken aan de ‘Nacht van de Poëzie’, op 10 maart 1984 in Utrecht, als de Federatie van

Welzijnsorganisaties van Surinamens aankondigt zijn optreden te zullen verstoren. De genoemde Federatie neemt Hermans zijn uitspraken kwalijk over het apartheidssysteem in Zuid-Afrika, noemt Hermans een racist en legt een onduidelijk verband met *De laatste resten tropisch Nederland*.

In een televisieprogramma van de KRO over de beste Nederlandstalige prozawerken van na 1945 komt Hermans als hoogst gewaardeerde schrijver uit de bus.

1985: Hermans publiceert *De liefde tussen mens en kat*, uitgegeven in opdracht van de Bijenkorf b.v., ter gelegenheid van De Literaire Boekenmaand' die in maart 1985 in de Bijenkorf Boekhandels wordt gehouden.

Ik dank Freddy de Vree voor zijn kritische kanttekeningen bij een eerdere versie van dit artikel.

Bibliografie

(In deze literatuurlijst zijn alleen de titels opgenomen die in de tekst en in de noten niet afdoende zijn beschreven.)

Anbeek (1983)
Anbeek, Ton. ‘Een romanschrijver zet zich af: W.F. Hermans en de na-oorlogse literatuur (1945-1948)’; in: Maatstaf 31 (1983), nr. 12, p. 73-82.
Beekman/Meijer (1973)
Beekman, Klaus en Mia Meijer. *Kort Revier*, Gerard Reve en het oordeel van zijn medeburgers; samengesteld door -. Amsterdam 1973.
Den Boef (1984)
Boef, August Hans den. *Over Nooit meer slapen van W.F. Hermans*. Synthese. Amsterdam 1984.
Bordewijk (1982)
Bordewijk, F. *Kritische proza*; bijeengebracht door Dirk Kroon. 's-Gravenhage 1982.
Delvigne (1974a)
Delvigne, Rob. ‘Een pleidooi van Willem Frederik Hermans’; in: *Kritisch akkoord 1974*. Brussel enz. 1974, p. 141-151.
Delvigne (1974b)
Delvigne, Rob. ‘Als twee druppels water?’ In: De Revisor 1 (1974), nr. 9-10 (december), p. 14-22.
Dupuis (1976)
Dupuis, Michel. *Eenheid en versplintering van het ik*; een onderzoek naar thema's, motieven en vormen in verband met de problematiek van de enkeling in het verhalend werk van Willem Frederik Hermans. Hasselt 1976.
Fontijn (1971)
Fontijn, J.H.A. ‘Zuster en superego’; in: Raster 5 (1971), nr. 2 (zomer), p. 280-296.
Van Garrel/Schippers (1971)
Garrel, Betty van en K. Schippers. ‘Vriend en vijand over Willem Frederik Hermans’; in: Haagse Post, 15 september 1971, p. 34-41.
Glaudemans (1983)
Glaudemans, Willem. ‘Willem Frederik Hermans’; in: Zuiderent, Ad, Hugo Brems en Tom van Deel. *Kritisch lexicon van de Nederlandstalige literatuur* na 1945. Onder redactie van -. Alphen a.d. Rijn enz., mei 1983.
Hofland (1972_4
Hofland H.J.A. *Tegels lichten*; of Ware Verhalen over de Autoriteiten in het Land van de Voldongen Feiten. 4e dr. Amsterdam 1973. 1e dr. 1972.
Janssen (1976_3)
Janssen, Frans A. *Over De donkere kamer van Damocles van Willem Frederik Hermans*. 3e herz. opl. Amsterdam 1983. 1e dr. Amsterdam 1976.
Janssen (1979)
Janssen, Frans A. *Scheppend nihilisme*; interviews met Willem Frederik Hermans. Samengesteld door -. Amsterdam 1979.
Janssen (1980)
Janssen, Frans A. *Bedriegers en bedrogenen*; opstellen over het werk van Willem Frederik Hermans. Amsterdam 1980.
Janssen/Delvigne (1972)
Janssen, Frans A. en Rob Delvigne. *Bibliografie van de verspreide publicaties van Willem Frederik Hermans*. Samengesteld door -. Amsterdam 1972.

Kuijper (1974)
Kuijper, J. ‘Klondykes thrillers en Hermans' Melodrama's’; in: J. Fontijn (red.) *Populaire literatuur*. Amsterdam 1974, p. 207-235.
De Moor (1971)
Moor, Wam de. ‘“Een vaag ravijn van bont”; een oriëntatie in de poëzie van W.F. Hermans’; in: Raster 5 (1971), nr. 2 (zomer), p. 207-224.
Oversteegen (1982)
Oversteegen, J.J. *Voetstappen van WFH*; essays over *Conserve, De tranen der acacia's, De god Denkbaar Denkbaar de god, Mandarijnen op zwavelzuur, Het sadistische universum*. Utrecht 1982.
Pam (1984)
Pam, Max. ‘Interview met Willem Frederik Hermans’ in: Maatstaf 32 (1984), nr. 3, p. 1-12.
Raat (1981)
Raat, G.F.H. ‘De verstandhouding met de lezer; over de presentatie van de werkelijheid in *Conserve*; in: Tirade 25 (1981), nr. 271 (december), p.-643-655.
Rodenko (1948)
Rodenko, Paul. ‘Twee debuten’; in: Podium; literair maandblad 4 (1948), nr. 6 (maart) (Avondblad), p. 343-355.
Rodenko (1953)
Rodenko, Paul. ‘Het sprookje van het behouden huis’; in: Critisch Bulletin 20 (1953), p. 190-191.
Roegholt (1972)
Roegholt, Richter. *De Geschiedenis van De Bezige Bij 1942-1972)*. Amsterdam 1972.
Roos (1975)
Roos, Henrietta Maria. *Ik en zelf*; 'n onderzoek na die vertellersrol aan die hand van drie ik-vertellings van W.F. Hermans. Pretoria 1975.
De Vries (1984)
Vries, Saskia de. ‘De onkenbaarheid van “De donkere kamer”: het scenario van Willem Frederik Hermans’; in: Literatuur; tweemaandelijks tijdschrift over Nederlandse letterkunde 1 (1984), nr. 6 (november-december), p. 304-311.

Eindnoten:

1. Zie Tirade 12 (1968), nr. 135 (maart), p. 114-133. Het citaat is te vinden op p. 125.
2. Zie Roegholt (1972, p. 94).
   Op 267 september 1948 schreef Van het Reve aan Hermans:
   Bij de Bezige Bij heb ik nog uitvoerig over *De Tranen der Acacia's* (sic) gepraat, maar ze wilden er niet aan, vast en zeker, geloof ik, wegens de hete passages. Je hebt echter groot gelijk, als je er niet in veranderen of bekorten wilt.
   De brief waaruit deze alinea afkomstig is, is in fotokopie opgenomen in *Mandarijnen op zwavelzuur, supplement*, Paris 1983, p. 39-40. De geciteerde passage staat op p. 39.
3. Zie over dit verhaal Fontijn (1971, p. 282-285).
4. Ik ontleen hier het een en ander aan het opstel ‘Hermans in 1945’ van Frans A. Janssen, opgenomen in Janssen (1980, p. 9-16).
5. Ik veroorloof mij een kanttekening bij de titel *Hypnodrome*. De Vries wijst er terecht op dat deze ‘een verbinding vormt van “Hypnose” en “hippodrome” (met door die verbinding, een sterke bijgedachte aan “droom”) (...).’ De Moor (1971) beweert:
   Je zou dus bij de titel *Hypnodrome* kunnen denken aan ‘de renbaan, het (gesloten) circuit van de slaap’, maar ook aan ‘het domein van de tweelingbroeder van de dood’ (p. 218).

De toespeling op hippodrome (*paarden*renbaan) hangt echter ook samen met het nacht*merrie*achtige karakter van Hermans' poëzie. Een woord (nachtmerrie) waaraan steevast een figuurlijke betekenis gehecht wordt, krijgt een vrijwel nooit geactualiseerde letterlijke inhoud. Deze handel-wijze, later tot in het absurde doorgevoerd in *De god denkbaar denkbaar de god*, is uitermate typerend voor de schrijver Hermans en houdt verband met zijn ideeën over de schijnwerkelijkheid die de taal oproept. In een aan de verhalenbundel *Paranoia* gewijde studie, die najaar 1985 uitkomt, behandel ik dit verschijnsel uitvoeriger.

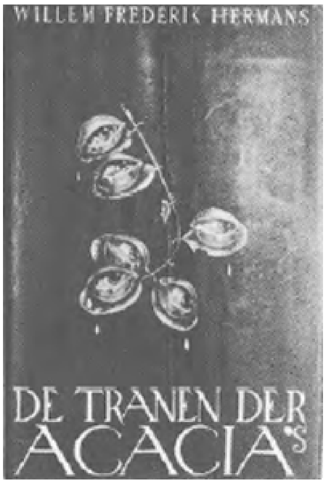
6. Misschien heeft deze karakteristiek Hermans ertoe gebracht de herziene versie van *Conserve*, in één band samengebracht met *De leproos van Molokaï* en *Hermans is hier geweest*, onder de overkoepelende titel *Drie melodrama's* te laten verschijnen.
7. Zie voor de functie van de door Hermans gekozen inkleding Raat (1981).
8. W.F. Hermans. '20 jaar surrealisme'; in: De Baanbreker 2 (1946), nr. 7 (16 februari), p. 5.
9. W.F. Hermans. 'H.N. Werkman'; in: De Baanbreker 1 (1945), nr. 24 (15 december), p. 6.
10. W.F. Hermans. 'Gevecht om Gilliams' nachtegalen'; in: De Baanbreker 2 (1946), nr. 29-30 (27 juli), p. 5.
11. Diens bekroonde oorlogsdagboek *Doortocht* (1946) wordt door Hermans gekraakt in Criterium (december 1946, p. 838-842), in een kritiek met als titel 'Belijdenis der clandestiniteit'. Deze recensie is licht gewijzigd, onder de titel 'De knijpkat op de schoorsteenmantel', opgenomen in *Mandarijnen op zwavelzuur*.
12. W.F. Hermans. 'Leo Vroman'; in: Vrij Nederland, 15 maart 1947.
13. Voor een aanvulling verwijs ik naar Anbeek (1983).
14. Dit stuk staat in de aflevering van oktober 1946, p. 705-709. Het citaat staat op p. 708. Later opgenomen in *Mandarijnen op zwavelzuur*.
15. Zie Criterium, maart 1947, p. 177-189.
16. Later opgenomen in *Mandarijnen op zwavelzuur*.
17. Ik baseer mij hier en in het vervolg op Delvigne (1974a).
18. Later opgenomen in *Mandarijnen op zwavelzuur*
19. In het boekje wordt 1951 als jaar van uitgave vermeld.
20. De bespreking, 'De behouden vrijheid', is in fotokopie afgedrukt in *Mandarijnen op zwavelzuur*
21. Ik citeer uit de achtste druk, Amsterdam 1983.
22. Jan Kuiper (1974) ontdekte het bestaan van deze Schund-versies. *Hermans is hier geweest* heet in de 'Thriller-serie' nog *De demon van ivoor*. Zie Kuijper (1974) voor een vergelijking van de twee versies van *De leproos van Molokaï*. Glaudemans (1983) vermeldt in zijn bibliografie nog een derde titel van Klondyke in de 'Thriller-serie': *Misdaad aan de Noordpool*.
23. Zie hiervoor hoofdstuk VI, 'Greet Hofmans en de Pers', van Hofland (1972[4]).
3. Zie over dit verhaal Fontijn (1971, p. 282-285).
24. Ik heb inzake de controverse Van Oorschot-Hermans dankbaar gebruik gemaakt van de heldere samenvatting die Janssen (1980) daarvan geeft (p. 56-63).
25. Vgl. Delvigne (1974b) en De Vries (1984).
26. Het artikel waaruit ik citeer, is getiteld 'Blokker en Bommel' en maakt deel uit van de oktober-aflevering (nr. 1) van jaargang 18 (1963-1964), p. 38-48.
27. Jan Blokker. 'Hermans- Rademakers'; in Skoop, jrg. 1 (1963), nr. 3.
28. Later is Hermans milder over Rademakers gaan oordelen. Cf. Janssen (1979, p. 260).
29. Zie voor de geschiedenis van de uitgave Pam (1984).
30. Prof.Dr. G.A. Lindeboom, hoogleraar aan de medische faculteit der Vrije Universiteit te Amsterdam, doorzag de mystificatie niet en beriep zich in zijn pamflet *Goden ezel* (1967), gericht tegen Van het Reve, argeloos op pater Prudhomme. Zie Beekman/Meijer (1973, p. 121-130).
31. In Beekman/Meijer (1973) wordt de persoon op de foto als Hermans geidentificeerd (p. 128-129).
32. Opgenomen in Oversteegen (1982).
33. Eerst in 1972 in gestencilde vorm als dissertatie verschenen en in 1984 aangevuld herdrukt als *Hermans' dynamiek*.

Frans A. Janssen
Bibliografie van de werken van Willem Frederik Hermans

De hieronder afgedrukte lijst van werken van de hand van Willem Frederik Hermans streeft geen strikt bibliografische doeleinden na: zijn wil slechts een opsomming geven van de zelfstandig gepubliceerde werken, geordend naar genre en daarbinnen chronologisch. Op een enkele uitzondering na zijn alleen werken opgenomen die in de handel zijn of zijn geweest. Roofdrukken laat ik waar ze vandaan komen en waar ze horen: in het duister. Naast de eerste druk geef ik ook de laatst verschenen druk op: ook al is dit laatste gegeven spoedig achterhaald, deze lijst geeft dan toch een documentatie van de situatie op één moment (datum afsluiting: 15 februari 1985). In Nederland bestaat geen helder systeem voor het aanduiden van drukken en oplagen en bij de uitgeverij G.A. van Oorschot is de situatie zelfs chaotisch (zie hierover Janssen, ‘Notities bij de aanduiding van herdrukken’, in Spektator 4, 1974-1975, p. 275-283 en Janssen, *Bedriegers en bedrogenen*. Opstellen over het werk van Willem Frederik Hermans. Amsterdam 1980, p. 17 en 64). Voor de bibliografie van de werken tot 1971 vgl. de door het Nederlands Letterkundig Museum en Documentatiecentrum samengestelde lijst in Raster 5 (1971), p. 317-340.

De niet-zelfstandig verschenen publikaties van Hermans zijn tot het jaar 1974 opgesomd in Janssen-Delvigne (Frans A. Janssen en Rob Delvigne, *Bibliografie van de verspreide publicaties van Willem Frederik Hermans*. Amsterdam 1972 + idem, ‘Aanvullingen’, in De Revisor 1, 1974, nr. 3, p. 36-38). In verband met Hermans enorme verspreid gepubliceerde produktie ná 1974 wijs ik hier alleen op regelmatige bijdragen in de volgende bladen: Het Parool (van 29 dec. 1973 t/m juni 1977), Nieuwsnet (van 19 mei 1979 t/m 4 okt. 1980) en NRC/Handelsblad (vanaf 4 febr. 1977).

I. Romans



Omslag 1e druk, 1949. Ontwerp Juus Hartman.

1. *Conserve*. Amsterdam, W.L. Salm & Co., 1947.
   Later opgenomen in *Drie melodrama's*.
2. *De tranen der acacia's*. Amsterdam, G.A. van Oorschot, 1949.
   18e druk, 1983.
   Vertaling: *Die Tränen der Akazien*. Darmstadt, Joseph Melzer Verlag, 1968.
3. *Ik heb altijd gelijk*. Amsterdam, G.A. van Oorschot, 1951. 13e druk, 1984.

4. *De God Denkbaar Denkbaar de God.* Amsterdam, G.A. Van Oorschot, 1956.

   7e druk, 1980.
5. *Drie melodrama's*. Amsterdam, G.A. van Oorschot, 1957. 8e druk.
6. *De donkere kamer van Damocles* (later: *De donkere kamer van Damokles)*. Amsterdam, G.A. van Oorschot, 1958. 26e druk, 1984.
   Zuidafrikaanse uitgave: Pretoria-Kaapstad, Academica, 1979.
   Vertalingen: *Damokles' mørke kammer*. København, Spektrum, 1961; *The dark room of Damocles*. London, Heinemann, [1962]; *Damokles' mørkerom*. Oslo, Gyldendal Norsk Forlag, [1972]; *Mörkrummet*. Stockholm, P.A. Norstedt och Söners Förlag, 1962; *La chambre noire de Damoclès*. Paris, Editions du Seuil, [1962]; *Damokleen pimeä huone*. Helsinki, Werner Söderström Osaheyhtiö, [1963].
7. *Nooit meer slapen*. Amsterdam, De Bezige Bij, 1966. 18e druk, 1984.
   Zuidafrikaanse uitgave: Pretoria-Kaapstad, Academica, 1978.
   Vertalingen: *Aldrig mera sova*. Stockholm, P.A. Norstedt och Söners Förlag, [1968]; *Nie mehr schlafen*. Tübbingen, Reiner Wunderlich Verlag, 1982.
8. *Hermans is hier geweest*. Amsterdam, G.A. van Oorschot, 1967.
   Uit *Drie melodrama's*.
9. *Herinneringen van een engelbewaarder*. Amsterdam, De Bezige Bij, 1971.
   7e druk, 1984.
   Zuidafrikaanse uitgave: Pretoria-Kaapstad, Academica, 1984.
10. Schrijver deze [pseudoniem]. *Het evangelie van O. Dapper Dapper*. Amsterdam, De Bezige Bij, 1973.
    3e druk, 1984.
11. *Onder professoren*. Amsterdam, De Bezige Bij, 1975. 7e druk, 1983.

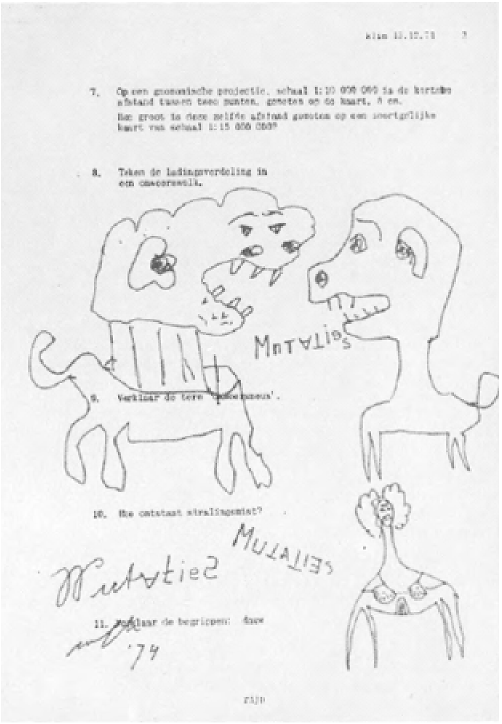


Foto W.F. Hermans.

12. *Uit talloos veel miljoenen*. Amsterdam, De Bezige Bij, 1981. 2e druk, 1983.

II. Verhalen

13. *Moedwil en misverstand*. Amsterdam, J.M. Meulenhoff, 1948.
    11e druk: Amsterdam De Bezige Bij, 1983.
14. *Het behouden huis*. Amsterdam, De Bezige Bij, 1951 [=1952].
    18e druk, 1984.
    Ook opgenomen in *Paranoia*.
    Zuidafrikaanse uitgave: *Het behouden huis en andere verhalen*.
    Pretoria-Kaapstad, Academica, 1984.
15. *Paranoia*. Amsterdam, G.A. van Oorschot, 1953. 13e druk, 1983.
    Vertaling: *Paranoia*. Stockholm, P.A. Norstedt och Söners Förlag, [1965].
16. *Een landingspoging op Newfoundland en andere verhalen*. Amsterdam, G.A. vanOorschot, 1957.
    8e druk, 1983.
17. *Een wonderkind of een total loss*. Amsterdam, De Bezige Bij, 1967.
    8e druk, 1981.
18. *Preambule. Manuscript in een kliniek gevonden*. Amsterdam, J.M. Meulenhoff, 1968.
    6e oplage, 1983.
    Uit *Paranoia*.
19. *Het lek in de eeuwigheid*. Utrecht, Motion [=Knippenberg], [1969].
    Uit *Moedwil en misverstand*.
20. *Hundertwasser, honderdvijf en meer. Verhalen* (later: *Vijf verhalen*). Utrecht, Knippenberg, [1973].
    [2e druk], 1980.
    Bulkboek-uitgave; herdruk van enkele verhalen en essays, o.a. uit *Een wonderkind of een total loss*.
21. *Dood en weggeraakt*. Antwerpen, Ziggurat, 1980.
22. *Filip's sonatine*. Amsterdam, De Bezige Bij, 1980.
23. *Homme's hoest*. Amsterdam, De Bezige Bij, 1980.
    3e druk, 1981.
24. *Geyerstein's dynamiek*. Amsterdam, De Bezige Bij, 1982.
    2e druk, 1982.
    Bibliofiele uitgave: Dordrecht, Dijl's Uitgeverij, 1982.
25. *De zegelring*. Amsterdam, De Bezige Bij, 1984.

III. Essays e.d.

26. *Fenomenologie van de pin-up girl*. Amsterdam, G.A. van Oorschot, 1950.
    Later opgenomen in *Het sadistische universum 1*.
27. *Het geweten van De groene Amsterdammer of Volg het spoor omhoog*.
    Amsterdam, G.A. van Oorschot, 1955.
    Later opgenomen in *Mandarijnen op zwavelzuur*.
28. *De mandarijnenpers*. Groningen, De Mandarijnenpers [=W.F. Hermans], 1955.

    Later opgenomen in *Mandarijnen op zwavelzuur*.
29. *Mandarijnen op zwavelzuur*. Groningen, De Mandarijnenpers [=W.F. Hermans], 1963 [=1964] (later: Amsterdam, Thomas Rap).
    4e druk, 5e oplage: Parijs, De Mandarijnenpers, 1983.

30. *Het sadistische universum* (later: *Het sadistische universum 1)*. Amsterdam, De Bezige Bij, 1964.
    13e druk, 1983.
31. *Wittgenstein in de mode* (later: *Wittgenstein in de mode en Kazemier niet*). Amsterdam, De Bezige Bij, 1967.
    2e druk, 1967.
32. Anastase Prudhomme [pseudoniem]. *Annum veritatis*. Brugge, Quibus Peccant Graviter [= Amsterdam, Thomas Rap], 1968.
    2e druk, 1969.
33. *Fotobiografie*. Amsterdam, Thomas Rap, 1969.
34. *De laatste resten tropisch Nederland*. Amsterdam, De Bezige Bij, 1969.
    6e druk, 1981.
35. *Hollywood*. [Amsterdam], Thomas Rap, 1970.
36. *Van Wittgenstein tot Weinreb. Het sadistische universum 2* (later: *Het sadistische universum 2. Van Wittgenstein tot Weinreb*). Amsterdam, De Bezige Bij, 1970.
    4e druk, 1979.
37. *Machines in bikini*. Zandvoort, Eliance Pers, 1974.
    [2e druk]: Amsterdam, Hollands Diep, 1977.
38. De *raadselachtige Multatuli*. Amsterdam, Boelen Uitgevers, 1976.
39. *Boze brieven van Bijkaart*. Amsterdam, De Bezige Bij, 1977.
    3e druk, 1978.
40. *Bijzondere tekens*. Antwerpen, Ziggurat, 1977.
41. *Houten leeuwen en leeuwen van goud*. Amsterdam, De Bezige Bij, 1979.
    2e druk, 1979.
42. *Ik draag geen helm met vederbos*. Amsterdam, De Bezige Bij, 1979.
43. *Klaas kwam niet*. Amsterdam, De Bezige Bij, 1983. 2e druk, 1983.
44. *Mandarijnen op zwavelzuur. Supplement*. Paris, De Mandarijnenpers [= W.F. Hermans], 1983.
45. *Waarom schrijven?* Amsterdam, De Harmonie, 1983 [= 1984].
    2e druk, 1984.

IV. Toneel e.d.

46. *Het omgekeerde pension*. In: *Briefgeheim. Vier eenacters* (Manuel van Loggem, Tone Brulin, Ed. Hoornik, W.F. Hermans). Amsterdam etc., C.G.A. Corvey Papiergroothandel, 1953.
    Later opgenomen in *Drie drama's*.
47. *Drie drama's*. Amsterdam, De Bezige Bij, 1962. 4e druk, 1981.
48. *De woeste wandeling*. Amsterdam, De Bezige Bij, 1962. 4e druk, 1981.
49. *King Kong. Gevolgd door Wat Nederland niet op de televisie mocht zien*. Amsterdam, De Bezige Bij, 1972.
    2e druk, 1981.
    Bulkboek-uitgave: Utrecht, Knippenberg, [1978].
50. *Periander*. Amsterdam, De Bezige Bij, 1974.
    2e druk, 1981.
    Bibliofiele uitgave: Amsterdam, Erven Thomas Rap, 1974 [= 1975].

V. Gedichten

51. *Kussen door een rag van woorden*. [Amsterdam, Eigen beheer, verzorgd door J.M. Meulenhoff, 1944].
    Later opgenomen in *Horror coeli*.
52. *Horror coeli en andere gedichten*. Amsterdam, J.M. Meulenhoff, 1946.

53. *Hypnodrome*. 's-Gravenhage, A.A.M. Stols, 1947 [= 1948].
54. *Overgebleven gedichten*. Amsterdam, Thomas Rap, 1968.
    5e druk: Amsterdam, De Bezige Bij, 1983.
    Keuze uit *Horror coeli* en *Hypnodrome* + nieuwe gedichten.
55. Sita van de Wissel [pseudoniem]. *Beertje Bombazijn*. Amsterdam, Drukkerswerkplaats Ewald Spieker, 1981.

Omslag 1e druk, 1981. Ontwerp Ewald Spieker.

VI. Vertalingen (door W.F. Hermans)

56. J.B. Priestley. *Zonlicht op zaterdag*. Vertaald door L.A. de Witt [pseudoniem]. Amsterdam, Arbeiderspers, 1947.
57. H. Tazieff. *Kraters in lichterlaaie*. Den Haag, H.P. leopolds Uitgeversmij/Brussel, A. Manteau, 1954.
58. Ludwig Wittgenstein. *Tractatus logico-philosophicus*. Amsterdam, Athenaeum-Polak & Van Gennep, 1965.
    3e druk, 1982.

59. O.V. de L. Milosz. *Zeven gedichten*. Amsterdam, Gornamona Pers, 1981. Later opgenomen in *Overgebleven gedichten*, vanaf 4e druk.
60. Henri Béraud. *De martelgang van een dikzak*. Amsterdam, De Bezige Bij, 1981.

VII. Overige

61. Fjodor Klondyke [pseudoniem]. *Misdaad stelt de wet*. Z.pl., z.n., z.j. [1945-46].
62. Fjodor Klondyke [pseudoniem]. *De leproos van Molokaï*. Z.pl., z.n., z.j. [1945-46].
63. Fjodor Klondyke [pseudoniem]. *Misdaad aan de Noordpool*. Z.pl., z.n., z.j. [1945-46].
64. Fjodor Klondyke [pseudoniem]. *De demon van ivoor*. Z.pl., z.n., z.j. [1945-46].
65. [W.G. van] Focquenbroch. *Bloemlezing uit zijn lyriek*. [Samengesteld door en] met een inleiding van W.F. Hermans. Amsterdam, G.A. van Oorschot, 1946.
66. *Description et genèse des dépôts meubles de surface et du relief de l'Oesling*. Luxembourg, Service Géologique de Luxembourg, 1955.
    Dissertatie Amsterdam GU.
67. *Het zonale beginsel in de geografie*. Groningen, J.B. Wolters, 1958.
    Inaugurele rede lectoraat.
68. *Erosie*. Zaandijk, Heijnis, 1960.
69. *Hellebaarden*. Citaten uit het werk van Willem Fredrik Hermans. Verzameld en ingeleid door Frans Anton Janssen. Utrecht, A.W. Bruna & Zoon, 1972.
70. *SCheppend nihilisme*. Interviews met Willem Fredrik Hermans. Samengesteld door Frans A. Janssen. Amsterdam, Loeb & Van der Velden, 1979.
    3e druk: Amsterdam, De Bezige Bij, 1983.

Hella S. Haasse
Het ondenkbare verhaal

'Manuscript in een kliniek gevonden', het eerste verhaal in W.F. Hermans' in 1953 gepubliceerde bundel *Paranoia*, is - voorzover mij bekend - ook het eerste proza dat hij heeft geschreven. Hij voltooide het verhaal in 1944, hetzelfde jaar waarin zijn onder de titel *Kussen door een rag van woorden* bijeengebrachte gedichten verschenen.

Het enige dat voor de lezer vaststaat, is het feit dat het manuscript waarvan in de titel sprake is, in een *kliniek* werd gevonden. We mogen aannemen dat dit informatie is die buiten de 'ik' van het manuscript om wordt verstrekt. Deze heeft zijn verslag of verantwoording *in* de kliniek geschreven, althans dat valt op te maken uit het gebruik van de onvoltooid tegenwoordige tijd in de eerste drie alinea's. Hij deelt maar heel weinig mee over zijn verblijf aldaar, maar wat hij vertelt versterkt de indruk dat de kliniek een psychiatrische inrichting is. Zijn manuscript heeft, zo lijkt het, niet zozeer de bedoeling anderen op de hoogte te brengen als wel om zichzelf te bevestigen. Probeert men op basis van deze tekst een 'case history' op te stellen, dan ziet het resultaat er ongeveer als volgt uit:

'Patiënt X. Zijn vader was arts, had een drukke armenpraktijk. Bemoeide zich weinig met zijn zoon. De moeder overleed jong. Ook de vader stierf toen X. nog op de lagere school was. Die school lag in een volksbuurt. Tot de leerlingen behoorden kinderen uiteen weeshuis. X. was in zijn nette kleren als zoontje van de dokter een vreemd element. Hij kreeg woorden te horen die hij niet wilde of durfde begrijpen; een onleesbaar woord en twee afgebroken zinnen in het manuscript doen vermoeden dat die te maken hadden met de organen van het onderlichaam. Blijkbaar is het geslachtelijke altijd een blinde vlek in zijn bewustzijn geweest. Sommige uitlatingen van de patiënt schijnen er op te wijzen dat hij als kind al een slecht gehoor had; maar zijn vlagen van doofheid lijken in sterke mate psychisch bepaald. Tijdens de zangles hoorde hij de andere kinderen niet zingen, zag alleen hun monden rythmisch open en dicht gaan; het suizen van zand op de binnenplaats van de school en het rommelen van een plaatijzeren hek hoorde hij daarentegen wèl. Wie niet horen wil moet voelen. X. trachtte aanvankelijk zijn onzekerheid en angst te compenseren door een houding die hem bij leerlingen en onderwijzers impopulair gemaakt heeft. Hij werd geplaagd, gekweld, voelde zich slachtoffer; hij moet rondgelopen hebben met groeiende agressieve neigingen. Tenslotte is hij betrokken geraakt bij een vechtpartij met ernstige gevolgen. Een mede-leerling werd gedood, of in elk geval ernstig aan het hoofd gewond. Sindsdien hebben zich in toenemende mate pathologische veranderingen voorgedaan in de persoonlijkheid van X., maar de omstandigheden waaronder dit proces zich heeft voltrokken zijn niet duidelijk. Hij is een tijd lang verslaafd geweest aan het roken van sigaretten. Een zekere Heleen (zijn vrouw? vriendin?) heeft een rol in zijn leven gespeeld. Stellig betrof het hier een - werkelijke, of door X. gewenste - seksuele relatie. Hij verdacht haar ervan zich voor geld of geschenken aan andere mannen te geven.

Ongeveer twintig jaar na het tragische voorval op de school bevond X. zich gedurende enige tijd in wat hij aanduidt als een 'gasthuis' (dat wil dus zeggen, een gewoon ziekenhuis), in verband met een ooraandoening of -letsel. Na uit dat ziekenhuis ontslagen te zijn, heeft hij - half- of zo goed als geheel doof - nog weken of maanden (het valt niet uit te maken hoe lang) in vrijwillige afzondering doorgebracht op een étage in de buurt waar hij als kind moet hebben gewoond. Heleen besteedde niet meer dan de hoognodige aandacht aan de herstellende

zieke, was trouwens meestal niet thuis. Wat zich heeft afgespeeld vóór het noodzakelijk werd geacht X. naar de kliniek over te brengen, is niet bekend.'

Het waarheidsgehalte van een dergelijke oppervlakkige samenvatting is gering. Alle gegevens waarop die gebaseerd is, zijn afkomstig van de 'ik' van het manuscript zélf, dat wil zeggen: uit een bewustzijn dat geheel anders waarneemt en interpreteert dan de zogenaamd logisch-rendenerende lezer kan bevroeden. Dat brein vervormt het waargenomene en ervarene volgens eigen wetten, die niet die van de gewone werkelijkheid zijn. Ook over de chronologie van de beschreven gebeurtenissen bestaat geen enkele zekerheid. Heden en verleden, waan en werkelijkheid, zijn onontwarbaar verstrengeld. 'Ik' is zich terdege bewust van het uitzonderlijke karakter van *zijn* volgorde: '(...) ik houd vast aan een ijzeren systematiek, neen ijzer niet, een ander, bovenwereldlijk, kosmisch metaal. Een systematiek die mij in staat stelt alles te doorzien.' Volgens die systematiek 'onthult' hij in beeld na beeld, associatie na associatie, *zijn* Waarheid.

Is 'Manuscript in een kliniek gevonden' niet anders dan een geraffineerde, want bedrieglijk-echte weergave van de wijze waarop een geestelijk gestoord mens aan zijn meest kwellende ervaringen vorm geeft? Als zodanig zou het al een opmerkelijke proeve van bekwaamheid zijn. Het verhaal intrigeert echter vooral om andere redenen. Welke dat zijn kan men misschien alleen op het spoor komen wanneer men het op de voet volgt in de woorden en de eigen volgorde van 'ik'. In zijn bewustzijn is de kliniek een winter- en nachtwereld. 'Nooit de zon'. Maar wèl de maan. Hij weet uit zichzelf wanneer het volle maan is; dan gaat hij op het dak van de kliniek staan om zijn hand op haar wang te leggen, een gebaar van tederheid en eerbied voor het hemellichaam dat een geheimzinnige kringloop symboliseert. De verpleegsters, witte moederlijke gedaanten, laten hem 's nachts ongehinderd door de gangen en op de trappen dolen. Hun toegeeflijkheid zou er op kunnen wijzen, dat hij al lang in de kliniek is. Die gangen en trappen, het schijnsel van groene nachtlampen, brengen hem in een stemming die hij herkent. In de school met het centrale trappenhuis, hing 'lichtgroen diepzeelicht'. Groen betekent voor 'ik' angst en pijn. Op school is zijn lijden begonnen. Dat lijden had te maken met zijn niet-horen, dus met zijn oor. Wat destijds op school gebeurd is, kan hij niet meedelen, zelfs niet aanroeren, zonder dat eerst het oor en de in verband met dat oor doorstane ellende ter sprake zijn gekomen. Immers hoe heviger het *voelen*, hoe meer gerechtvaardigd, met terugwerkende kracht, zijn uit niet-horen voortgekomen daden. Wat is kwellender dan ontwaken in een gasthuis, uit diepe slaap, bewusteloosheid, vergetelheid, met een stijf omzwachteld hoofd en een druppelbuis vol groene etter in het oor; wat is afgrijselijker dan de gewaarwording dat dóór dat oor een deel van de hersens, als een groezelige substantie, naar buiten wordt geperst. Alle sussende verklaringen van dokters en zusters ten spijt gebeurt er iets dat onherstelbaar is. Het losrukken van verband brengt letterlijk en figuurlijk verlichting. *Uit het verband gerukt* kan zijn denken weer functioneren. Terwijl 'ik' dit opschrijft, in de kliniek, denkt hij te weten wat de oorzaak van zijn lijden is geweest: vijanden die hem vrezen om zijn superieure inzicht hebben een fosforlucifer tussen de andere lucifers in het door hem (de zware roker) veelvuldig gehanteerde doosje gestopt, die in zijn oor ontploft is. Heleen, die zijn op school aangeleerde gewoonte kent om met lucifers ('de kop naar binnen') in zijn oor te peuteren, heeft zijn belagers op het idee gebracht. Volgens de systematiek van 'ik' moet Heleen nu lijfelijk in het verhaal verschijnen, en dat gebeurt dan ook: *zij* is het die hem uit het gasthuis komt halen. De vraag of 'ik' en Heleen werkelijk op de beschreven wijze, te voet, de weg van het gasthuis in de stad naar hun woonplaats hebben afgelegd, is eigenlijk irrelevant. Door haar beeld op te roepen kan hij terugkeren naar wat uit zijn geheugen verdwenen was. Omdat hij zijn achterdocht voor gegrond houdt (hoe komt zij anders aan haar 'glanzende zwarte bontmantel'?), haar van nieuwe leugens en verraad verdenkt (zij had gezegd

dat zij verhuisd waren, maar nu slaat zij toch weer de bekende weg in), wordt die werkelijke of imaginaire wandeling er vooral

een naar het verleden, naar de bewustwording: een tocht vol onheilspellende voortekenen. In zijn verbeelding verandert het lichaam van Heleen, terwijl zij schuin voor hem uit lopend, hem méétrekt (hij houdt zijn arm slap, hetgeen zijn onwil uitdrukt), in iets monsterlijks, obsceens: '(...) ik kon zien hoe haar romp spleet onder haar kleren en haar benen zich angstwekkend snel verlengden, naar boventoe, tot zij nog slechts samenkwamen in haar hals en haar oksels zich eindelijk met haar schaamte herenigden.' Dit *schaar*-vormige wezen leidt hem naar op het toekomende en op hem wachtende visioenen en hallucinaties van oude angst en pijn. De laagstaande zon ziet hij uit een uitgebrand hoekhuis puilen. Uitgebrand: daar is een ramp geweest. Zijn bewustzijn vertaalt die vaststelling als: ergens in de verte woedt die brand nog steeds. Vluchtend voor de vuurgloed komen voor hèm alleen zichtbare schoolkinderen (waaronder wezen in zwarte capes) huilend en jammerend aanlopen onder leiding van een onderwijzeres wier harde hand hij vroeger heeft leren kennen. 'Vingers van palmhout' geeft hij haar in zijn manuscript, vingers gepolijst door de vele oorvegen die zij heeft uitgedeeld. Zijn pijn was echter te hevig voor na-wee van een draai om de oren: hèm heeft zij -voor zijn gevoel - met een *schaar* een stuk uit zijn oor geknipt. Het teken van de schaar verbindt haar en Heleen. Zoals de onderwijzeres hem als kind zijn zelfvertrouwen ontnam door haar tuchtigingen en verraderlijke spot, heeft Heleen hem door haar trouweloosheid als het ware ontmand. Hij vreest dat de ondergaande zon in de uitgebrande ruïne zal leegbloeden; die notie van 'leegbloeden' maakt het voorgaan op de weg terug naar vroeger levensgevaarlijk, alsof hij naakt door 'hoog dicht riet van glas' moet waden. In deze toestand van uiterste kwetsbaarheid bereikt hij het doel van de tocht dat hij als 'thuis' ervaart, een staat-van-zijn waarover hij bericht in de onvoltooid tegenwoordige tijd die hij ook in het begin van zijn manuscript heeft gebezigd: een eeuwigdurend *heden*, waar hij 'nooit anders dan alleen' is. Het brandpunt van zijn voorgeschiedenis, de 'gruwelpoort' van de school, waar destijds de fatale vechtpartij heeft plaatsgevonden, blijkt plotseling zeer dichtbij. Hij wil er niet naar toe, er niet aan denken, maar wordt er toch door aangetrokken. Vanaf een hooggelegen punt, hij noemt het zijn balkon, observeert hij de omgeving waar de beslissende gebeurtenissen van zijn jeugd zich hebben afgespeeld. Dat kijken van een afstand kan zowel lettelijk als overdrachtelijk zijn; afstand kan *ruimte*, maar ook *tijd* betekenen. In zijn bewustzijn gaat de ene vorm van waarneming in de andere over. In de kliniek interpreteert hij de herinnering aan vanaf dat balkon opgedane indrukken volgens zijn speciale 'systematiek', en beschrijft een en ander vervolgens alsof hij het, toen hij op het balkon zat, ook inderdaad zó heeft waargenomen. Hij ziet op het vierkante plein het kubusvormige gebouw waarin vier scholen zijn ondergebracht. Die scholen dragen de namen van Nederlandse schrijvers uit vroeger eeuwen, figuren van het tweede plan, die nu zo goed als vergeten zijn: Rhijnvis Feith (1853-1824), Jacobus Bellamy (1857-1786), Reyer Anslo (1626-1669) en Arend Fokke Simonsz. (1755-1812).

[Bellamy was een bakkersknecht die dichter en criticus werd, liefde, vrijheid, gelijkheid en broederschap bezong; Rhijnvis Feith een maanziek romanticus van goeden huize, die ooit schreef: '(...) dat iedere gewaarwording aan een lezer romanesk en geoutreerd moet voorkomen, zodra ze uit een hoger graad van gevoeligheid geboren is dan *hij* bezit.' Reyer Anslo verwierf zich in zijn tijd faam met epische gedichten en treurspelen over rampzalige historische gebeurtenissen, zoals bijvoorbeeld de Bloedbruiloft in Parijs en de pest in Napels. De Fokke Simonsz.-school is vernoemd naar de auteur van onder andere 'De moderne Helicon', een parodistisch droomverhaal over de 'Mandarijnen' in de Nederlandse literatuur van het einde der achttiende en het begin van de negentiende eeuw. Uit niets blijkt dat de 'ik' van het manuscript enige betekenis toekent aan deze bijzonderheden of

er zelfs maar van op de hoogte is. Het zou mij echter niet verbazen als Hermans welbewust die namen had gekozen voor scholen, bevolkt door vechtende, onverdraagzame en op het stuk van 'hogere aandoeningen' volstrekt ongevoelige kinderen, geleid door onderwijzers die rampen eerder uitlokken dan voorkomen.]

Vanuit zijn 'eigen atmosfeer van hoog suizen dat de adem inhoudt' registreert 'ik' alle uiterlijke bijzonderheden van het in staat van verval verkerende gebouw, het opgebroken plein, de armoedige, morsige, schreeuwende kinderen, de wezen in hun zwarte capes, en één bleke jongen, die het doelwit is van wreed getreiter: 'uit een van zijn oren liep bloed.' Nog wil of kan hij het verband tussen zichzelf en wat hij waarneemt niet herkennen. Maar een volgende fase brengt het inzicht: 'Het is dezelfde school, het zijn dezelfde kinderen'. Nu durft hij ook de vraag te stellen: 'En die jongen, zoals er geen andere op geen der vier scholen gaat?' Terugblikkend uit zijn nu-en-hier in de kliniek beschrijft 'ik' hoe hem, vrijwel dadelijk na zijn intrede in de Fokke Simonsz.-school (hij werd gebracht door zijn vader, de alom geëerde arts) de 'genade' ten deel is gevallen van een bovenmenselijk Weten. Een jongen heeft een andere jongen met een ijzeren schop neergeslagen. 'Ik' bevond zich óók in de zandbak, had óók een schop gekregen om te graven. Maar, net als de andere kinderen heeft hij 'niets gezien'. Het Hoofd van de Reyer Anslo-school, de meest gezaghebbende van de onderwijzers, die met zijn zalmrode, van lichte baardstoppels glinsterende gezicht iets van een zon heeft, vraagt wie de dader kan aanwijzen. 'Mijn hand vloog omhoog. Want niemand wist, maar ik...' Wat in het kader van een case history uitgelegd zou kunnen worden als de behoefte van een onzeker kind om een goede beurt te maken bij de 'meester', en om in de ogen van de andere leerlingen gewichtig te lijken, neemt in het manuscript haast mythische afmetingen aan. Daardoor krijgt het gebeurde in de zandbak een onaangenaam geheimzinnige lading. De lezer wordt een beetje bang voor dit wonderkind dat, 'met een stralenkrans van Waarheid' om zijn hoofd, als een kleine zon, samen met de onderwijzer de trappen opgaat, als het ware uit de schemer van de diepzee omhoogstijgt naar de oppervlakte, de laatste, hoogste klas op de vierde verdieping. 'En ik wees zonder te spreken. Twee jongens stonden tegelijk op uit de bank waar zij zaten. Ik koos een doodsbleke jongen met rood krullend haar. Hij kwam naar voren en ontkende met koortsige wangen. Ik kon gaan.'

Klom hij eerst, triomfantelijk, zelfbewust, mèt het schoolhoofd alle trappen op, nu moet hij, alléén, weer afdalen door het trappenhuis dat hem griezelig vervormd lijkt, langs leuningen die met scherpe koperen punten zijn bezet, naar de schemerige benedengang waar hij achter groene w.c.-deuren een onvermoede werkelijkheid van stank en uitwerpselen ontdekt. Walging is zonder twijfel het werkelijke element in dit herinneringsbeeld; maar het bewustzijn van 'ik' in de kliniek neemt een 'slangenrijk' waar, met een 'troon van wit porcelein'. Voortaan is de jongen op school een vernederde, gekweld door de andere kinderen omdat hij een woord dat te maken heeft met laag bij de grondse, platvloerse aspecten van het leven niet begrijpt. Pesterige jongens hebben het in zijn bank gekrast, uitdagende meisjes hebben aangeboden het hem te laten zien, en ook de strenge onderwijzeres heeft het op het bord geschreven en hem hardhandig gestraft voor zijn domheid. Maar kan de onderwijzeres hetzelfde woord bedoelen als de kinderen? Is de jongen misschien dupe van zijn niet-willen-horen, verwart hij vrijwel gelijkluidende woorden met elkaar die een volstrekt verschillende betekenis hebben?

In zijn staat van achtervolgde voelt hij zich aangetrokken tot een meisje van zijn klas dat ook lijdt, althans de indruk maakt voortdurend te huilen. Haar stem klinkt als 'het gesnik van een zeedier', dat kan niet anders betekenen dan dat wat zij zegt onverstaanbaar is; het lijkt alsof 'ik' door zijn woordkeus een verbinding wil leggen tussen dat meisje en de diepzee-wereld, het 'slangenrijk' van de benedengang met de groene deuren. Zij, Annie de Koning, een wees, neemt temidden van de andere weeskinderen een uitzonderingspositie in, die enigszins te vergelijken is met de

zijne. Zij vormt altijd het slachtoffer-achtige middelpunt van een zonderling en naargeestig spel dat taferelen uit het leven van de Maagd Maria schijnt te verbeelden, vanaf de Annonciatie ('Wees gegroet') tot en met de Hemelvaart. Annie de Koning moet, na op de grond gelegen te hebben, vernederd, zogenaamd gestorven te zijn, als engel ten hemel stijgen. 'Ik' mag nooit dichterbij komen, nooit zien wat er precies gebeurt. Volgens zijn systematiek lijkt dit meisje tot martelaarsschap voorbeschikt. Zij wordt door de onderwijzeres bestraft voor iets 'dat zij onmogelijk gedaan kon hebben'. Zij moet blijven staan tegen de schoolmuur, waar een klimroos groeit met dorens als scherpe karmijnkleurige klau-

wen. In de vertekenende innerlijke beeldvorming van 'ik' wordt Annie door die dorens gegrepen, kan zij niet meer loskomen uit de kale onderste takken, 'als een net van dode behaarde darmen'. Bij een martelares hoort een doornenkroon, een rozenkrans, een krans van de 'nietige roze knopjes, die wanneer de zon schijnt flauw zwellen maar nooit ontluiken', die pas ter hoogte van de vierde verdieping aan de klimroos tevoorschijn komen. Omdat de roos een symbool is van het vrouwelijke geslachtsorgaan lijkt de evocatie van die armetierige, zich met felle dorens beschermende plant, iets mee te delen over het van 'bloei en bladeren' verstoken droeve lot van het meisje. De angst en verwarring van 'ik' in verband met wat Annie de Koning overkomt, hebben te maken met het onnoembare dat hij niet begrijpen kan, met voor hem onverklaarbaar *bloed*, misschien. Waarom tracht hij zo hardnekkig haar te naderen, waarom wil hij horen wat zij roept terwijl zij (althans in 'ik' 's vervormende verbeelding) aan de tot bloedens toe wondende klimroos vastgehaakt staat, en ligt hij 's avonds met zijn oor tegen de grond te luisteren bij de schoolpoort, waar de ijzeren pen die de hekken moet tegenhouden uit het plaveisel omhoogsteekt, niet minder scherp dan de dorens? Plotseling blijkt het meisje spoorloos verdwenen. Het wordt winter. 'Ik' 's vader is gestorven. Hij woont nu bij vreemden in huis, en ziet er even groezelig en sjofel uit als de arme kinderen. De kwellingen die de anderen hem aandoen nemen toe in hevigheid; zij drukken hem tegen de kachel zodat hij overdekt is met brandwonden. Op een wintermiddag, als de school uitgaat, meent hij in de leegstaande zon (zichtbaar door de ingang van het gebouw) het Hoofd van de Reyer Anslo-school te herkennen. Vriendelijk lachend binnen een aureool van stralen geeft die hoogste autoriteit hem het signaal voor vrije doortocht, een toestemmend teken dat op uiteindelijke erkenning wijst en de ondergane vernederingen uitwist. 'Ik' beschrijft hoe hij wegrent, vóór zijn kwelgeesten uit, maar onder de poort gegrepen wordt door de witte jongen met het rode krullende haar, die hij eens als schuldige had aangewezen. '(...) ik hield hem stevig vast en hij viel tegelijk met mij. Wij wentelden een halve slag om en lage in het midden van de poort, hij onder, zijn achterhoofd juist boven de ijzeren pen die uit het plaveisel opsteekt om de hekken te sluiten. Ik drukte zijn hoofd neer. Zijn gezicht werd anders. Het rood van zijn haar ging onmerkbaar over in dat van een groot aureool van bloed.'

Monddood, 1948. Foto W.F. Hermans.

Deconstructie, 1955. Foto W.F. Hermans.

Ritselend Paranoia. Foto W.F. Hermans.

Behalve de roodharige jongen en Annie de Koning is er nòg een leerling die zich in de herinnering van 'ik' als een individu losmaakt uit het collectief. Hij wordt aangeduid als 'de Oostenrijkse jongen', die een van zijn vader geërfde broekriem draagt met een koperen slot waar een adelaar en - in gotische letters - de spreuk 'Seid einig, einig, einig.' in gegraveerd staan. Deze jongen transpireert voordurend. Hij stinkt ook altijd naar urine, en lijkt daardoor als vanzelfsprekend te behoren tot de 'onderwereld' van de gang met de groene w.c.-deuren. 'Ik' moet, behalve onder zangles, naast hem zitten. De Oostenrijkse jongen martelt hem 'met het vreemde woord dat ik niet bevatten kon'. Door de spreuk op de gesp van zijn riem is hij letterlijk de 'drager' van een geheim gebod, dat 'ik' beweert als enige begrepen te hebben: weest één, één, één.

'Ik' 's beschrijving van zichzelf als getergd, weerloos doelwit van plagerijen stemt overeen met het beeld van de door iedereen mishandelde bleke huilende jongen die hij, vanaf zijn 'balkon' terugblikkend in het verleden, op het schoolplein heeft zien lopen. 'Ha, die belabberde jongen.' 'Ik' vond het een zo ondragelijk beschamend beeld, dat hij zijn arm tot de oksel in de strot van dat eeuwige slachtoffer had willen steken, om hem als een handschoen binnenste buiten te keren. Die totale verandering bewerkstelligt hij in zijn manuscript. Hij vervangt de werkelijkheid van het verleden door zijn Waarheid, waarin onwetendheid, lafheid, lijden en schuld

binnenste buiten gekeerd, in hun tegendeel veranderd zijn. Vanaf het incident in de zandbak, op de eerste schooldag, bestaat er voor dat door 'ik' herschapen vroegere zelf geen onderscheid meer tussen goed en kwaad. De daad waardoor men schuldig wordt is een heldendaad, schuld is glorie. De jongen die hij als de schuldige wil aanwijzen is een uitverkorene. Kiezen is moeilijk, want: '(...) er was geen enkele jongen bij die mij beviel en daarom zag ik de schuldige niet.' Als hij tenslotte wijst, wordt die keuze hem niet in dank afgenomen; men 'erkent' hem niet. Er zijn volgens 'ik' *twee* jongens opgestaan. Eén daarvan is de jongen met het rode krullende haar. Over de ander wordt daarna niet meer gesproken. Waarom van een tweede jongen gerept, wanneer die verder van geen enkel belang is? Het kan zijn, dat voor het bewustzijn van 'ik' de jongen met het rode haar uit *twee* personages bestaat: degene die verschrikt 'met koortsige wangen' schuld ontkent, èn de wel degelijk potentiële schuldige, de latere aanvaller, die op *zijn* beurt het slachtoffer van 'ik' zal worden. Mogelijk geeft 'ik' in zijn manuscript die jongen rood haar, omdat zijn bewustzijn het beeld van dat 'aureool van bloed' heeft bewaard. Die jongen, die de beschuldiging afwees, de uitverkiezing negeerde, is - omdat hij in de hoogste klas zit op de vierde verdieping - superieur aan 'ik'. 'Ik' krijgt in zijn lagere klas een plaats toegewezen naast (wordt dus op één lijn gesteld mèt) de Oostenrijkse jongen, die in zijn groezelige stinkende klamheid een submenselijk wezen lijkt. Maar die jongen is in het bezit van de geheimzinnige Germaanse spreuk. *Zijn* beeld heeft 'ik' in zijn geheugen bewaard vanwege die woorden in een vreemde taal en vreemde lettertekens, die hij pas jaren na zijn lagere schooltijd herkend en ontcijferd kan hebben. Het moet hem toen voorgekomen zijn alsof daarin voor hem een speciale boodschap, een ware Annonciatie, besloten lag: hijzelf verenigt in zich tegendelen en tegenvoeters, de onderwereld en het bovenaardse. Zo kan hij geloven en wil hij *doen* geloven dat er slechts sprake is van

Eén Wezen: in de knoop van voorbij gebeuren valt niet meer te onderscheiden wie een ander met een ijzeren schop heeft neergeslagen, of datgene misdreven heeft waarvoor Annie de Koning werd gestraft. Zo wordt het ook - volgens zijn systematiek - duidelijk dat de 'moord onder de poort' geen enkele wezenlijke verandering teweegbrengt in het eeuwig bestel der dingen, maar een aspect is van Zijn bestaan. Hij kan dus, in de kliniek, het verslag van die bloedige gebeurtenis besluiten met een Openbaring: 'Zij zagen mij in mijn verblindende compleetheid. Want slechts hij is waarlijk een god, die is Absoluut en Alles, slachtoffer en slachter, Zaligmaker en Satan tegelijk.' Men begrijpt nu waarom hij voor zijn onwetendheid betreffende het woord, dat nog altijd een blinde vlek in zijn bewustzijn is, de volgende verklaring geeft: 'Ik wist niet wat het betekende, doordat mijn oorsprong op aarde geen parallel kan vinden.' Een god is niet verwekt zoals stervelingen verwekt worden.

Het gebouw waarin de vier scholen zijn ondergebracht is een bakstenen kubus met vier verdiepingen. 'Ik' ziet vanaf zijn balkon, hoe hij de Fokke Simonsz.-school (voor hem 'het dode deel') de muur naar buiten puilt, 'alsof een kolossale luchtbel er elk ogenblik uit kan breken'. Het beeld roept associaties op aan het gevoel dat 'ik' in zijn hoofd gehad moet hebben vlak vóór de oor-catarrh in het gasthuis. Hij blijkt bij voortduring geobsedeerd door alles wat van binnen naar buiten barst of wordt geperst: de substantie uit zijn oor; bloed, zweet en tranen (als het ware gepersonifieerd in de jongen met het rode haar, de Oostenrijkse jongen en Annie de Koning); de excrementen in de school-w.c.'s, de baardstoppels van het Hoofd van de Reyer Anslot-school, de tentakels van de poliepvormige zon die hij in het uitgebrande huis meent te zien hangen. Evenzeer is hij in de ban van alles wat uitsteekt en doorboren kan: glazen rietstengels, de koperen punten op de trapleuning, dorens, lange naalden, scherven, de ijzeren pen onder de gruwelpoort.

Kleuren, met name rood en groen, hebben in het manuscript te maken met de dagwereld en wat daar dreigt, pijn doet, walging opwekt; met autoriteit, vijand, daad en mis-daad, bloed, zon, vuur. Wit en zwart horen tot een andere orde: die van nacht, maan, slaap, verbeeldingskracht. De vriendelijke witte zusters in de kliniek zijn van de nachtwereld, maar de onderwijzeres, die met haar schaar 'ik' 's oor tot bloedens toe verwondt en het dan beplakt met het woord Domoor in groene letters, en met rood krijt het Woord dat hij niet begrijpen kan op het bord schrijft, dient de machten van het onbarmhartige daglicht. Annie de Koning ontkomt aan het groen van het 'slangenrijk' en het rood van de dorens; misschien herinneren de vleermuizen die hij in de kliniek meent te zien hem aan haar zwarte cape, vindt hij haar onbewegelijke bleke gezicht terug in het gelaat van de maan. Heleen, de 'fatale' vrouw in haar glanzend zwarte bontmantel lijkt een overloopster naar de harde werkelijkheid, want *zij* was het brein achter de aanslag met de fosforlucifer, en heeft hem teruggeleid naar de dagen van verschrikking op school, waar zwart alleen vuil, en wit nooit anders dan groezelig is. Het licht van de zon is slechts dragelijk, wanneer het weerkaatst wordt door de volle maan. 'Manuscript in een kliniek gevonden' is een in zichzelf besloten chaos. Er is geen verschil tussen binnen en buiten, heden en verleden, zijn en niet-zijn. Beweging in de ruimte, voortgang in tijd, lijken in de weergave van 'ik' vreemde optische effecten, uitstulpingen, groteske gelaagdheid, zoals in schilderijen van Vasarely of tekeningen van Escher. De kubusvorm van de school is het symbool van de drie dimensies van de ons vertrouwde ruimte. De notie van tijd is een bij uitstek menselijk gegeven, de 'vierde verdieping' van ons bewustzijn. Het bewustzijn van 'ik' kènt geen tijd, daarom is zijn geschiedenis ondenkbaar. De elementen waaruit het manuscript is samengesteld hebben een *poëtische* samenhang, niet verwonderlijk wanneer men bedenkt dat zij ontstaan zijn in een brein dat 'maanstonden' kent.

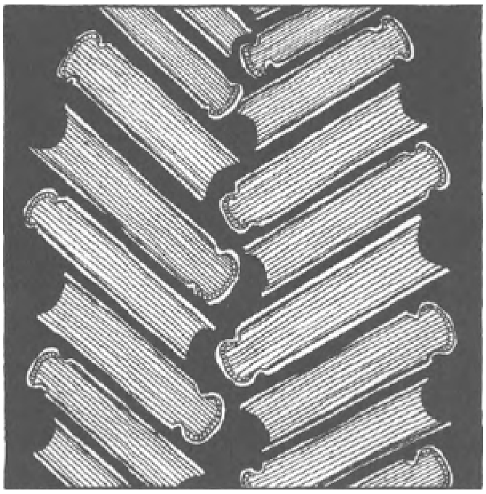
In de tekst ‘Preambule’ die de in *Paranoia* gebundelde verhalen inleidt, schrijft Hermans: ‘Misschien vraagt iemand zich af waarom ik deze confidenties laat voorafgaan aan een reeks verhalen die met mijn persoonlijke lotgevallen niets te maken hebben. Het is omdat ik zelf niet kan bewijzen *waarom* zij met mijn persoonlijke lotgevallen niets te maken hebben; het is omdat het mij soms voorkomt alsof ik er ernstig aan dien te twijfelen of dat wel zo is, of ik het recht heb deze lotgevallen niet de mijne te noemen.’

Die ‘Preambule’ en de rangschikking van de vijf verhalen (het laatste verhaal, ‘Lotti Fuehrscheim’ zou op de derde plaats moeten staan indien de volgorde louter chronologisch was) doen mij vermoeden dat al die teksten voor Hermans op de een of andere wijze bij elkaar horen, dat er een bepaalde lijn doorheen loopt, al zijn zij niet met die opzet geschreven. Bernard (in ‘Lotti Fuehrscheim’), levenslang zoekt naar de samenhang tussen woorden met vrijwel gelijke klank (bijvoorbeeld Absalom-kapsalon), en naar de complexe hogere werkelijkheid waarvan die verwantschap een teken zou zijn, lijkt de tegenpool van ‘ik’ in ‘Manuscript in een kliniek gevonden’. Wie de vijf verhalen leest en herleest ontdekt tal van schakels. Zij lijken variaties van één grondvorm.

Het gaat altijd over een als uiterst bedriegelijk ervaren werkelijkheid, die daardoor zeer on-werkelijk wordt; over mensen (‘ordeningen van organismen’), die niet zijn wat ze schijnen, en zelden begrijpen waarom zij doen wat ze doen, ook al proberen zij dat te verbergen. Ten aanzien van anderen voeren zij ingewikkelde manoeuvres uit, om het gedrag van die anderen te beheersen, of om zichzelf veilig te stellen. Altijd voelt het centrale personage zich bespied, achtervolgd, belaagd, bedriegd. Meestal verkeren anderen ook in die situatie. De omgeving is er steeds een van desolaatheid, grauwheid, klinische kaalheid, of zij is vervallen, in staat van verbouwing, chaotisch. Het ontbreken, wegvallen of slecht functioneren van zintuigen, organen, is een steeds terugkerend gegeven. Bepaalde beelden en motieven komen opvallend nadrukkelijk in al die verhalen voor.

Om iets te begrijpen van wat er in ‘Manuscript in een kliniek gevonden’ wordt meegedeeld, moet men m.i. ook ‘Glas’, *Het behouden huis*, ‘Lottie Fuehrscheim’ en het titelverhaal ‘Paranoia’ onderzoeken op wat Hermans ooit als ‘ideële rijmen’ heeft aangeduid: passages, woorden, die-soms bladzijden uit elkaar en in geheel ander verband geplaatst - ‘pas in het onderbewustzijn van de lezer contact maken’ en dan een flits van inzicht teweegbrengen.

‘Manuscript in een kliniek gevonden’ intrigeert omdat het in sterk geconcentreerde vorm, als het ware samengebald, chaotisch door elkaar heen gekneed, de hoofd-thema's bevat die Hermans in de loop der jaren in talloze variaties, vergroot, verkleind, vervormd, binnen verschillende kaders, op realistische of surrealistische wijze heeft uitgewerkt. Dit ondenkbare verhaal lijkt de baaierd waaruit Hermans' roman-oeuvre is voortgekomen.

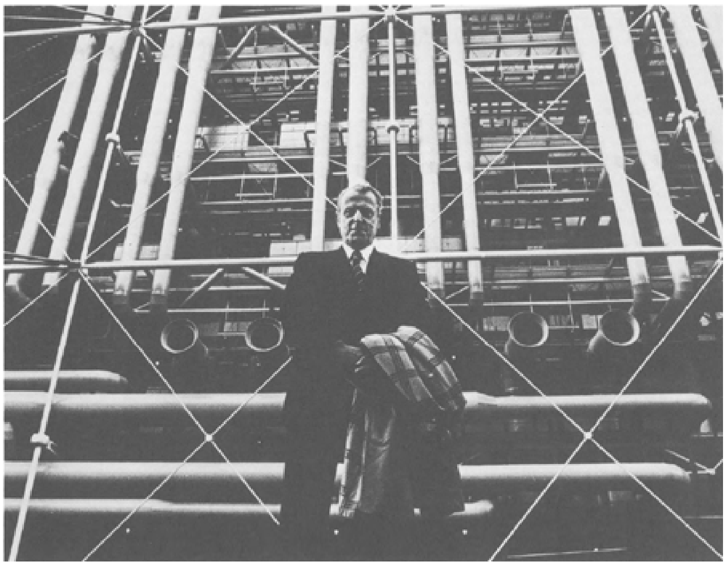

Tekeningen van Peter Yvon de Vries

Frida Balk-Smit Duyzentkunst

De stijl van Willem Frederik Hermans

De intocht van de Canadezen in Amsterdam, mei 1945. Zonneschijn. Pure vreugde. Uitgemergeld maar ongedeerd was ik met mijn wereldvreemde ouders de oorlog doorgekomen, naïef, maar er diep van doordrongen dat de echte gruwelen ons slechts door toeval waren voorbijgegaan. Daar stond ik, op de Apollolaan. Alleen, maar opgenomen in de mensenzee en juichend bij iedere tank, jeep of truck vol verbluffend blakende soldaten omhangen met zingende ondervoede stadgenoten. Eindeloos stond ik daar, zwaaiend, gelukzalig. De Bevrijding!

Deze kinderlijke volmaakte harmonie die, ook ontdaan van de roes, me niet helemaal had verlaten, werd vier jaar later vreemd verstoord door de stijl van Willem Frederik Hermans. Op de Apollolaan stond het weer vol mensen. Het leek of zij allemaal hun beste kleren hadden aangetrokken. Er waren heren met verrekijkers, kinderen met papieren vlaggetjes, heren met mooie, glimmende fototoestellen. Zo nu en dan slingerde een motorfiets die luid werd toegejuicht zich snel tussen hen door. Juist vandaag scheen de zon! Juist vandaag, als was zelfs de atmosfeer verheugd over de intocht van de bevrijders. Op de vrachtauto's zaten soldaten te wuiven, bedolven onder meisjes.[1.] Maar deze keer moest ik kijken met de ogen van zekere Arthur, die daar ook was. Hij stond niet stil, zoals ik, hij liep, met een zo te zien alleen voor hem duidelijk doel.



W.F. Hermans. Foto P. van Acker.

> Arthur wandelde verder langs de villa's. Aan de andere kant zag hij niets dan ruggen van mensen. Zijn angst nam toe. Hij had het gevoel dat hij nu pas iets verbodens deed. Hij immers was van een voornemen vervuld dat door niemand anders werd gekoesterd. Iedereen deed niets dan schreeuwen, met vlaggen zwaaien, fotograferen, soldaten zoenen, om sigaretten vragen. Hij had zijn eigen sigaretten. Iedereen wilde meerijden, verder de stad in; hij was op zoek naar de misschien enige auto die de tegenovergestelde richting uitging.
> (De *tranen der acacia's*, p. 209)

Dit is de stijl: met koele precisie registrerend, zakelijk, gereserveerd. Geen lyrisch gestamel, maar een ordentelijke, epische verteltrant. Allemaal goed gecontroleerde

grammaticale zinnen, soms op het plechtstatige af. Arthur loopt niet langs de huizen, *hij wandelt langs de villa's*. Hij wordt niet banger, *zijn angst neemt toe*, objectief meetbaar, lijkt het wel. Hij wil niet iets wat niemand anders wil, *hij is van een voornemen vervuld dat door niemand anders wordt gekoesterd*.

En dit is de man: op zoek naar de misschien enige auto die de tegenovergestelde richting uitgaat.

Le style c'est l'homme. Daarover mag geen misverstand bestaan, maar daarover bestaan vrijwel alleen misverstanden. Laat ik pogen er één uit de weg te ruimen, of tenminste een

beetje opzij te schuiven. Le style c'est l'homme.[2.]

De stijl van Hermans is dus, voor wie dit spreekwoord gelooft, Hermans. Ik geloof het spreekwoord, sterker nog, het spreekwoord is waar (en bovendien van toepassing op alle kunst). Niet alleen bij wijze van afkorting zeggen we dat we Hermans kennen, of Dante, als we ze gelezen hebben. Wie schrijft, schrijft, of hij wil of niet, altijd ook een zelfportret, al zegt hij nog oneindig veel meer. Wie leest leert een mens kennen, nee niet zijn lengte, haarkleur of maatschappelijke status, hoewel dat niet uitgesloten is. Maar evenmin is uitgesloten dat we iets anders van hem te weten komen dan wanneer we hem lijfelijk zouden ontmoeten (trouwens, ook dan krijgen we slechts *een beeld*), of dat we in zijn werk meer van hem tegenkomen dan hij over zichzelf weet. We ontvangen een beeld, in de taal van de schrijver prijsgegeven.

Hoezeer dit alles ook voor de hand ligt, nergens is men zo wars van deze eenvoudige waarheid als in de literaire kritiek en de taal- en literatuurwetenschap. Hoewel daar de kinderachtige vraag van weleer, Vorm of Vent? nog maar zelden wordt gesteld, is men nog altijd doof voor het enige zinvolle antwoord: Le style c'est l'homme. Lezen is: niet kunnen ontkomen aan de werkelijkheid van de schrijver, zijn wereld binnengaan en kennis met hem maken. Alle taalmiddelen die in een unieke combinatie de man aan de lezer tonen vormen te zamen zijn stijl.

Het onweerstaanbare idee dat het eigen wereldbeeld door ieder ander wordt gedeeld kan geen mens helemaal opgeven zonder in totale duisternis te belanden. De ontdekking dat er meer dan één wereldbeeld bestaat is verontrustend, vooral als het vreemde nieuwe met het oude vertrouwde in strijd is. Mijn introductie tot Arthur verliep daardoor wat stroef. Mijn werkelijkheid van een blijde mensenmassa, reddende en hartelijke militairen en Recht dat Zegeviert was de werkelijkheid niet. Zij moest plaats maken voor een andere, vol meedogenloze onverschilligheid, platvloerse handtastelijkheden en onbeschaamd gebedel, een wereld waarin een zwaar gedeprimeerde jongen rondliep die niets liever wilde dan wegkomen uit ‘deze stinkende stad’.

Hoewel ik dat toen niet rechtstreeks zo kon formuleren: ik kreeg de indruk dat Arthur een afspiegeling van Willem Frederik Hermans moest zijn. Hetzelfde gold, zij het in veel mindere mate, voor Oskar, zijn bijna twintig jaar oudere vriend, de eerste met wie men in *De tranen der acacia's* kennismaakt. Deze was, in tegenstelling tot Arthur, actief in het verzet. Zij zijn de enige twee personages van wie het gedachtenleven wordt geopenbaard, vandaar waarschijnlijk mijn vermoeden van hun gelijkenis met de schrijver. Arthur is de onmiskenbare hoofdpersoon.

Eén van de subspecialismen van de literatuurwetenschap, *narratologie* geheten, voorziet ten behoeve van de beschrijving van dergelijke stijlmiddelen (het selectief openbaren van het gedachtenleven) in een uitgebreid jargon. *Vertellende instantie, alwetende verteller* (in allerlei gradaties), *focalisatie, vertelde tijd* en *vertellende tijd*, behoren tot de weinig fraaie vaktermen. Ik zal ze tot het uiterste vermijden.

Het stijl procédé dat tot een identificatie van Arthur en Hermans leidt, oftewel het beeld van *l'homme* tot stand brengt, wordt gekenmerkt door het feit dat de monologue intérieur van het personage en de feitenregistratie van de schrijver soms ongemerkt in elkaar overgaan. Tijdens Arthurs vergeefse pogingen, een plaats in een Canadese legerauto te bemachtigen, stuiten we enkele malen op zo'n geruisloze overgang. Arthur ontwaart in de massa een bekende:

> Toen zag hij plotseling Ottolien. Zij zat in een lage gepantserde wagen, onder elk van haar benen de knie van een soldaat. Zij lachte en probeerde iets te roepen. Haar brilleglazen waren kleine zonnetjes. De laatst keer

> dat Arthur haar had ontmoet, was in een droom geweest. Haar moeder zat met haar voeten in een bak vol aarde en Arthur's vingers hadden Ottolien's bril in een diadeem veranderd, omdat hij van Napoleon afstamde. - Nooit zou haar bril in zijn handen tot een diadeem worden, maar zij hield immers van hem, zij had hem verweten, dat hij niet genoeg hield van haar.
> (*De tranen der acacia's*, p. 208)

In het eerste deel van deze passage is de keus eenvoudig. Tot en met het droomverslag zijn de woorden rechtstreeks en uitsluitend afkomstig van de schrijver, zelfs als het gaat om iets door iemand dan Arthur ervaren. Ook de voorspelling over de bril die het nooit tot diadeem zal brengen is nog op te vatten als afkomstig van de auteur. Het slot echter, beginnend met *maar zij hield immers van hem* is een persoonlijke overweging van Arthur, een argument (‘immers’), waaraan hij de hoop ontleent dat zij hem zal bijstaan in zijn poging ook in die wagen te komen. En in wat dan volgt vallen er objectieve mededelingen van de schrijver onverbiddelijk samen met slechts door Arthur zelf te uiten wensen.

> Hij probeerde zich naar de auto toe te wringen. Hij durfde haar naam niet te roepen, omdat alle mensen niets anders dan ‘Hoera’ en ‘sigaret’ riepen. Maar zij moest hem helpen, zij zou misschien iets voor hem kunnen doen. Misschien zou zij tegen de soldaten zeggen dat zij hem moesten laten meerijden. Was hij eenmaal in deze auto geklommen, dan zou hij kunnen informeren waar hij auto's kon vinden die de kant van België opgingen.
> (*De tranen der acacia's*, p. 208)

‘Zij moest hem helpen’ is, evenals de overige zinnen in deze alinea, een mengvorm van *indirecte* en *directe rede. Indirecte rede* geeft wel de inhoud weer van wat het personage zegt (of denkt), maar niet de vorm. Een complete formele *indirecte rede* zou hier luiden: ‘Hij wenste (of: “hoopte”, of: “ging er van uit”) dat zij hem zou helpen.’ De *directe rede* heeft tevens de letterlijke vorm van wat de persoon in kwestie zegt (of denkt) en zou luiden ‘Zij moet me helpen’. In ‘moeten’ is een zo dringende wens vervat, dat Ottolien welhaast gedwongen zal zijn hem te vervullen. Maar die wens koestert Arthur, niet de schrijver. Met deze gedachte bezweert Arthur haar, hem te hulp te komen, en overtuigt hij zichzelf dat ze dat metterdaad zal doen. ‘Zij moet me helpen.’ zouden letterlijk zijn woorden zijn, of: ‘Help me!’ Maar ‘moest’ bezit niet alleen deze *lexicale betekenis*, het staat ook in de *verleden tijd*, wat ondubbelzinnig de tussenkomst van de schrijver verraadt, evenals de *derde persoon*, ‘hem’.

Op nog veel meer plaatsen zijn de woorden van personage en auteur op deze wijze grammaticaal vervlochten. Ik geef nog een voorbeeld.

Na tenslotte Brussel toch bereikt en er met niets dan tegenslag vier maanden doorgebracht te hebben, maakt Arthur een moeizame reis naar Amsterdam terug. Onderweg overnachtend in een militair doorgangskamp droomt hij dat hij door de hoofdstad rijdt.

Alvorens op de genoemde grammaticale vervlechting in te gaan sta ik even stil bij een ander hier werkzaam zeer sterk stijlmiddel (dat, in iets minder gevarieerde vorm ook in *De avonden* van Reve is aan te treffen): De droom wordt niet als zodanig aangekondigd, zodat de droomgebeurtenis zich als authentieke werkelijkheid aandient, temeer daar er aanvankelijk niets ongewoons gebeurt. Pas na verloop van tijd blijkt zonneklaar dat Arthur droomt.

> Na tien minuten lagen zij in bed, iemand riep: ‘Fucking lights out!’ en het licht in de zaal ging uit, maar het licht op de gang bleef branden de hele nacht. Arthur lag er met zijn gezicht naartoe.

> Boven op een hossende vrachtwagen reed hij door de Amstellaan. Misschien zou hij haar daar al ontmoeten. Misschien liep zij daar, met een doek om haar hoofd. Hij zou naar haar wuiven en roepen: 'Ga niet te ver weg, ik kom straks bij je.' Of misschien zou hij haar zien staan voor een raam, terwijl hij langs de wolkenkrabber reed. Of misschien zou hij haar tegenkomen nadat hij al door de vrachtwagen was afgezet en op straat liep. Hij zag haar lopen aan de overkant. Hij zou blijven staan en haar kalm verder laten lopen, totdat zij hem vanzelf in de gaten kreeg. Maar zij zou hem natuurlijk niet zien en hij zou zich omdraaien, oversteken, haar achternalopen en op de schouder tikken. Maar nog waarschijnlijker leek het hem dat zij niet thuis zou zijn. Voorgoed verdwenen was zij, niemand wist waar naartoe.
> (*De tranen der acacia's*, p. 333)

De alinea vervolgt met een slechts impliciete aanwijzing over de verrichtingen van Arthur, welke - men vergeet het haast - zich uitsluitend in zijn eigen verbeelding afspelen. 'Niemand

wist waar naartoe' houdt zelf al de kans in dat Athur geïnformeerd heeft, al kan het óók een apodictische bewering zijn, maar dan altijd nog binnen het kader van Arthurs rusteloze afwegingen en veronderstellingen. 'Niemand wist waar naartoe.', een angstaanjagende mogelijkheid, maar met het aanzien van een voldongen feit (*mededelende hoofdzin*, immers). Onmiddellijk daarop volgt:

> De concierge niet, de zure mevrouw Lesger van zeven hoog niet, die hij nooit had gegroet, totdat hij op de laatste avond bij Oskar kennis met haar moest maken.
> (*De tranen der acacia's*, p. 333)

Pas daarna, in directe aansluiting, volgen Arthurs feitelijke handelingen, nog altijd alleen maar in zijn verbeelding verricht.

> Hij ging alle trappen op, tweehonderdtwintig treden, de liften zouden nog wel niet werken, klopte aan tweeëntwintig deuren, maar niemand wist waar Oskar en Andrea gebleven waren.
> (*De tranen der acacia's*, p. 333)

Binnen diezelfde alinea stelt Arthur zich vervolgens een heel andere entree in de hoofdstad voor, waarbij hij zijn gehate zuster Carola tegen het lijf loopt. (Nog steeds zit hij op die vrachtwagen en nog steeds is niet gezegd dat hij droomt. Dat komt vooral doordat er tussen de passage van het slapen gaan en die van de rit op de vrachtwagen een regel wit is, zodat er heel goed van een nieuwe episode in 'de' werkelijkheid sprake kan zijn.) De tekst gaat verder:

> Hij probeerde op allerlei manieren in slaap te raken. Door op zijn zijde te liggen, ineengekronkeld als een embryo. Door op zijn rug te liggen.
> (*De tranen der acacia's*, p. 333)

Deze pogingen zouden op de vrachtwagen kunnen plaatsvinden, zij het met enige moeite, evenals het vervolg. Maar dan verandert er iets.

Op 'Door op zijn rug te liggen.' volgt, zonder onderbreking:

> Maar hij sloeg zijn ogen op en bemerkte dat hij aan zijn voeten werd opgetild en gekanteld. Naast zijn bed stond een oude kast van zijn grootmoeder en in de hoek van de kamer, waarvan hij zeker wist dat het een kamer in het huis van zijn grootmoeder was, hoewel dat nooit zo'n grote kamer had bevat, stond een clivia overdadig te bloeien. Hij werd verplaatst en om en om gerold als een ontklede wassen pop in een étalage die wordt ingericht. Op die manier mag ik niet in slaap vallen, dacht hij en met krachtsinspanning sloeg hij zijn ogen op. Het licht in de gang brandde, alsof dit een gesticht was voor bange kinderen en niet voor soldaten.
> Hij draaide zich om en fantaseerde over het gunstigste geval. Hij trof Andrea alleen thuis....
> (*De tranen der acacia's*, p. 333-334)

Volgt de inhoud van de fantasie, met direct aansluitend:

> Daarna lag hij weer in hetzelfde bed in het huis van zijn grootmoeder, in dezelfde kamer, die hij kende zonder er ooit te zijn geweest. Hij moest

zijn arm uitstrekken naast zijn bed, om te bewijzen dat het kastje er in werkelijkheid niet stond en dat hij niet bij zijn grootmoeder was.
Hij had geen slaap meer, toen hij werd gewekt. Zijn tanden klemde hij op elkaar of hij door een koude rivier moest waden. Hij trok zijn broek aan, stak een sigaret op en liep naar het waslokaal.
(*De tranen der acacia's*, p. 334)

Ziehier de stijl. Door de keus van de zinsvormen, de werkwoordstijden, alles geplaatst in een geraffineerde ordening (de alinea-indeling onder andere) maken we mee dat *voor Arthur* en een poos ook *voor de lezer* waak-, halfslaap- en droombeleven onontwarbaar één zijn.

En nu, zoals aangekondigd, over de grammaticale vervlechting. Binnen deze droom vinden we grammaticale vormen die onmogelijk van het personage afkomstig kunnen zijn (de *derde persoon*, de *verleden tijd*) en die dus het perspectief van de schrijver vertegenwoordigen. Maar tevens bevatten de zinnen elementen die met nadruk het perspectief van het personage vastleggen, *zijn* verwachting, *zijn* aanname: ‘misschien’, ‘natuurlijk’ en dergelijke, zodat de schrijver, zonder zijn eigen perspectief uit het oog te verliezen, even de plaats van zijn personage inneemt. Ook staan er in de geciteerde passages stukken waarin beider perspectieven strikt uit elkaar zijn gehouden: ‘nog waarschijnlijker leek het hem...’ Hier distantieert deinderdaad alwetende - schrijver zich van Arthurs verwachtingen, hij vermeldt ze, meer niet, onthoudt zich van een oordeel over die waarschijnlijkheid, laat dat geheel aan hem over. En tenslotte wordt er door de auteur ook letterlijk geciteerd: ‘Op die manier mag ik niet in slaap vallen, dacht hij...’

Werelden, werkelijkheden, perspectieven.

Lang niet altijd is het mogelijk, de hand te leggen op grammaticale en andere elementen van het stijlprocédé die zo duidelijk tot identificatie van schrijver en romanfiguur leiden.

Dat dat hier en elders in het werk van Hermans het geval is betekent natuurlijk niet dat we de persoon Willem Frederik Hermans kunnen aanspreken op uitingen van zijn personages. Wel verklaart het iets over het feit dat spontaan het idee postvat dat we in het personage de auteur leren kennen. De man.

De hier gesignaleerde diep ingrijpende stijlfiguur doet zich in het werk van Hermans herhaaldelijk voor. Telkens weer blijkt de grens tussen de woorden, afkomstig van de romanfiguur, en die van de auteur te vervagen, gevolg van genoemde grammaticale wendingen waarin *directe* en *indirecte rede* met elkaar verstrengeld raken. De volgende voorbeelden spreken, neem ik aan, na mijn uiteenzetting voor zichzelf.

Niemand zou ooit nog een woord tegen hem kunnen zeggen, zonder in zijn hart te denken: ik richt het woord tot een Nobelprijsdrager. *Die man is anders dan ik*. Het zou hem even eenzaam maken als een moordenaar van wie iedereen weet dat hij twintig jaar in de gevangenis heeft gezeten en waarom. *Die man heeft iets gedaan wat bijna niemand ooit gedaan heeft*.
Was ik maar bevriend met een andere Nobelprijswinnaar. Of had ik tenminste maar eens een biografie gelezen van zo iemand: van Debije, of van Van 't Hoff. Of nee. Het is maar beter dat ik die biografieën niet gelezen heb. Wat zou erin kunnen staan? In geen geval de dingen die ze gedacht hebben als ze in hun eentje naar buiten zaten te staren op een vrije zaterdagmiddag. Die dingen zullen ze evenmin ooit aan iemand anders hebben verteld als ik. En wat er ook niet in zou staan: wat de

> vrouwen van die geleerden zeiden, toen ze hoorden dat hun mannen de Nobelprijs hadden gekregen.
> Hij schaamde zich. Hij had de hele ochtend al een hekel aan zichzelf, sinds hij Gré zo schamper had laten voelen wat een sukkel ze was, omdat ze maar nauwelijks bleek te beseffen wat het betekende als een geleerde de Nobelprijs kreeg. Zou hij niet meer eerbied hebben voor de grootheid van zijn eigen geest, als hij dankbaar zou wezen dat er tenminste in zijn omgeving *een* bleek te zijn, in wier ogen hij dezelfde blijven zou?
> (*Onder professoren*, p. 31)

Het is duidelijk: naar de uiterlijke vorm (*derde persoon*) wordt de slotvraag gesteld door de auteur. Naar de inhoud is hij afkomstig van Dingelam, de verdrietige Nobelprijswinnaar. Het tweede hoofdstuk van *Geyerstein's dynamiek*, het verhaal van Carolien, een journaliste, die na een huwelijk van vier maanden haar man verloor door een ongeluk met een luchtballon, begint als volgt.

> THE SHOW MUST GO ON!
> O, om je rot te schamen. Maar jawel, dat was haar antwoord geweest, toen Bosheurne, na haar door de telefoon duidelijk gemaakt te hebben hoezeer hij kapot was van het ongeluk en hoe uitstekend hij kon begrijpen wat ze voelde, uitgeroepen had: Ach! Laat die opdracht die opdracht!
> (*Geyerstein's dynamiek*, p. 11)

Het personage spreekt niet namens de auteur. De auteur spreekt namens het personage. Daardoor ook spreekt hij altijd de waarheid. Maar de waarheid, daar wil men zelden van horen, zeker niet waar het literatuur betreft. Poëten behelpen zich met de smoes ‘Dichters liegen de waarheid.’ Literatuurkundigen houden de boot af door deftig van *fictioneel* te spreken. Literatuur? Verzinsel, leugen! Maar zo werkt het niet. Hoe anders is de Roomse Index te verklaren? Of het proces, tegen Hermans aangespannen over een passage in *Ik heb altijd gelijk*?

> Hij beefde zo sterk in zijn kaken, of zijn wangen bezig waren te bevriezen. Maar hij bewoog zijn kin op en neer en de woorden sprongen over zijn tanden en werden door iedereen verstaan die zich in de gestadig groeiende menigte om hem heen bevond.
> ‘De katholieken! Dat is het meest schunnige, belazerde, onderkruiperige, besodemieterde deel van ons volk! Maar die naaien er op los! Die planten zich voort! Als konijnen, ratten, vlooien, luizen. Die emigreren niet! Die blijven wel zitten in Brabant en Limburg met puisten op hun wangen en rotte kiezen van het ouwels vreten!’
> (*Ik heb altijd gelijk*, p. 31)

Hier spreekt Lodewijk, de hoofdpersoon. Tussen aanhalingstekens zelfs. Toch daagde men Hermans voor de rechter. De aanklacht was: belediging van een volksgroep. Hermans won het proces door zich te beroepen op het *fictie*-argument: ‘Ik kan niet aangesproken worden op de uitlatingen *van mijn romanpersonage*.’ Maar de aanklagers baseerden zich op een *waarheids*-principe. Wat Lodewijk zegt is inderdaad beledigend: Belazerd, besodemieterd, naaien, vreten. Allemaal lelijke woorden. Maar het is ook waar. Blijkbaar kan men de waarheid schelden. De scheldpartij is gemakkelijk samen te vatten in een - toen (1951) - onomstotelijk ware keurige volzin. *De Nederlandse Katholieken verwekken relatief zeer veel kinderen, hetgeen de overbevolking in de hand werkt, alsmede op de duur een rooms overwicht in de politiek*. Een onweerlegbaar feit, gepresenteerd in onvergetelijke scheldwoorden.

Dàt, het onweerlegbare, bracht de gezaghebbende gemoederen in beweging. Hadden de aanlagers gewonnen, dan was voor hen de weg vrij geweest die voor iedereen zichtbare waarheid toe te dekken, af te doen als smaad. Hermans deed er dus goed aan, hun die kans te ontnemen en zich te distantiëren van de woorden van zijn romanpersonage, al speelde hij daarmee de moderne literatuurwetenschappelijke fictie-gelovigen in de kaart. Het is zijn grote verdienste dat hij het proces won, maar groter verdienste is dat hij het uitlokte. Want al ging het hier om een simpele, materieel toetsbare waarheid, een even werkzame, maar goddank nooit zó te toetsen waarheid over *de man* komt hier eveneens aan het licht. Namelijk dat hij het met het blote oog door iedere Nederlander te constateren feit doorzag en het van belang vond, het onder woorden te brengen.

Voor wat ons in de romanfiguren wordt geopenbaard over de auteur zijn de materiële biografische gegevens van geen enkel belang en daarover zegt de roman ook zeer weinig (zij het niet helemaal niets). Alfred bij voorbeeld, de hoofdpersoon in *Nooit meer slapen*, (een *ik*-roman) die een zuster heeft en diens moeder, weduwe, de kost verdient met het schrijven van erudiete artikelen, verschaft ons heel wat waarheid over de schrijver, maar dat betekent niet dat Willem Frederik Hermans een zuster heeft of dat zijn moeder in de krant schreef. In deze roman is uiteraard het voornaamste taalmiddel waardoor vereenzelviging van auteur en personage wordt gesuggereerd het gebruik van ‘ik’, de *eerste persoon*. Maar dit zo op het oog eenvoudige grammaticale gebeuren bevat veel raadsels. Alle taalkundige inspanning om een sluitende betekenisbeschrijving van dat voornaamwoord te geven liepen op niets uit. (Misschien ligt de fout in het streven naar een *sluitende* beschrijving.) Eén betekenisaspect echter is doorslaggevend voor het inzicht in de aard van de *ik*-roman. Door *ik* wordt het bestaan van degeen die de woorden uitspreekt expliciet aangegeven. Een tekst zonder *ik* vormt voor 's-sprekers bestaan een bewijs uit het ongerijmde. Een *ik*-roman derhalve bevat zowel het formele bewijs als het bewijs

uit het ongerijmde *dat er iemand spreekt*. Existentie, ijzersterk bewezen. (Daar legt Dèscartes het vrees ik tegen af.)

De taalkundige problemen en oplossingen rond het persoonlijk voornaamwoord 'ik' en de hiervóór uiteengezette grammaticaal bepaalde perspectiefoverdracht van personage naar auteur lichten slechts een tipje op van de sluier die de stijl die de man is, bedekt. Het is absoluut niet zo dat uitsluitend díe stijlmiddelen het onontkoombaar maken in romanpersonages de auteur te zien afgebeeld. Daar komt bij dat er nog talloze andere stijlaspecten zijn die ons de man doen kennen, terwijl ze met geen enkel personage iets uitstaande hebben. *De stijl van Willem Frederik Hermans*, de titel van dit opstel, wekt denk ik teveel verwachtingen.[3.] Het wijst naar een onafzienbaar gebied, waarvan ik een klein stukje in kaart breng. Maar wel een mooi stukje. Ik kan waarschijnlijk niet genoeg herhalen dat 'de man' niet de individuele persoon is, niet Willem Frederik Hermans, maar *de Hermans* die wij in zijn stijl leren kennen. Dus herhaal ik het maar weer.

Er is nog een andere *ik*-roman: *Herinneringen van een engelbewaarder*, waarin de 'ik' de engelbewaarder is, een personage, zeer nauw verwant aan de Alwetende, een immaterieel hoger wezen, gezegend met een bovennatuurlijk overzicht over de lotgevallen en gemoedsbewegingen van zijn beschermeling. Eveneens *ik*-vertellingen zijn de vier verhalen, gebundeld in *Een wonderkind of een total loss*. Het eerste daarvan 'De elektriseermachine van Wimshurst' doet zo ongemeen autobiografisch aan dat het mijn stelling, dat kennis van de persoonlijke en materiële feiten niet noodzakelijk is om uit de stijl de man te voorschijn te lezen, zwaar op de proef stelt. Dat geldt in het veelvoudige voor *Fotobiografie*, een aaneenschakeling van louter materiële biografische informatie, waarin niettemin de stijl van Willem Frederik Hermans als een man op ons afkomt. Dat wonder laat ik nu maar rusten.

De linguistischer stijlkenmerken echter, zoals de perspectiefovername, door de subtiele vermenging van *directe* en *indirecte rede* teweeggebracht, zijn weldegelijk nauwkeurig na te gaan. Daarin is een zekere ontwikkeling te bespeuren in de loop van Hermans' schrijverschap. In *Conserve*, de eerste roman, en in *Moedwil en misverstand*, de eerste verhalenbundel, treft men het procédé al aan. In *Ik heb altijd gelijk*, jonger dan *De tranen der acacia's*, is de dominantie van het personage als 'hij dacht' wisselen *ik*-zinnen en *hij*-zinnen elkaar af. In het volgende fragment is Lodewijk verdiept in herinneringen aan zijn gestorven zuster.

> Hij zag haar achter het harmonium zitten in een blauw truitje en een bruine rok. Hij zag haar op straat naar zich toekomen. Vader vraagt waar je blijft. Ga onmiddellijk mee naar boven. Als je het niet doet zal ik vertellen wat er vanochtend op school is gebeurd. Dat weet ik lekker. Als ik dat vertel, krijg je ook nog van vader. Maak dus maar voort.
> Hoe lang is zij nu dood? Bijna elf jaar. Zij was toen zij stierf tweeëntwintig, ik ben nu bijna dertig. Ik ben acht jaar ouder dan zij ooit is geworden. Maar zodra hij haar in zijn herinnering voor zich zag, werd hij als bij toverslag weer de jongste. Wat was dit? Bleef hij dan altijd de verliezer?
> (*Ik heb altijd gelijk*, p. 62)

In de eerste alinea spreekt de auteur *over* Lodewijk (hij). Hij beschrijft wat Lodewijk zich herinnert. Ook vermeldt hij de woorden van het zusje, althans de inhoud ervan (geen aanhalingstekens), althans de inhoud en de strekking zoals Lodewijk die heeft onthouden. In de tweede alinea begint Lodewijk zelf te spreken (ik, *eerste persoon*). Maar onverhoeds grijpt de auteur in, de objectieve verslaggever neemt het woord (*derde persoon*, hij, zijn, zich). De *derde persoon* handhaaft hij in de vraag die

Lodewijk zich stelt. De schrijver wordt hier zijn personage; spreekt voor hem. Perspectiefovername dus.

Trouwens, het is niet alleen een kwestie van veranderend perspectief, ook van hoogteverschil. Hoogteverschil impliceert verschil in perspectief, maar het omgekeerde geldt niet. De auteur kan, vanaf zijn plateau, het gebied van zijn personage overzien, heeft weet van diens bestaan, gezichtspunt en uitzicht, maar het personage is daarentegen geheel onwetend van bestaan, standpunt en perspectief van de schrijver. Het personage staat onder de supervisie van de auteur. Een wetenschapstheoreticus zou zeggen de auteur neemt een *meta*-standpunt in, van waaruit hij objectieve waarnemingen doet. Het fascinerende van Hermans' perspectiefprocédé is dat de schrijver nu en dan de wereld van zijn subjecten binnenstapt, daar niet méér kan zien dan zij en toch kijkt met de ogen van iemand die beter weet: de objectieve buitenstaander. Hij geeft de lezer daarmee het gevoel dat de personages weliswaar in een authentieke werkelijkheid staan, maar daarin niettemin onderworpen zijn aan iets hogers: DE OBJECTIEVE WERKELIJKHEID.

Het absolute hoogtepunt van deze werkelijkheidshiërarchie

vinden we in *De donkere kamer van Damocles*. Een volmaakt objectieve beschrijving van de lotgevallen van Henri Osewoudt. Zo zakelijk is het relaas, dat Henri, behoudens enkele voor zijn verzetsdaden noodzakelijke schuilnamen, onmiddellijk naar door de schrijver te zijn geïntroduceerd, het gehele boek door alleen maar Osewoudt wordt genoemd, door de auteur dan; soms noemen een paar familieleden hem nog wel bij de voornaam. Maar verder is hij, ook als twaalfjarige jongen, steeds Osewoudt. Strikt neutraal. Osewoudt. Hij en hij alleen is de hoofdpersoon. Niets gebeurt er in deze roman buiten zijn aanwezigheid, niets waar hij geen getuige van is. Daarin vormt het boek geen uitzondering. Hetzelfde geldt voor Lodewijk in *Ik heb altijd gelijk*. Ook in *De donkere kamer van Damocles* valt meermalen het standpunt van de hoofdpersoon samen met dat van de auteur. Als Osewoudt een meisje op zijn dak krijgt dat hoogstwaarschijnlijk - en het is oorlog - regelrecht uit Engeland komt, en hij, zeer bezorgd voor ontdekking, met haar in de tram is gestapt, gaat het als volgt.

> Hij bekeek haar van boven naar beneden, speurde daarna in de tramwagen die bijna niet verlicht was, er brandden alleen een paar gloeilampen, grotendeels zwartgeverfd. Had zij niets aan waardoor zij zou kunnen opvallen? Was een witte mantel zoals zij droeg, niet vreemd en die tas die met een riem aan haar schouder hing?
> (*De donkere kamer van Damocles*, p. 61)

Deze drie vragen stelt Osewoudt, ongerust als hij is, maar in hun grammaticale vorm (*verleden tijd*) verraadt zich de inmenging van Hermans.

In een later fragment komt Osewoudt, doodsbang betrapt te worden door een man van de Gestapo, door onvoorzien oponthoud te laat maar veilig op een afgesproken plaats in het station te Den Haag. Maar Moorlag, de man van de afspraak, staat er gelukkig nog,

> scherp uitkijkend. Hij kreeg hem al in de gaten en Osewoust knikte tegen Moorlag. Maar niet zodra had Moorlag dit gezien, of hij draaide zich om en wandelde weg, de richting uit van het Rijswijkseplein. Toen Osewoudt door de controle heen was, keek Moorlag om, zag hem, maar bleef doorlopen.
> Nu niet gaan hollen. Waarom doet hij zo gek? Osewoudt maakte lange stappen. Het was duidelijk dat Moorlag hem niet ontvluchtte, integendeel, hij liet zich zonder moeite inhalen, maar zelfs toen hij Osewoudt's stappen achter zich horen moest, bleef hij niet staan.
> (*De donkere kamer van Damocles*, p. 73)

Nu niet gaan hollen valt midden in de zakelijke rapportage, evenals de vraag Waarom doet hij zo gek?, beide zinnen komen uit dien hoofde van buiten af. Maar Nu niet gaan hollen behelst een waarschuwing, door Osewoudt aan zichzelf gericht, en Waarom doet hij zo gek? vraagt *hij* zich af. De rapporteur spreekt namens hem, of liever spreekt met hem mee. Osewoudt en Hermans spreken als uit één mond.

Met betrekking tot de aard der feitelijke gebeurtenissen hebben *De tranen der acacia's, Ik heb altijd gelijk* en *De donkere kamer van Damocles* met elkaar en met bijna al Hermans' andere romans en novellen nog een belangrijk aspect gemeen: er vindt nooit iets bovennatuurlijks plaats. Er zijn uitzonderingen. In *De God Denkbaar* is haast alles bovennatuurlijk. Ook in *Het Evangelie van O. Dapper Dapper* komt

men menig wonder tegen, terwijl het tevens dicht aanleunt tegen science fiction, functionerend als onheilsprofetie. In *Herinneringen van een engelbewaarder* is uitsluitend het engelen-gegeven onaards. Al het andere is, materieel gezien, normaal. Voor het overige voldoen vrijwel alle roman- en verhalengebeurtenissen stuk voor stuk aan de natuurwetten van de stoffelijke wereld, onze planeet en alles daaromheen. Niet alleen dat. Materiële beschrijvingen, geografische details, alles klopt, met ongeëvenaarde precisie. De objectieve werkelijkheid ten voeten uit. Rampen volgen elkaar op, martelingen, bloedvergieten en ander leed, maar als er iets deel uitmaakt van de objectieve werkelijkheid dan dat wel. En als iets de stijl van Willem Frederik Hermans bepaalt, dan is het de daarin uitgedrukte grondige kennis van zaken, de kalme geroutineerde aanduiding van ieder materiëel gegeven, technisch verantwoord, nauwkeurig tot op de millimeter. Dat geldt zelfs voor de *bovennatuurlijke* geschiedenissen. Uitzonderlijk treffend in dit kader is het huisnummer van het gefingeerde adres dat Osewoudt in zijn zoveelste benarde positie opgeeft als hij een bestelling doet in een fruitwinkel.

> - Oudezijdsvoorburgwal 274, zei Osewoudt. De vrouw zette haar potlood rechtop, met de punt naar boven.
> - Maar meneer! Dat is het adres van het girokantoor! Ik weet het zeker! Wij hebben hier een agentschap!
> - Wat zei ik dan? Ik bedoel achterburgwal, achterburgwal.
> (*De donkere kamer van Damocles*, p. 133)

Oudezijdsvoorburgwal 274 was in 1958 inderdaad het adres van de Amsterdamse Gemeentegiro.

Hermans hanteert - in Taalhandelingstheoretisch jargon vertaald - een in de literatuur zelden aangetroffen *register*, dat van de Degelijke Vakbekwaamheid, de Deskundigheid. Het staat wijd open. Ik doe een greep uit de zeer talrijke voorbeelden, in chronologische volgorde.

> Onitah stapte in het warme wateren ging liggen. De sneden in haar polsen voelde zij nauwelijks. Zij keek aandachtig naar haar bloed, dat ritmisch uitgestoten werd, wolkjes rode rook, als van een puffend bootje.
> ...
> Onitah's haar zat als zwart wier tegen de rand van het bad geplakt. Op het water lagen rode korsten, schotsen van geronnen bloed, bruin als roest. Met het gillettemesje moest zij nog hebben gespeeld, als een kind met een gummi-eend, het dreef tenminste op de oppervlaktespanning van het water.
> (*Conserve* (eerste druk 1947) hier geciteerd uit *Drie melodrama's*, p. 171, 173)

In *De donkere kamer van Damocles* klimt Osewoudt, ten behoeve van het ongestoord kunnen liquideren van de verrader Lagendaal, in een telefoonpaal om de draden door te knippen.

> Eindelijk kon hij zich vastgrijpen aan de ijzeren dwarsarm waarop de witte porceleinen isolatoren bevestigd waren. Met zijn andere hand nam hij de nijptang uit zijn zak. Schuin beneden hem liep het meisje en zwaaide met de tas. Nog nooit had hij telefoonisolatoren van zo dichtbij gezien, hij had nooit geweten dat zij zo groot waren. Wel zo groot als een melkbeker. Hij knipte de draden door en zag ze vallen en tot enorme hoepels opkrullen, dwars over de weg.
> (*De donkere kamer van Damocles*, p. 156)

Tegen het einde van zijn geschiedenis is Osewoudt opgenomen in een ziekenhuis. Zuster Kruisheer, de nieuwe hoofdverpleegster

> trok hem de thermometer uit de mond
> ...
> Op haar linkerhand droeg zij een blad met flesjes en glazen. Zij stak de thermometer in een bekerglas met sublimaatoplossing, waar nog meer thermometers in stonden. (*De donkere kamer van Damocles*, p. 381)
> De politievrouw daarentegen was van top tot teen gehuld in perlon, enkalon, nylon, orlon. En toch konden al deze polyamiden niet verhinderen dat er een vermoeden van geheime dubbelgecodeerde boodschappen om haar hangen bleef...
> (*De God Denkbaar Denkbaar De God*, p. 103)
> Zelfs kwam de schrijfmachinemonteur op het idee hem een verhuiswagen vol schrijfmachines te sturen. Daarbij waren apparaten uit alle windstreken en van velerlei makelij. Daarbij was de Skrivekugl die eruitziet als een stekelvarken, waarvan elke pen op een letter stoelt. Friedrich Nietzsche kon er ook niet mee schrijven.
> Daarbij was de Remington I, waarmee Mark Twain de eerste roman schreef, welke ooit getypt aan een drukker is overhandigd. Korte tijd later was het Graaf Leo Tolstoj die Mark Twain hierin navolgde.
> ...
> De schrijfmachinemonteur kwam met ware museumstukken: Crandals, Munsons en Hammonds.... Hij kwam met schrijfmachines die slechts een enkele toets bezaten en er waren er die - andere uiterste - meer dan tweemaal het gebruikelijke aantal op hun toetsenbord presenteerden.

> (*Het Evangelie van O. Dapper Dapper*, p. 150)
> Bij Pamukkale hebben vulkanische bronnen tegen de berghelling zwavelgele travertijnterrassen gebouwd, die eruitzien als onder water staande smalle sawa's, trapsgewijze boven elkaar. Helemaal beneden stroomt het hete water dampend over de weg.
> (*Homme's hoest*, p. 52)

Het Deskundigheid-register en de veelvuldige versmelting van personage- en schrijversperspectief vormen tezamen een onvervreemdbaar eigendom van de stijl van Willem Frederik Hermans. Zij brengen de natuurlijke hiërarchie tot stand waarin de objectieve werkelijkheid aan de top staat zonder de subjectieve aan te tasten. De meest uitgesproken representant van deze stijlelementen is, zoals gezegd, *De donkere kamer van Damocles*. In de geschiedenis van Osewoudt wordt het perspectief-principe zo ver doorgevoerd dat het een aanslag doet op het geldende wereldbeeld. Dat is meer dan de meeste lezers kunnen verdragen. Veel recensenten zijn eronder bezweken.

Osewoudt, blond, kwetsbaar, baardeloos en met de hoge stem van een castraat, ontvangt zijn verzetsopdrachten van Dorbeck, zijn evenbeeld en tegenpool: dezelfde gestalte, maar zwartharig, onaandoenlijk, doortastend, en viriel. Zij communiceren voornamelijk in door Dorbeck onmiddellijk na zijn boodschap afgebroken telefoongesprekken, via ontraceerbare nummers, waarvan Osewoudt er zelfs één, dat hij net met succes heeft gedraaid, meteen is ontschoten, juist als hij dringend nog iets te vragen heeft. Na elk van hun schaarse ontmoetingen verliest hij Dorbeck op slag uit het oog. Zijn bevelen voert hij stipt uit. Hij schiet een verrader neer, breekt diens vrouw de nek, wurgt een aantrekkelijke jeugdstormleidster, is, kortom, een goede vaderlander. Een verzetsheld. Dorbeck verheerlijkt hij. Na talloze verwikkelingen, de ene nog beklemmender dan de andere, waaronder meermalen inrekening door de Duitsers, valt hij ten slotte in handen van een gezelschap met macht beklede landgenoten, dat hem voor een voor de vijand werkende spion houdt, en hem gevangen zet. Dorbeck, die hem moet redden, de kroongetuige die ALLES op zal helderen, is echter onvindbaar, al laat het bevoegd gezag niets onbeproefd om hem op te sporen. Verdwenen is hij, als van de aardbodem weggevaagd. Trouwens, niemand kende hem ook. En Osewoudt verliest. Niemand gelooft hem. Hij wordt, uit de ziekenbarak naar buiten wankelend om Dorbeck te zoeken, door de Hollandse bewakers met meer dan tien kogels kapot geschoten. Dit is de objectieve waarheid en niets dan de waarheid omtrent Osewoudts geschiedenis.

Een onwaarschijnlijke, gruwelijke en hoogst toevallige samenloop van omstandigheden. Maar niet onwaarschijnlijker, gruwelijker en toevalliger dan wat de werkelijkheid vermag, de echte, zal ik maar zeggen. Zozeer is hier de objectieve blik van de schrijver gebonden aan het ondragelijke perspectief van zijn personage, dat de lezer er beducht de ogen voor sluit. Die weerloze verzetsheld is gewoon gek, Dorbeck heeft nooit bestaan, is een waanvoorstelling, ontsproten aan Osewoudts doodzieke brein. Zo sprekend lijkt de bedreigende werkelijkheid waarin Osewoudt zich bevindt op die van ons aardse leven, dat zij ons zelf een - helaas bedriegelijke - ontsnappingsmogelijkheid aan hand doet, in de persoon van de welwillende psychiater die Osewoudt ervan tracht te overtuigen dat Dorbeck nooit bestaan heeft, een hallucinatie is, een fictie. Door zich ontoerekenbaar te laten verklaren zou Osewoudt de doodstraf, die hem ongetwijfeld te wachten staat, kunnen ontgaan.

Het is onthullend, te zien hoe de literaire critici deze door de auteur zelf aangereikte oplossing hebben aangegrepen: Osewoudt is gek, (hij was trouwens erfelijk belast) Dorbeck bestond alleen in zijn verbeelding. Of, iets zwakkere, maar gelijkwaardige

reactie: ‘Hermans is er een meester in, de lezer aan zich zelf te laten twijfelen. De toch zo reële beschrijving van Osewoudts verzetsloopbaan maakt opeens een onwezenlijke indruk. De werkelijkheid van '40-'45 krijgt steeds meer het stempel van krankzinnigheid.’[4.] Toe maar! Nog even en de oorlog van '40-'45 heeft nooit plaats gevonden.

De vraag dringt zich op of de twijfel ook zou zijn opgetreden zonder de diagnose van die vindingrijke psychiater. Het vreemde is dat juist het raadsel van de onvindbaarheid van Dorbeck de critici aan de waarheid doet twijfelen, en bij voorbeeld niet het niet minder ongerijmde gegeven dat Osewoudt, baardloos en in het bezit van een hoge vrouwestem, vader wordt. Waarom is dat geen waan?

Niets is kennelijk zo ongeloofwaardig als de waarheid. Wie haar uitspreekt moet onschadelijk gemaakt worden. Krankzinnig verklaard. Uit de weg geruimd. De taak van de bewakers is door de literatuurcritici verdienstelijk overgenomen. Hier wreekt zich de diepgewortelde misvatting over taal en werkelijkheid. Tevens ontvouwen zich de taalverschijnselen die Hermans deze misvatting doen ontmaskeren. Aan de hand van de meest elementaire taalmiddelen, die in geen enkele stijl ontbreken, valt aan te tonen dat Dorbeck bestaat, *even reëel als Osewoudt en alle andere personages*. Hermans' stijl draagt aan die ontmaskering bij door het erin doorklinkende respect voor taal, waarheid en werkelijkheid, het tegengestelde van de fictie dat literatuur fictie is, en van de hoogmoed taal te willen ‘maken’ en de waarheid naar z'n hand te zetten. Over dit laatste liet Hermans zich onlangs expliciet uit, in zijn vernietigende bespreking van de Woordkunst van Tachtig. ‘Helaas is de dwaling dat de Nederlandse taal voortdurend opnieuw geschapen moet worden en dat daarin de kern van hoge literatuur is gelegen, volstrekt niet uitgeroeid.’[5.]

Evenmin uitgeroeid is de dwaling dat literatuur fictie is, onwerkelijk, minder waar dan wat wij in de materiële wereld gewaarworden. Mede door de wetenschappelijke kennis van zaken, beheersing van vaktermen in allerlei branches, komt Hermans' literaire werkelijkheid meermalen zelfs harder aan dan de materiële. Van schrik zeggen we dan: Het is niet waar! Leugens! Fictie! Maar het is al te laat. Dwalen blijft het. Hermans gaat zijn eigen weg. Dat is stijl.

Voor de verwijzingen en citaten in dit opstel zijn de volgende uitgaven geraadpleegd. (in alfabetische volgorde van de titels)

Drie melodrama's. (G.A. van Oorschot. Amsterdam, 1957)
De donkere kamer van Damocles. (G.A. van Oorschot. Amsterdam, 1958)
Schrijver Dezes. *Het Evangelie van O. Dapper Dapper*. Een vervolg op De God Denkbaar Denkbaar De God. Met een voorwoord van Willem Frederik Hermans. (De Bezige Bij. Amsterdam, 1973)
Fotobiografie. (Thomas Rap. Amsterdam, 1969)
Geyerstein's dynamiek. (De Bezige Bij. Amsterdam, 1982)
De God Denkbaar Denkbaar de God. (G.A. van Oorschot. Amsterdam, 1956)
Herinneringen van een engelbewaarder. De wolk van niet weten. (De Bezige Bij. Amsterdam, 1971)
Homme's hoest. (De Bezige Bij. Amsterdam, 1980)
Ik heb altijd gelijk. (G.A. van Oorschot. Amsterdam, 1951)
Moedwil en misverstand. Novellen. (J.M. Meuenhoff. Amsterdam, 1948)
Nooit meer slapen. (De Bezige Bij. Amsterdam, 1966)
Onder professoren. (De Bezige Bij. Amsterdam, 1975)
De tranen der acacia's. (G.A. van Oorschot. Amsterdam, 1953. Derde druk. (Eerste druk 1949))
Een wonderkind of een total loss. (De Bezige Bij. Amsterdam, 1967)

Eindnoten:

1. *Op de Apollolaan... bedolven onder meisjes* bevat niets dan letterlijke citaten uit *De tranen der acacia's*. (p. 207, 208, 209). Met opzet heb ik ze niet tussen aanhalingstekens gezet, om wat mijn lezers dan overkomt zo veel mogelijk te laten overeenstemmen met wat mij destijds gebeurden.
2. De oorspronkelijke versie van het spreekwoord luidt: *Le style est de l'homme même*. en is afkomstig van George Louis Leclerc Comte de Buffon (1707-1788). Hij deed deze uitspraak tijdens zijn rede ter gelegenheid van zijn toetreding tot de Académie Française in 1753, *Discours sur le style*. Hij betoogde daarmee niet dat karakter, temperament en persoonlijkheid van de schrijver overal in zijn stijl worden teruggevonden (een tot op heden voortwoekerende misvatting in de interpretatie van het spreekwoord), maar wel dat de stijl het onvervreemdbaar eigendom van de schrijver is en dat hij *daardoor* bij het nageslacht zal kunnen voortleven. Ofschoon Buffons Discours de stijl van wetenschappelijke geschriften betreft (hij was plant- en dierkundige), deel ik zijn visie over de stijl ook, nee juist als het gaat om literatuur. Zijn *Discours sur le style* werd uitgegeven in Parijs, 1753.
3. Om te beginnen de verwachting dat ook de stijl van Hermans' essays en andere verhandelingen aan de orde komt. Maar nee. Meteen opstel over de stijl in zijn literaire proza heb ik de handen vol, èn het toegestane aantal bladzijden.
4. Hans van Straten in Het Vrije Volk, 12-11-1958. Gelijksoortige ontsnappingsreacties vertonen Pierre H. Dubois (Het Vaderland, 3-1-1959) en Ben Stroman (Algemeen Handelsblad, 21-2-1959). De meest extreme vertegenwoordiger van deze vluchtpoging is D. Betlem, met zijn overigens uitstekende artikel ‘De geboorte van een dubbelganger’. (Merlyn 4/4 (1966), p. 276-290).
5. Willem Frederik Hermans, ‘De woordkunst van de Tachtigers’. Cultureel Supplement-NRC-Handelsblad, 18-1 -1985.

Henriëtte Roos
Beeldspraak bij Willem Frederik Hermans

1.

Wanneer er over het verschijnsel *beeldspraak* in een prozawerk gesproken wordt, ontstaat dikwijls de associatie meteen rhetorische kunstgreep die veelal gepaard gaat met een bloemrijke en hoogst gestileerde vertelwijze. Onder de bekende Nederlandse auteurs van de laatste eeuw zijn het prozaïsten als Couperus, de latere Bordewijk of meer recentelijk Reve en Joyce & Co. wiens verhalen ten overvloede de gelegenheid bieden de aanwezigheid en functie van beeldrijk, beschrijvend taalgebruik aan te tonen.

In studies over Hermans' proza wordt daarentegen gewoonlijk het accent gelegd op de sobere, directe en alledaagse aard van zijn stijl.[1.] Wanneer het gebruik van een opmerkelijke, associatieve beelding wél ter sprake komt - zoals in Dupuis' analyse van *Lottie Fuehrscheim* en *De God Denkbaar Denkbaar de God*[2.] - geschiedt het met de bedoeling één overheersend thema in het oeuvre van Hermans te belichten: de beschouwing van taal als inherent niet-communicatief, nietlogisch en zinloos. Bij het tot stand komen van zo'n thema zou de aanwezigheid van conventionele beeldspraak alleen maar als een sterk ironiserend middel geïnterpreteerd kunnen worden. Vanuit theoretisch perspectief komen aspecten als de vertelinstantie, de tijdsordening en het realiseren van personages vaak onder het zoeklicht - en Hermans' hecht gestructureerde vertellingen lenen zich vooral goed tot een formeel-narratologisch onderzoek. Daarenboven was de aantrekkelijkheid van Hermans' werk voor de gewone lezer nog altijd gelegen in het snelle verteltempo, de boeiende verhaallijn en de streng realistische achtergrond - in verhalen dus waarin opvallende beeldspraak een stremmend eerder dan een functioneel stijlverschijnsel zou zijn. Het lijkt verder alsof Hermans zelf een striemend oordeel over ‘mooischrijverij’, ‘nieuwschrijverij’ of verbalisme van welke aard ook uitspreekt: ‘...wie indruk wil maken met composities van woorden, (kan) de woorden best tot een min of meer zinvolle volzin combineren, niet tot iets dat niemand ooit gehoord heeft en waarvan de ongebruikelijkheid elke mogelijke suggestieve potentie ontkracht.’[3.]

Het gebruik van beeldspraak is echter meer dan een rhetorische versiering - in de ruimste zin duidt het op de aanwezigheid van ‘overdrachtelijk taalgebruik... (dat) wezenlijk creatief (is en) het middel bij uitstek (vormt) om de sterk gevoelsgeladen innerlijke wereld van een schrijver op een aanschouwelijke of suggestieve manier voor te stellen of op te roepen.’[4.] In gevallen waar zodanig gebruikte beelden herhaaldelijk in een werk voorkomen en een doorlopend motief vormen, kan een specifiek stijlmiddel in werkelijkheid het kernelement van een verhaalstructuur worden en aldus de grondliggende thematiek accentueren. Met behulp van zo'n beschouwing van beeldspraak benadert men naar mijn gevoel een inzicht in de kenmerkende stijl van een Hermans-verhaal: een tekst waarin de eenheid van idee en onderwerp (zij het een object, een handeling of een gebeurtenis) volledig in een sprekend beeld wordt samengevat. Dergelijke beelden worden meestal gevormd bij wijze van gedetailleerde beschrijvingen (Alfreds tocht door Finnmarken met de zware rugzak), micro-vertellingen (de drenkeling op het brandende vlot), uitgebreide vergelijkingen (‘Zijn leven leek op dat ogenblik afgesloten te worden van elke toekomst en druppel

voor druppel verder te kruipen als het lekken van een kapotte kraan'[5.]) en personificaties ('Ik keek het huis diep in de doodzieke keel'). De opmerking van de journalist in *Geyerstein's dynamiek* omtrent het bizarre bestaan van de kreupele kunstenaar ('Het is een metafoor, zei hij plechtig, dit huis, die zaal, deze trap, zijn oeuvre. Een metafoor' (p. 5)) is binnen het verband van die vertelling klaarblijkelijk ironisch vertellerscommentaar. Deze uitspraak is ook van toepassing op de bijzondere wijze waarop in een Hermansvertelling de analogie van beeld en begrip wordt gevormd. Beeldspraak treedt dan niet alleen op als een (hopelijk) functioneel gegeven binnen de grotere verhaalstructuur; het is een essentieel deel van die structurering zelf.

2.

In de afgelopen vier jaar zijn er van Hermans vier verhalen verschenen die qua formaat, visuele aanbieding en kritische ontvangst in bepaalde kringen (zoethoudertjes', onbenulligheidjes en zuchtje(s)[7.]) als de 'lichtere kost'[8.] van de schrijver beschouwd werden. De parallellen tussen deze verhalen zijn niet tot uiterlijkheden beperkt; ook de syntactische formulering van de eerste drie titels stemmen overeen: *Filip's sonatine* (april 1980), *Homme's hoest* (november 1980) en *Geyerstein's dynamiek* (september 1982). Ten opzichte van thema, toon en techniek zijn de vier novellen ten nauwste met elkaar en met de kern van het gehele oeuvre verbonden.

Andere lezers hebben reeds in de kranten- en tijschriftartikelen op de schakeling tussen één of meer van deze novellen en andere novellen gewezen, en daarbij vooral het Wonderkindmotief[9.] en een karakteristieke structurering van het gebeurenverloop uitgezonderd. De vier novellen vertonen onderling een nog opvallender samenhang, die door een reeks structuuraspecten bewerkstelligd wordt. Hoewel de specifieke karakters, de tijdshantering en de verhaalruimten en -situaties zich in iedere vertelling als nieuw voordoen, blijven bepaalde basische gegevens duidelijk constant. De belangrijkste karakters vormen steeds paren (Daddy en Filip, Homme en Helena, Allard en Carolien, Jasper en Witte) die in broze verhoudingen van eenzelfde bedrieglijke aard verwikkeld zijn - verhoudingen die telkens aan onstuitbaar verval ten prooi vallen, de beste bedoelingen ten spijt. Binnen deze verhoudingen worden de karakters allemaal door onheil bedreigd en zijn ze aan het toeval uitgeleverd; zonder uitzondering worden ze gekweld door de ambitie succes te behalen (met geld? geluk? roem?), door het gebrek aan de nodige vermogens of talenten, door een futiele toevlucht tot zelfbedrog en waan en de uiteindelijke overgave aan wanhoop of dood. Het komt mij dan ook voor alsof het laatste van de vier werken, *De zegelring* (oktober 1984), inderdaad 'het zegel plaatst' op een tetralogie waarvan de afzonderlijke verhaallijnen in het slotverhaal bijeenkomen. Dan wordt zelfs een chronologische eenheid ook zichtbaar - *Filip's sonatine*, waarvan de gebeurtenissen zich uitstrekken over de periode tussen ± 1935-1965, wordt gevolgd door *Homme's hoest* met een relaas over de jaren zeventig en *Geyerstein's dynamiek*, dat zich in de zomer van 1981 afspeelt, terwijl *De zegelring* dit hele tijdperk - vanaf 1938 tot ± 1980-omvat.

Voor het doel van deze bespreking is het belangrijkste gemeenschappelijke verschijnsel echter datgene wat men als een specifiek stijlmiddel kan omschrijven: het gebruik van de mogelijkheden van beeldspraak, waardoor een uitgebreid metaforisch proces zich binnen de verhaalstructuur voltrekt. Hiermee bedoel ik onder meer dat er een interactie van verschillende betekenisniveaus in de verhaalteksten plaatsvindt, en meer in het bijzonder dat door de werking van de metafoor een

bepaald concreet beeld een verbinding aangaat met een algemeen en abstract begrip. In elk van de vier verhalen wordt op deze wijze een symbool gevormd, waardoor niet alleen de dramatische gang van het verhaal met behulp van een parallel beeld wordt voorgesteld, maar ook het ideële niveau visueel vorm aanneemt.

3.

Een beschouwing van de titel, het aanvangsgedeelte en de slotalinea van elk van de vier novellen doet een betekenisvolle samenhang van die drie elementen blijken. De titel *Filip's*

sonatine, bijvoorbeeld, duidt meteen op een bepaalde persoon en een specifieke compositie, waarna de aanvangszinnen dan het accent leggen op een tweede persoon, de pianist Gerrit Hondijk. Door de strategische plaatsing en herhaling van informatie worden *middelmatig talent, hoge verwachtingen* en een *vaderlijk* optreden geaccentueerd. In de slotalinea's keren dezelfde gegevens terug, maar nu in een totaal gewijzigde vorm. Gerrit en Filip zijn nog bij elkaar, hoewel de situatie helemaal veranderd is: de sonatine is vernietigd, het pianospelen gestaakt, de 'vader' tot 'kind' gemaakt. Door de duidelijke afgestemdheid van titel, begin en slot op elkaar zou men reeds naar aanleiding van deze schaarse gegevens een inzicht in het structurele en thematische raam van de vertelling kunnen krijgen. Een verdergaand onderzoek doet blijken dat een soortgelijk onthullingsproces ook voor de andere verhalen kenmerkend is. De prefiguratie die bij wijze van de titel, *Homme's hoest*, en het aanvangsbeeld van een gruwzaam ongeluk ontstaat, wordt in het slotgedeelte verwerkelijkt wanneer Hommes hoest verstilt, de auto een doodkist wordt en Homme zelf nu bij het wrak achtergelaten wordt. Door dezelfde techniek is het samenspel van motieven als scheppend talent, gebroken verhoudingen en de dood in *Geyerstein's dynamiek* een richtingwijzer naar het thema van het verhaal en de rol van het hoofdkarakter in de thematische opzet. De lezer die met de verwachting van een vergelijkbaar patroon aan *De zegelring* begint, ziet in dat verhaal een hechte verbinding tussen de ring, de kwellingen van waanideeën waaronder de mensen lijden, en de uiteindelijke triomf van aftakeling en dood.

Deze oppervlakkige resumes demonstreren dat iedere tekst op dezelfde wijze een 'aankondiging' doet van het *verhaal* en de belangrijkste *idee*, en dat deze beide elementen direct gekoppeld worden aan een beeld (object, handeling). Een betekenisoverdracht vind dus plaats: op metaforische wijze wordt het ene woord/beeld in de plaats gesteld van het andere woord/ begrip. Homme/diens leven wordt bijvoorbeeld gelijk gesteld aan Hommes hoest/de auto; de lotgevallen van de een wijzen uit naar de toestand van de ander; verwijzingen naar de een dienen bij het lezen van toepassing gemaakt te worden op de ander.[10.] Men dient aan te tonen of de metaforische processen op betekenisovereenkomsten en/of -contrasten berusten, en hoe de verschillende betekenisniveaus in de tekst met elkaar verstrengeld zijn. Deze verschijnselen, en ook de wijze waarop door de metaforische werking symbolen worden gevormd die de thematiek van de tekst begeleiden, worden in de onderstaande paragrafen van dichterbij beschouwd.

4.

In de aanvangsalinea van *Filip's sonatine*[11.] wordt Gerrit Hondijk als *redelijk* bekende pianist aan de lezer voorgesteld. Daarna bevestigt de vertelling dat hij niet dankzij eigen scheppend vermogen succes behaalt, maar door als interpreet en student van het talent van anderen op te treden. Hij is bekend als Aletta Strolls begeleider, hij wordt soms zelfs als 'begenadigde accompagnateur' (p. 5) beoordeeld, en voor zijn gebrek aan genialiteit vergoedt hij door 'nimmer versagender ijver' (p.8). Gerrit is meer 'een intellectueel gebleven... dan een artiest geworden' (p. 10), en eigenlijk in de wieg gelegd om het werk van anderen te vertolken. Het is dus te begrijpen dat hij nooit een ster geworden is of zal worden. Hetzelfde aanvangsgedeelte geeft echter een indicatie van waartoe Gerrit wél in staat is: 'Zijn grote kennis van de muziekliteratuur werd alom geprezen' (p. 5) en hij bezit ook 'een zekere faam als muziekpedagoog'(p.8).

Hoewel Gerrit aanvankelijk een duo met Aletta vormt, haar 'leidsman in alle opzichten' (p. 5) is en deze twee mensen ook samen een huishouding beginnen, voelt hij zich eigenlijk meer betrokken bij Filip, haar vijfjarige zoon. ('Al gauw hield hij eigenlijk het meest van Filip', p. 6).

Filip wordt op een bijzondere wijze met Gerrit verbonden door de uitspraak: 'de kans leek groot dat hij later *werkelijk* pianist zou worden' (p. 7; cursivering van mij). Deze woorden zijn de eersten in een serie verwijzingen naar de mogelijkheid dat Filip alles zal kunnen worden wat Gerrit nooit gelukt is. Iedereen beschouwt hem als 'een kleine Mozart' (p. 14); 'met uitzonderlijk veelbelovend talent' (p. 15); 'dit kleine genie' (p. 22); 'geboren voor de piano' (p. 43); iemand die 'een werkelijk groot musicus zou zijn geworden' (p. 42).

Hij is Gerrits begaafdste leerling ooit, en bovenal een componist - iemand die iets onsterfelijks maakt en dus de hoogste vervulling van een bestaan als musicus kan bereiken. Inderdaad een wonderkind.

Het patroon dat door middel van deze verwante beschrijvingen ontstaat, illustreert het belangrijkste aspect van de verbintenis tussen Gerrit en Filip - dat van een toegewijde pedagoog en een geniale student, waar de ijver van de een het talent van de ander koestert, en waar de creativiteit van de leerling door de meester gericht en vertolkt wordt. Eén overheersende tekstisotopie wordt dus zichtbaar - een isotopie die verband houdt met de begrippen *talent* (een woord dat opmerkelijk frequent figureert), *kunst* en het streven deel te hebben aan dit uitzonderlijke, vitale verschijnsel.

Dezelfde aanvangsalinea's vestigen echter op een bijna even uitdrukkelijke wijze de aandacht op een tweede kenmerk van Gerrit Hondijk. Hij maakte de indruk 'een vaderlijke vriend' voor de kinderlijke Aletta te zijn (p.5). Ook deze verhouding wordt overstemd door zijn verbintenis met Filip. Filip noemt hem 'daddy' - niet alleen omdat hij zoveel van hem houdt, maar ook omdat hij zijn echte vader als 'pappa' moet aanspreken. Dezelfde substituering vindt ook in andere facetten van Gerrits leven plaats. Hij is 'een weinig erotische man' (p. 7), die een gekastreerde kater als troeteldier aanhoudt en alleen als 'pseudovader' (p. 22) ervaring van kinderen heeft. Zijn enige hartstocht is het spelen van het werk van anderen, een passie die tot stilstand komt naarmate de gewrichtsziekte zijn handen tot 'starre, kromme klauwen' vervormt (p. 20). Tegen het einde bezit hij zelfs geen kat meer, alleen een aantal glazen dozen die hij in geometrische patronen rangschikt en die gevuld zijn met vastgespelde *kunstvliegen*.

Het lijkt alsof ook Filip substitutie als basis voor zijn verhouding met andere mensen aanvaardt - en dat niet alleen omdat ook hij in een geliefd spelletje de hemdsknoopjes van zijn 'daddy' *als vliegen vastspelt* (p. 7). Zijn grote geschenk aan Gerrit, de Sonatine, overhandigt hij met een 'theatraal gebaar' (p. 23); veel later trouwt hij met een vrouw die er uitziet 'of ze niet leefde maar levensgroot nagemaakt was van ivoorkleurige toiletzeep' (p. 45). Hij gelooft dat alle mensen namaaksels mooi vinden (p. 47), hij heeft geen kinderen en wil ze ook niet hebben (p. 5) en bekent uiteindelijk aan Gerrit dat hij de Sonatine overgeschreven heeft: 'een voorbeeld heb ik gekopieerd' (p. 55). Een tweede en contrasterend betekenisniveau wordt dus gevormd door de cumulerende verwijzingen naar het onechte, het kunstmatige en het steriele. De noodwendige interactie van deze twee tekstisotopieën doet het voorkomen alsof het lot van de beide protagonisten een onvermijdelijke afloop zal moeten hebben. Het streven van Gerrit loopt op alle vlakken mis: hij verliest zijn beroep naarmate zijn handen steeds kouder worden en tot nutteloze klauwen verwrongen raken; als invalide in een bejaardenflat kan hij later slechts nog enkele leerlingen met zijn minipiano behouden. Van zijn eertijdse glorie blijft alleen nog een gebarsten plaat in een versleten bruine hoes over, Als leermeester is hij mislukt omdat Filip bij hem wegmoest; als muziekkenner faalt hij jammerlijk doordat hij niet eens een middelmatig namaaksel kan herkennen. Ook Filips degeneratie wordt

vroeg in de novelle voorspeld wanneer hij reeds als kleuter van plan is een pianist ‘net als daddy’ (p. 7) te worden. Zijn prestaties op school verslechteren, hij begint alle muziek te haten, en weet als tiener al dat alles verloren is: ‘Ik wou dat ik een groot talent had... maar dat heb ik niet’ (p. 27).

Dit vermoeden dat de aftakeling voorbestemd is, alsof geen ijver of vaardigheid ertegen bestand zou kunnen zijn, vindt frappante ondersteuning in een derde betekenisniveau. Ook in dit geval biedt het aanvangsgedeelte de eerste aanduiding door middel van een verwijzing naar de orde en regelmaat waarvolgens Gerrit zijn leven heeft ingericht. Qua uiterlijk en geaardheid is hij een verpersoonlijking van stabiliteit: ‘hij leidde een uitermate ‘precies geregeld leven’ (p. 7), koopt opeenvolgend ‘*precies eendere* katten’ en wordt door Aletta verweten dat hij geen begrip voor de menselijke evolutie kan opbrengen. Na het plezier van zijn vijftigste verjaardag ondervindt hij opeens hoe ‘afschuwelijk de dingen in een jaar kunnen veranderen’ (p. 19) - een verandering die in de langzame vervorming van zijn pijnlijke handen zichtbaar is.

W.F. Hermans. Foto Charles Vlek.

De afschuwelijkste van deze blijkbaar vanzelfsprekende omwentelingen wordt echter in Filips leven gedemonstreerd. Het begint met vage suggesties dat alle wonderkinderen gedoemd zijn omdat het proces van opgroeien onvermijdelijk is. Daarom is een wonderkind steeds 'de mindere... van het wonder dat hij was door alleen maar kind te zijn' (p. 16). Eerst lijkt het of Filip 'niet helemaal... dezelfde lieve... jongen' meer is (p. 20); dan wordt hij 'ouder en anders' (p. 21). Volgens zowel de verontschuldigingen met behulp van de Filosofie ('Panta Rhei... alles stroomt') en de Wetenschap ('geen haar, geen huidcel of nagel is na zeven jaar meer precies dezelfde', p. 23) moet Gerrit aanvaarden dat de verandering onstuitbaar is. Filip moest reeds in zijn kinderjaren zijn achternaam veranderen, en het gebeurt nu ook met zijn voornaam. Hij wordt- dik en kaal - een gewone Amerikaanse garagehouder, die 'geen haar, nagel of huid meer gemeen (heeft) met de kleine componist' (p. 54). Het hele samenhangende patroon wijst aldus op de ondergeschiktheid van de mens aan verandering, en op het feit dat metamorfose een levenswet is. Deze levenswet wordt echter door Gerit ontkend omdat hij blijft geloven dat één kern tussen alle dingen dezelfde zal blijven. In het leven van hem en Filip is die kern de *Sonatine*.

Zoals de verschillende betekenisreeksen in de tekst door contrastering of parallellie op elkaar inspelen, wordt een bepaald beeld door herhaling en accentuering tot een *Leitmotiv* ontwikkeld. Dit is het beeld van de Sonatine, dat in enkele gevallen ook uitgebreid wordt door verwijzing naar andere composities en muziekstukken. Het gebruik van de Sonatine in de titel, alsmede de gedetailleerde beschrijving van plaats en tijd wanneer het de eerste keer in de novelle ter sprake komt, accentueert alvast het belang van dit beeld. Na de titelverwijzing geschiedt de volgende vermelding in het kader van de onvergetelijkste dag in Gerrits leven: zijn vijftigste verjaardag en de buitengewone erkenning en ovatie die hij op deze dag ontvangt. De bekendstelling van de Sonatine wordt beschreven als het absolute hoogtepunt van een bijzondere dag. Het gebeurt reeds 'voor het ontbijt', in 'de Wharncliffe suite van het Russel Hotel in Londen', en in een kamer waar 'gigantische witte maagden... het plafond van de blauw en witte zaal op haar hoofden droegen' (p. 13). Alle andere activiteiten komen tot stilstand terwijl niet alleen Gerrit en Aletta, maar ook het kamermeisje en de twee kelners toeluisteren. Het spel klinkt alsof 'de muziek... voortgebracht (werd) door een engel op een onzichtbaar instrument'. Na afloop ervan moeten zelfs de onkundigen in de jongen een wonderkind, een kleine Mozart, erkennen.

Het blijkt dus dat deze gebeurtenissen een centrale plaats in de verhaalstructuur inneemt, ook omdat ná de beschrijvende aard van de inleidende vertelling er nu voor de eerste keer dialoog en directe dramatisering voorkomen.

Mogelijk bezit het sonatine-beeld ook vormtechnische implicatie: een 'kleine sonate' wordt volgens drie bewegingen opgebouwd, waarvan de drie delen van de belangrijke eerste beweging de expositie, de ontwikkeling en de recapitulatie zijn. In deze Hermans-'sonatine' kan een soortgelijk patroon waargenomen worden: een inleiding (p. 5-11), vervolgens de ontwikkeling van de gebeurtenissen (p. 12-39), met een recapitulatie wanneer de belangrijkste figuren (onder veranderde doch herkenbare omstandigheden) elkaar weer ontmoeten (p. 40-56). Bij wijze van directe gelijkstelling, uitgebreide vergelijkingen en personificaties wordt de sonatine dan door een metaforisch proces tot beeld van niet alleen het leven van Gerrit en Filip, maar ook van het ganse wanklankige mensenlot ontwikkeld.

Het is opmerkelijk dat de sonatine (een kléine sonate, en daarom mogelijk geen 'echte' sonate?) verbonden wordt met beelden van kunstmatigheid en onwerkelijkheid. Filip heeft het opschrift in de 'fraaiste krulletters' geschreven; hij overhandigt het stuk met een 'theatraal' gebaar; en hij speelt het dan voor in een vertrek dat een hoogst overdreven décor vertoont. Hij wordt met een engel of een kleine Mozart vergeleken, en de indruk als zou hij alleen een rol spelen wordt versterkt doordat de kelner zich de naam van geen enkele van de vorige Wonderkindbezoekers kan herinneren. Panzers eerste reactie op het stuk ('Onvoorstelbaar voor een zo kleine baas') klinkt dan ook ironisch juist.

Hondijk kijkt echter bij al deze waarschuwende tekens voorbij: de sonatine is volgens hem het concrete bewijs van Filips genialiteit en scheppend talent. Hij herkent een element van 'beïnvloeding', doch vindt de compositie 'erg oorspronkelijk', minder geraffineerd dan die van bijvoorbeeld Chopin en vooral om deze rede 'natuurlijker' (p. 16). Als compositie die telkens opnieuw gespeeld kan worden heeft het een levend karakter en vertegenwoordigt aldus de hoogste vervulling van een bestaan als musicus. Meer nog: in deze sonatine is Filips potentiaal 'op zijn schitterendst aan het licht gekomen' (p. 22). Zelfs (of júist) wanneer Gerrit het weer bekijkt nadat het jaren lang opgeborgen was, ontroert het hem nog als beeld van een diepe genegenheid: 'dit kinderlijk werkstukje... zo hartverscheurend lief' (p. 35).

Juist de omschrijving *'kinderlijk'* verdoemt de sonatine tot ondergang. Kinderen veranderen en een wonderkind groeit op; Gerrits interpretatie van de sonatine als een voorbeeld van ware kunst en blijvend talent is dus op een vals fundament gebouwd. Vanwege de plaats die de sonatine inneemt in het conflict tussen Hondijk en Wouter Klim, in de onthulling van Gerrits onkunde en ijdelheid en in de metamorfose die Filip ondergaat, kan men het stuk met recht als iets *menselijks* omschrijven. Dit wordt dan ook door Panzer gedaan wanneer hij zijn gebruikelijke apatische filosofie wil vergoeilijken: 'Wij dienen de mens misschien wel te vergelijken met een muziekstuk... Hetzelfde muziekstuk, onophoudelijk gespeeld, da capo, da capo. Maar men weet niet door wie het gespeeld wordt en de grote Geheimzinnige speelt het in de loop der jaren telkens een beetje anders. Bij iedere nieuwe uitvoering worden er een paar maten overgeslagen, tot Hij hele gedeelten steeds gebrekkiger spelen gaat. 't Is als een onzichtbare onderhoudsdienst, die z'n werk voortdurend slordiger doet. En naar onze klachten luistert men niet...' (p. 31).

Wanneer Filip zijn sonatine als 'dat ding', 'dat vod' bestempelt en de compositie tegen het einde graag zou willen verscheuren, is zijn optreden een dramatisering van precies die ontluisterende filosofie. In een van hun laatste gesprekken verwoorden de twee hoofdkarakters inderdaad de complexiteit van het sonatine-beeld - een beeld dat naar het nagemaakte én naar het echte, de kunst én het kunstmatige verwijst. Hun woorden spannen een dicht net van ironische verwijzingen waarin verschillende betekenisniveaus verstrengeld zijn:

'Toch, zei Hondijk, toch was de sonatine die je indertijd voor mijn vijftigste verjaardag gecomponeerd hebt, *echt* heel erg goed. Zo *kunstig* voor een jongen van negen jaar. *Gewoonweg een wonder*. Och Herr, riep Filip uit, die muziek van mij leek net zoveel op *echte* muziek, als een *kunstvlieg* op een *echte vlieg. Kunstig* was het wel, maar vliegen deed het niet' (p. 53). (Cursivering van mij.)

Dit is dan de sonatine: geschreven door Filips echte vader - door een bedrieger; een leven lang door de pseudo-vader aanbeden en bewaart; een ambigu antwoord op de vraag naar wat echt is, hoe de roem er uitziet, waar het geluk gelegen is. In de aftakeling van de grote belofte die dit muziekstuk inhield, wordt blijkbaar ook het jammerlijk verval van alle karakters erbij betrokken weerspiegelt:

> da capo, da capo... tot Hij... steeds gebrekkiger spelen gaat (en) zijn werk voortdurend slordiger doet.

De vraag naar wat echt is, en hoe het nagemaakt te herkennen valt, is méér dan een particulier probleem van Gerrit. De voorgaande analyse doet duidelijk blijken hoe deze vraag tot het kernprobleem van het verhaal groeit. In de opbouw van de twee contrasterende doch verstrengelde motieven van scheppend en steriel (na)maaksel, wordt overtuigend gedemonstreerd dat zelfbedrog en waan in alle gevallen meedogenloos aan het licht gebracht worden. Inherent aan deze motiefstructuur is het element van meerduidigheid, waardoor het finale inzicht in een volstrekt zinloos bestaan tóch getemperd wordt. Aletta sterft bij een auto-ongeluk, Wouter aan kanker, Panzer na zijn gevangenneming - alle pretenties zijn gestroopt. Gerrit is nu een invalide met koude handen - en toch 'behoudt' hij de (tevreden) Filip die nu door zijn vrouw als 'a real genius' wordt gezien; iemand die *werkelijk* iets tot stand brengt door een autowrak tot 'een totaal nieuwe auto' te herbouwen. Wat is dus echt, wie schept werkelijk?

Van Hondijk wordt gezegd dat hij nooit een *ster* zou worden hij zou zonder de glans van roem moeten leven. Door de herhaalde verwijzingen naar verwante begrippen (blinken, schitteren, flonkeren, enz.) wordt de aard van zo'n 'duister' leven gecompliceerd voorgesteld. Aanvankelijk is Hondijk van mening dat het glansrijke leven alleen dooreen groot kunstenaarsbestaan verwezenlijkt kan worden: de sonatine heet de onveranderlijke kern van Filips talent 'op zijn *schitterendst* aan het

licht (doen) komen' (p. 22). Later in zijn eenzame woning verblijdt hij zich over hetzelfde beeld als zijn leerlingen naar de vroegere uitvoeringen als *'schitterend'* verwijzen. Niet alleen het componeren en de kunst brengen echter licht in het bestaan: Filips grootste plezier als kleuter was om de knoopjes in Gerrits hard gesteven overhemd vast te steken 'waar ze *blonken* als kleine *vliegen van diamant*' - een gezicht dat meer dan dertig jaar later nog een van zijn helderste herinneringen blijft. De 'echtheid' van dat glanzende moment is ogenschijnlijk onaantastbaar. De oudere (en andere) Filip wordt ook nu verbonden met licht en glans: op de foto die hij met Kerstmis stuurt, staat zijn (nieuwe) naam in neonletters geschreven. Doris houdt ook van de kunstvliegen, omdat het namaak is én mooi, kortom - zij houdt van alles dat '*schittert en blinkt...* Net als ik' (p.47). Dat klopt inderdaad ook met haar uiterlijk:

'Levensgroot nagemaakt', 'benen slank en welgevormd', 'een figuur zoals je op de schilderijen van Campagli zag', en met 'aan elke vinger een paar ringen. Dunne zilverkleurige ringen waren het, van platina misschien wel, met grote *diamanten* bezet. Ze *flonkerden* ritmisch en periodiek...' (p. 50). Ook Filip draagt nu aan de ene arm een zwaar, gouden horloge, aan de andere een gouden ketting. Het zijn deze drie mensen die in Gerrits zonnige kamer tussen zijn glazen kasten vergaderen - samengevoegd tot een nieuwe pseudo-familie (ook Doris noemt Gerrit nu 'Dad').

De glans van dit 'kunstmatige' groepje kan echter niet helemaal verdoffen. Filip - dik en kaal en een kauwende veertigerontroert zijn 'oude daddy nog even sterk als vroeger'; de herkenning van en vertrouwen in elkaar groeien sterker - beiden vinden ze dat de andere 'eigenlijk heel weinig veranderd' is (p. 47). Filip spreekt nog steeds uitstekend Nederlands, en terwijl hij met grote tegenzin naar Wouter verwijst, blijft zijn 'dad' daarentegen in zijn ogen een 'grote kunstenaar'. Wanneer de afschuwelijke mededeling over de sonatine Gerrit 'trillend' laat, schijnen wanhoop en aftakeling de overhand te krijgen. Het is echter Doris, de 'buddha van speksteen', op wie het laatste licht valt. Zij buigt zich over hem heen en 'haar *warme* vingers komen in aanraking met zijn hand'. Het echte wordt weer eens door een namaaksel vervangen, maar ook dít brengt troost en de substitutie is niet zonder zin.

5.

In tegenstelling met de verwachting door de titel gewekt, is Hommes *auto* het duidelijkste *Leitmotiv* in de tweede novelle.[12.] Het gloednieuwe voertuig, een Jaguar E-type sportauto die Homme zijn laatste cent heeft gekost, vertegenwoordigt de hoop op rijkdom en succes, maar vergt constante zorg, veroorzaakt vele kwellingen en eindigt als verfrommeld wrak. De jager is prooi geworden. In deze contrastering van wens en werkelijkheid ontwikkelt de auto zich tot metaforisch beeld. Terwijl Hommes plannen mislopen en zijn wil 'week (wordt) als was', kruipt de auto op dwaal- en cirkelwegen rond; vol deuken, beschadigd en vuil, verandert het stap voor stap van 'een goddelijk snelheidsmonster' (p. 15) in een 'open doodkist' (p. 63).

Het effect van dit auto-beeld wordt verhoogd doordat het veel méér dan Hommes Jaguar omvat. Na de eerste vermelding van het Rolls Royce-wrak volgt er een hele serie verwante verwijzingen. Reeds in Bulgarije zijn de Russische vrachtauto en de legertrucks opzichtelijke dragers van gevaartekens doordat ze het uitzicht versperren, de Jaguar vuil maken en zwarte rook uitbraken (p. 10). Hoewel het aan de ene kant ook de uitzonderlijkheid van de Jaguar bevestigt, word het mislukken van Hommes dromen rijk te worden voorspeld door de verwijzing naar de gebrekkige auto's, gehavende Mercedessen, scheefhangende auto's en 'open trucks' van dit armoedige land. Het blijkt dan ook later dat de enige vervoermiddelen die op de afschuwelijke wegen ongehinderd voortbewegen 'een traag voortstappend karavaantje' en hoge huifkarren zijn (p. 55). Evenals de doelloze ritten die in de Jaguar ondernomen worden, beginnen de andere auto-beelden een cyclisch patroon te vormen. In het slot van het verhaal is er wéér een wrak (deze keer de Jaguar) en wéér een Rolls-Royce (deze keer de auto die verder rijdt). De overdrachtelijke toepassing van het auto-beeld op de menselijke situatie in het algemeen, en in het bijzonder de gelijkstelling van Homme met zijn auto, vindt op verschillende verhaalniveaus plaats. Aanvankelijk wordt het opvallende contrast tussen de twee aangeduid: Homme vaal en half armoedig, de luxueuze Jaguar een 'schitterende auto'. De discrepantie wordt stelselmatig opgeheven doordat de auto aanvankelijk - net als Homme - een aantal

modderspatsels vertoont (p. 14); dan gaat de snelheidsmeter kapot op een tijdstip wanneer er een gedwongen snelheidsbeperking geldt (p. 29); de auto laat waarschuwende tikken horen die Hommes angstgevoelens begeleiden (p. 33) en begint later zelfs als Homme te hoesten! (p. 40). Zonder een reservewiel is de Jaguar hulpeloos, uitgeleverd aan de achtervolging van troepen woeste honden - net zoals Homme aan Heiena's gevaarlijke grillen uitgeleverd is. Na het fatale ongeluk worden zowel man als auto ('auto*lichaam*') als doden beschreven. Onder andere door dit personificatieproces, maar ook doordat beide in dezelfde situaties optreden, worden het auto-beeld en het titelmotief, de *hoest*, binnen één betekenisniveau opgebouwd. Het motief van dreigend gevaar en onvermijdelijke ramp wordt door een overtuigende gelijkstelling van gebeuren, handelingen en begrippen in een gepast beeld samengevat. Het landschap waardoor Homme en Helena reizen, is een integraal element van dit gelijkschakelingsproces. De zijwegen, de garages in armoedige woonbuurten, de opiumlanderijen en de hoge afgronden vormen een wereld waarin Homme de weg kwijt raakt, totdat zelfs de hoofdweg die hij zo naarstiglijk heeft gevolgd, ook in een steenwoestijn verandert (p. 61).

De basis van de geslaagde metaforische werking in dit verhaal is de spanning die bij wijze van betekenisovereenkomsten en -contrasten ontstaat. Homme, diens auto, het vreemde land en zelfs het ongewone hoestje van de hoofdfiguur lijken disparate gegevens te zijn, maar in de loop van de vertelling vindt een gruwelijke nivellering plaats: man en auto worden absoluut deel van het barre land.

In *Geyerstein's dynamiek*[13.] worden de opponerende begrippen dood, bedrog en steriliteit aan de ene kant en scheppend talent aan de andere kant door dezelfde beeldgroepen overgedragen. De thematiek is verwant aan die van *Filip's sonatine*, maar in dit geval wordt de creativiteit niet alleen door een gebrekkig talent bedreigd. Ook de geniale mens verkeert in de ban van lichamelijke zwakheid, de aftakelende ouderdom en de dood. De beelden die aan dit thema vorm geven worden bijeengebracht door de *fotokoffer* die Carolien overal met zich meedraagt, en de *scheve wereld* van schuine vloeren, kromme muren en verwrongen gezichten die zij wil gaan fotograferen. Vooral Caroliens tas wordt een treffende metafoor van de complexe emotionele bagage die de mens met zich meesjouwt. Wanneer Allard in de brandende luchtballon sterft, vangt de toekijkende Carolien de tas die eruit valt - het enige overblijvende teken van de vele reportages die ze samen hebben gemaakt, gevuld met de sensitieve instrumenten waarmee Allard zo bekwaam kon werken. De erflating wordt echter een vreselijke last: letterlijk een struikelblok op de sociale bijeenkomst, een belemmering voor uitzicht of gesprek, nutteloos omdat Carolien de instrumenten helemaal niet kan benutten of gebruiken. Haar futiele strijd met de tas leidt tot een mislukte reportage en een finaal besef dat Allard verloren is - een directe illustratie van het feit dat de mens zijn absurde omgeving niet kan ordenen of interpreteren, en dat de dood over het leven blijft triomferen. Het is ironisch dat de verminkte en stokoude Geyerstein de ouderdom en het verval ogenschijnlijk overwint. De beschrijving van datgene wat hij schept, levert echter óók ironisch commentaar: 'De wereld van een kreupele, de wereld van een man die het grootste gedeelte van zijn leven voortdurend dreigde van de trap te vallen als hij naar boven of naar beneden moest' (p. 50).

6.

In *De zegelring* suggereert de vergelijking van de titel met het motto uit *Hermes Trismegistos* een dubbelduidig motief. De titel verwijst naar een object dat gezag en stabiliteit tot uitdrukking brengt; het motto daarentegen legt het accent op de innerlijke kwellingen en waanbeelden die het leven van de mens verzuren. Dit

tegenstrijdig gegeven duidt in de richting van een heel netwerk van meerduidige beelden dat de verhaalstructuur ondersteunt. De beeldspraak in deze vertelling[14.] wordt dan ook gekenmerkt door de verrassende combinatie van uiteenlopende en soms paradoxale betekenissen.

Met de verwijzing naar goedkope journalistiek en goedgelovige lezers brengt de aanvangsalinea de contrasterende begrippen 'werkelijkheid' en 'waan' ter sprake. De mensen worden aangegrepen door de absurde bijgeloven en veronderstellingen die in krantenverhalen verschijnen, vooral wanneer zij zelf gedreven worden door ijdelheid, ambitie of ontevredenheid. Zij verlangen naar aristocratische voorouders en adellijk bloed - de wereld van familiewapens en de zegelring. De opsomming van gestorven ridders, verloren bezittingen, verdwenen nazaten en vergeten roem 'ondergraaft' echter al heel in het begin de zegelring als eenduidig werkelijkheidsbeeld - klaarblijkelijk vervaagt ook het concrete, is ook het 'werkelijke' alleen maar waan.

Onder de beeldreeksen die in het daaropvolgende verhaal gestalte geven aan het conflict tussen werkelijkheid en waan,

zijn de zegelring en de tuin de opvallendsten. Voor Jasper Fraeylema - klaarblijkelijk een jongeman door 'kwelduivels' geplaagd - vertegenwoordigt een ring ('een gouden ring... met een vlakke, blauwe steen, waarin een familiewapen was gesneden', p. 17) de vervulling van alle verwachtingen die zijn dromen richten. Het zou een concreet bewijs kunnen zijn van het zo intens begeerde verband met een eeuwenoude Fraeylemaborg; het zou zijn jaloezie op de positie en ring van Notaris Bloemhof kunnen stillen, en mogelijk de minachting die hij voor zijn weinig geziene vader voelt kunnen temperen. Jasper voelt zich aangetrokken tot de *metaforische* waarde van de ring; hij veracht de ring die zijn vader hem wél schenkt, en de werkelijke functie ervan - het verzegelen van documenten - laat hem helemaal onverschillig. Het is opmerkelijk genoeg juist een andere buitenissige droom die de begaafde doch wispelturige jongen in dit tijdperk met zijn voeten op de grond houdt. Hij werkt uren lang aan een bijzondere fiets waarmee een uniek snelheidsrecord - 'door een man, louter en alleen met zijn spieren', p. 15 - behaald zou kunnen worden. Het is wanneer Jasper met uiterste krachtinspanning op deze fiets voortsnelt dat hij zich *werkelijk* en in beheer van zijn eigen leven voelt; een natuurlijk deel van de aarde zelf. Als gevolg van een oorlogsongeluk verliest Jasper een van zijn benen; zijn racefiets wordt tot een lompe driewieler omgebouwd - en dan aarzelt hij zelfs niet meer om lijkschending te plegen wanneer hij wel een geschikte, maar slecht passende ring tegenkomt. Hij beschouwt zichzelf nu als een van de 'oude edelen... struikrovers en moordenaars waren het... hij was van hetzelfde bloed als zij' (p. 39-40). Het zelfbedrog groeit totdat hij, zeer ernstig ziek, de gestolen ring aan zijn zoon als familie-erfstuk geeft.

Wanneer Witte zijn erfportie met liefde en trots draagt, doe hij dat juist omdat hij de onhandige waarschuwingen van de dominee als bijgeloof beschouwt. Hijzelf ziet de ring alleen als een 'prachtig... oud familiestuk' - *'En dat is alles*, volgens mij' (p. 54). Dan vindt er een tweede, bizar ongeluk plaats. Niet als oorlogsheld zoals zijn vader, maar door een absurde aanrijding verliest Witte zijn ring en zijn linkerhand. Op helemaal onwaarschijnlijke wijze vindt de werkelijke erfgenaam de ring dan weer terug. Tijdens het gesprek tussen Witte en zuster Huydts van Ruwil - een echte adellijke met een echte dubbele naam - wordt aan de ring een mysterieuze, boze kracht toegekend. Door Wittes koortsachtig piekeren, de traumatische herinneringen van de zuster en later het initiatief van een journalist, wordt een nieuw waanbeeld gevormd.

Ook in het beeld van de tuin vervloeit het concrete en het illusionistische tot een onontwarbaar geheel. De eerste verwijzingen ernaar staan in verband met de (begeerte naar en voorwendsels van) aristocratische afkomst. De journalist probeert de oude Fraeylema te verleiden door van de verafgelegen Fraeylemaborg in de Groningse Ommelanden te spreken notaris Bloemhof bezit geen landgoed, maar heeft wel een (gekochte) dubbelnaam en 'een aardig bloementuintje'. Jasper beschouwt zijn vaders grote liefde, het 'schamele voortuintje... (en de weidse) achtertuin, door ijverig sparen stukje voor stukje vergroot' (p. 20) echter als typisch voor een minderwaardig en saai klerkenbestaan. Zijn eigen verbitterde berusting in een verwoest bestaan (met één been, een driewielfiets, en zonder notarieel beroep of adellijke afkomst) gaat gepaard met een leven in en dóór de tuin. Eerst kluistert de oorlog hem vast aan een tuin die met zijn overvloedige producten een clandestiene welvaart mogelik maakt; later brengen zijn vrouw en vrome zoon een bloeiend bedrijf op dit 'prachtig(e) stuk land' tot stand (p. 34). Dit gedwongen tuinierschap brengt Jasper echter niet werkelijk nader aan de realiteit. 'Liefde voor zijn geboortegrond' (p. 33) figureert als zelfverontschuldiging wanneer zijn ambitie notaris te worden mislukt en zijn apathie toeneemt; zijn verloofde overweldigt hij

met verhalen van bloed en bodem. De tuin is dus steeds een substituut voor andere werelden, hoewel er nu 'geen verlangen (is) in werkelijkheid te zien, wat... werd voorgetoverd door... fantasie' (p. 36). Het is Witte - opgewekt, practisch, succesvol en vroom - die de tuin ogenschijnlijk behoorlijk beheert en er tevredenheid uit put. Dat juist deze doodeerlijke man, 'altijd de vriendelijkheid in persoon', ook aan de illusie ten prooi valt, is een bittere ironie.

Door middel van twee helemaal uiteenlopende beelden, die echter in de verhaalstructuur verstrengeld zijn, wordt de in het motto gesuggereerde thematiek ondersteund en versterkt. Het kwade is in geen reëel, objectief gegeven gevestigd; het komt door grillig toeval en door de drogbeelden van de mens zelf.

7.

In de voorafgaande paragrafen heb ik met een wisselende mate van indringend tekstonderzoek naar een viertal werken van Hermans gekeken. Het formaat en de vertelaard hebben het mij mogelik gemaakt binnen structuren die een uitzonderlijk dichte organisatie van vertelelementen vertonen, de samenhang van beeld en begrip te analyseren. De wijze waarop de tekstsamenhang ook door beeldende taal bewerkstelligd wordt is echter kenmerkend voor Hermans hele oeuvre. In romans als *De Donkere kamer van Damocles, Nooit meer slapen* en *Herinneringen van een engelbewaarder* worden de verwijzingen naar foto's en voertuigen en het pepermuntdoosje door een metaforisch proces ontwikkeld tot beelden die het grondmotief begeleiden, maar die óók binnen deze teksten met een kleinere omvang en een noodwendig lossere structuur een hechte eenheid scheppen.

De beelden die in de vier onderzochte verhalen figureren, leveren bewijs van Hermans' creatief vermogen; de sonatine, het scheve huis, de auto en de zegelring evoceren op hoogst aanschouwelijke en suggestieve wijze de innerlijke visie die de verhaalwerelden bepaalt. Ook vanuit dit perspectief kan de constante Hermans-thematiek opnieuw bekeken worden: zoals de hoogst georganiseerde structuren een relativering van het thema van chaos bieden, zo demonstreert de beeldspraak dat taal wél logisch, communicatief en zinrijk kan zijn. Dat de beeldspraak als essentieel onderdeel van de vertelling ontgonnen wordt, toont weer eens hoe in een 'klassiek' werk van Hermans 'bij wijze van spreken, geen mus van het dak valt, zonder dat het een gevolg heeft'.[15.]

Eindnoten:

1. Oversteegen, J.J. 1967. 'Willem Frederik Hermans: Kreatief Kommentaar' in *Literair Lustrum*. Een overzicht van vijf jaar Nederlandse literatuur 1961-1966. Samengesteld door Kees Fens, H.U. Jesserun d'Oliviera en J.J. Oversteegen. Amsterdam: Polak en Van Gennep, p. 169.
   Oversteegen, J.J. 1982. *Voetstappen van W.F.H.* Utrecht: HES Uitgevers, P. 58.
   Reve, Gerard. 1981. 'Veel genoegen' in Tirade jrg. 25. December 1981, p. 609.
2. Dupuis, Michel. 1976. *Eenheiden versplintering van het Ik*. Hasselt: Heideland, p. 97-114.
3. Hermans, Willem Frederik. 2de druk. 1979. *Houten leeuwen en leeuwen van goud*. Amsterdam: De Bezige Bij. p. 310.
4. Van Gorp, H. e.a. 1980. *Lexicon van literaire termen*. Leuven: J.B. Wolters. p. 233.
5. Dit beeld vormt de afsluiting van een lange vergelijking die reeds in het begin van het verhaal wordt gemaakt. Vgl. *Herinneringen van een engelbewaarder* (1e druk 1971) p. 9 en p. 387.
7. Vermoortel, Philip. 1981. 'Tweemaal Hermans: Van en over niets' in Dietsche Warande en Belfort, 10 december 1981, p. 752.

8. Reinders, P.M. 1984. ‘De heren van dering’ in NRC-Handelsblad, Cultureel Supplement, 2 november 1984.
9. Mulder, Reinjan. 1980. ‘Een kleine Mozart’ in NRC-Handelsblad, Cultureel Supplement, 18 april 1980.
10. Vermeiren, Koen. 1981. ‘Op weg naar Troje’ in Nieuw Vlaams Tijdschrift jrg. 34 no. 3. Mei/juni 1981. p. 462-466.
11. Hermans, Willem Frederik. 1e druk. 1980. *Filip's Sonatine*. Amsterdam: De Bezige Bij.
12. Hermans, Willem Frederik. 1e druk. 1980. *Homme's Hoest*. Amsterdam: De Bezige Bij.
13. Hermans, Willem Frederik. 1e druk. 1982. *Geyerstein's Dynamiek* Amsterdam: De Bezige Bij.
14. Hermans, Willem Frederik. 1e druk. 1984. *De Zegelring*. Amsterdam: De Bezige Bij.
15. Hermans, Willem Frederik. 8e druk. 1971. *Het sadistische universum*. Amsterdam: De Bezige Bij. p. 108.
6. Goedegebuure, Jaap. 1981. ‘In gesprek met W.F. Hermans.’ in Tirade jrg. 25, september 1981. p. 452.

Frans A. Janssen
Schrijven als een fototoestel? Willem Frederik Hermans en de fotografie

De demonstratie van de discrepantie tussen de voorstellingen die de mens van de werkelijkheid heeft en die werkelijkheid zelf is een constante in het werk van Willem Frederik Hermans. Men vindt het in het verhaal ‘Lotti Fuerscheim’ (1949); men vindt het ook in het 35 jaar later geschreven verhaal *De zegelring* (1984), dat in zijn compilatie van thema's en motieven een hechte plaats in zijn oeuvre inneemt. Het inzicht dat de mens over onvoldoende middelen beschikt om zichzelf en zijn wereld te begrijpen, stoelt op het wantrouwen ten aanzien van diens kennisverwervend instrumentarium. Tot dit instrumentarium behoort onder meer de taal en het is lezers van Hermans bekend dat hij dat wantrouwen in de taal als instrument op verschillende wijzen heeft beschreven: in essays als ‘Preambule’ (1953) of *Wittgenstein's levensvorm* (1964), in verhalend proza als ‘Lotti Fuerscheim’ (1949) of *Het Evangelie van O. Dapper Dapper* (1972). Zelfs in een roman als *De donkere kamer van Damocles* (1952-58) is dit thema aanwezig, door de auteur nog eens onderstreept in de latere toevoeging (1971) van een ‘Naschrift’, dat een Wittgenstein-citaat bevat waarin de taal een brugfunctie tussen mens en werkelijkheid ontzegd wordt. Deze opvatting omtrent de relatie tussen taal en denken, omtrent de principiële niet-referentialiteit van 's mensen taalgebruik, staat in onmiddellijk verband met de waarheidsproblematiek in het werk van Hermans.

Behalve met schrijven met inkt houdt Hermans zich - zoals bekend - ook bezig met ‘schrijven met licht’, met fotografie. Wat ik in het volgende wil doen, is trachten de plaats die de fotografie bij hem inneemt te omschrijven en de verhouding ervan tot de waarheidsproblematiek vast te stellen.

Oog. Foto W.F. Hermans.

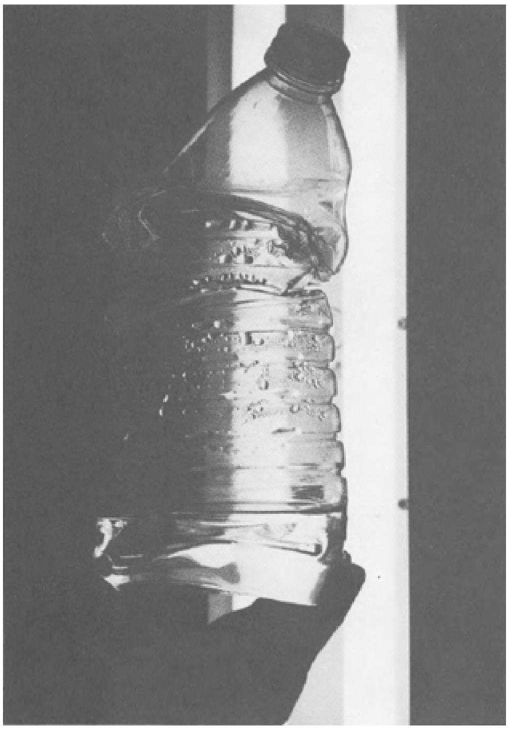
Hermans heeft zich over het verschil tussen literatuur en fotografie wel uitgelaten in termen van subjectief/objectief (‘De zekerheid die een foto biedt als weergave van de werkelijkheid, kan een literator nooit bereiken’), van binnenwereld/buitenwereld (‘kon ik mijn binnenwereld maar fotograferen!’), of van scheppend/niet-scheppend (‘Ik vind dat een romanschrijver in de eerste plaats een schepper moet zijn en niet een fototoestel’).[1.] Deze gedachte vindt zijn culminatiepunt in de essay-achtige tekst ‘Preambule’, die aan de verhalenbundel *Paranoia* voorafgaat. Daar wijst Hermans op het failliet van taal en denken, op de onmogelijkheid om door middel van deze instrumenten iets te weten te komen over

de mens en zijn leven, en hij voegt er aan toe: 'Mijn grootste ongeluk is dat ik niet als machine ter wereld gekomen ben en dat ik niet met licht kan schrijven als fototoestel.' Schrijven als een fototoestel, schrijven op een wijze die objectieve zekerheden aan het licht brengt!

De vreugde over de mogelijkheden van de fotografie duurt echter kort. De vraag is of de fotografie kan geven wat Hermans wil: niet de veelheid van de momenten van de 'werkelijkheid' maar de diepere 'waarheid' daarachter, niet het realisme maar de mythe, niet de psychologie maar het wezenlijke. Hermans zelf heeft zich verschillende malen over deze vraag uitgelaten, het eerst in *De God Denkbaar Denkbaar de God* (1956). In dit boek, een tekenfilm in de vorm van een roman, komt een scène voor die de auteur zelf zes jaar later becommentarieerd heeft:

> Een van de dingen die mij obsederen is het voorbijgaan van alles. Iedere keer dat je je hoofd een klein beetje

Geërodeerde helling van de vulkaan Batok (Oost-Java), september 1971. Foto W.F. Hermans.



Gesmolten Evianfles. Foto W.F. Hermans.

Floppe in 1979. Foto W.F. Hermans.

W.F. Hermans. Foto Ed van der Elsken.

> beweegt, zie je de dingen onder een andere hoek, dus wat anders. In mijn *De God Denkbaar Denkbaar de God* komt een man voor die elk moment uit zijn dagelijks leven wil fotograferen. Alles: zijn maaltijden, zijn excrementen, alles. Tot zijn films op zijn en hij zijn huis niet durft te verlaten om nieuwe te kopen, omdat er intussen te veel zou gebeuren: het failliet van de fotografie dus.[2.]

In datzelfde jaar 1962 omschreef Hermans - overigens zonder de fotografie te noemen - de vraag naar het wezenlijke in de voortdurende verandering als volgt:

> Die verandering, dat is juist het vreemde, die is niet discontinu, maar juist continu, maar omdat we geen houvast hebben aan iets dat continu verandert, stellen we ons dus onophoudelijk de vraag, wat is authentiek in wat we doen en wat we denken.[3.]

In feite is hier de verbinding gelegd naar het identiteitsprobleem, belangrijk thema in vele van Hermans' werken. Bijvoorbeeld in *Nooit meer slapen*, waaraan hij van 1962 tot 1965 werkte; in deze roman komt vrij aan het begin een befaamd geworden gedachtengang voor over de betekenis van de fotografie voor de mens: de fotografie geeft de mens ‘de genadeslag van de waarheid’, hij is niet meer zichzelf maar een reeks wisselende foto's (‘een aantal vreemde incarnaties voor welke je alle verantwoordelijkheid van de hand zou wijzen als je kon’, ‘foto's die hij niet kan endosseren’), hij is ‘versplinterd tot een groep die uit een generaal plus een bende muitende soldaten bestaat’ en ‘het voordien vrij zeldzame twijfelen aan zichzelf, laait op tot radeloosheid’. De foto's van de wisselende momenten staan een verwerving van het wezenlijke, de identiteit, in de weg. In de jaren zeventig vinden we deze opvatting enkele malen in essays en interviews verwoord. De door Nadar gemaakte foto van Delacroix leidt tot ‘de overtuiging dat ook de fotografen liegen, net als vroeger de portretschilders.’ Dat geldt uiteraard ook buiten de portretfotografie: ‘foto's (leggen) nooit iets anders vast dan de schijn op één bepaald ogenblik’, en ‘feit (is) dat je de realiteit zoals die is vastgelegd op een foto, nauwelijks kunt herkennen.’[4.]

De fotografie is aldus onttroond en gekarakteriseerd als ‘Koningin Eenoog’.[5.] Toch publiceerde Hermans in 1969 onder de titel *Fotobiografie* een fotoboek over zijn voorouders en zijn jeugd. Hij laat het album door een motto voorafgaan en voorziet elke foto van een kort, ingehouden, commentaar - motto en commentaar ondermijnen de werkelijkheidssuggestie van deze verzameling foto's. Het motto is (opnieuw) een Wittgenstein-citaat: ‘“Ich sehe nicht die *Vergangenheit*, sondern nur ein *Bild* der Vergangenheit.” Aber woher weiss ich, dass es ein Bild der *Vergangenheit* ist?’. En in zijn commentaren wijst Hermans erop dat er met die gelegenheidsfoto's wat merkwaardigs is: ‘Telkens en telkens weer sloegen de fotografen toe, op ogenblikken dat er niets gedenkwaardigs aan de gang was.’ Het is dan ook het commentaar van de schrijver dat de foto's ‘een werkelijheid’ geeft, dat er een geschiedenis van maakt, bv. in de volgende notitie bij een foto van een schoolklas: ‘De lapel van de leraar is versierd met een gebroken geweertje. Twee zoons van hem (een 'n vriend van mij) zouden later door de Duitsers worden gefusilleerd.’ Op de karakterisering ‘exhibitionisme’ van deze *Fotobiografie* reageerde Hermans met: ‘Als ik al zo'n vijftien boeken heb geschreven, is zo'n fotoboek dan nog exhibitionisme? Wat je schrijft is veel explicieter dan foto's.’[6.]

Wat betekent de fotografie dan nog voor Hermans? Hij beschouwt de fotografie als een kunst, waarvan de produkten dan ook esthetische voldoening moeten geven.[7.] De aard van deze esthetiek omschreef hij in een nimmer herdrukt kranteartikel, m.i. zijn meest expliciete uiting over de fotografie, verschenen in 1961. Na gewezen te hebben op de leugenachtigheid van de camera wanneer die zgn. 'mooie foto's' produceert, zegt hij:

> in werkelijkheid zijn wij het grootste deel van ons leven omringd door decors, dingen en andere mensen, waaraan wij vergeefs een betekenis trachten te ontwringen en die toch geen betekenis hebben, of die betekenis niet kunnen prijsgeven. Het is deze omgeving die ik bij voorkeur fotografeer: aanplakbiljetten op schuttingen, vuilnis op straat, vervallen huizen, gestrande auto's, honden zonder halsband en verloren voorwerpen. (...) De camera die een fragment uit de chaos kan afzonderen en wel een compleet fragment, stelt het benauwende levensprobleem zodoende in één oogopslag volledig. (...) Alleen de foto kan de idee van de chaos uitbeelden zonder te ordenen. (...) Deze laatste soort foto's zijn een soort 'verborgen verleiders'. Zij doen een beroep op onbewuste voorstellingen, kunnen daardoor niet altijd onmiddellijk begrepen worden, maar soms te sterker worden ondergaan.[8.]

Hier is de essentie van Hermans' betrokkenheid met de fotografie te vinden. De formulering zou ook toepasbaar kunnen zijn op min of meer surrealistische kunstuitingen en het is dan ook niet toevallig dat Hermans zijn omschrijving verbindt met de 'surrealistische' fotograaf Atget. Men zou de formulering ook kunnen betrekken op het enigszins surrealistisch getinte verhaal dat de paradoxale titel 'De blinde fotograaf' draagt. Daar wordt de verhouding tussen teken en betekenis, tussen feit en symbool op een zodanige wijze beschreven dat die 'niet onmiddellijk begrepen' maar 'te sterker ondergaan' wordt. De hoofdpersoon van dit in 1957 geschreven verhaal tracht voortdurend aan bepaalde feiten 'een betekenis te ontwringen', een poging aldus orde in zijn wereld aan te brengen.[9.] Hetzelfde kan gezegd worden van de recente novelle *Geyerstein's dynamiek*.

De rol die de fotografie speelt in *De donkere kamer van Damocles* is wat minder significant, maar past in het kader van de onmacht van het medium: de hoofdpersoon slaagt er niet in *zijn* waarheid door middel van de fotografie aan het licht te brengen.

Behalve uit zijn fictioneel proza blijkt Hermans' intense interesse in de fotografie uit zijn opstellen over deze kunstvorm en uit zijn activiteiten als praktisch fotograaf. Hij publiceerde over de techniek en de esthetiek van de fotografie en over een aantal min of meer beroemde fotografen: Nadar, Muybridge, Marey, Atget, Cartier-Bresson, Jesse, Sannes. Over de Leica, de koningin van de camera's, schreef hij: 'hun schoonheid is van de soort die de indruk geeft ontstaan te zijn zonder dat iemand bijzonder zijn best heeft gedaan iets moois te maken.'[10.]

Hermans fotografeerde al op zijn twaalfde jaar: 'Ik fotografeerde met deze boxcamera, die we hadden verworven door cadeaubonnetjes van Sunlightzeep op te sparen.'[11.] Een hartstochtelijk beoefenaar van de fotografie werd hij in de jaren vijftig; hij was in 1957 enige tijd voluntair bij Nico Jesse, waar hij veel leerde. In 1960 stelde hij een tentoonstelling van zijn foto's samen, die in de Amsterdamse Cave Internationale gehouden werd onder de titel 'W.F. Hermans op leven en dood'.[12.] Een aantal van zijn foto's is hier en daar gepubliceerd, al of niet in samenhang met eigen literair werk.[13.] Deze prestaties naar buiten dragen echter een incidenteel karakter: tot een substantiële publicatie is het tot nu toe niet gekomen. De verklaring daarvoor heeft Hermans zelf gegeven: naar zijn mening zit de schrijver de fotograaf

in de weg (‘een mens kan au fond maar één ding goed doen’), en hij bestempelt - consequent - de fotografie tot hobby.[14.]

Het wordt tijd dat we de aandacht richten op de door Hermans gemaakt foto's. Wanneer men zijn foto's groepeert naar onderwerp, zien we allereerst enkele groepen waarbij de fotografie haar oorspronkelijke taak nog tracht te vervullen: het geven van objectieve informatie. Hiertoe horen foto's van gebouwen die om architectonische, historische of literaire redenen interessant zijn; vooral de ‘literaire topografie’ is hier goed vertegenwoordigd in foto's van woonhuizen van Nietzsche, Multatuli, Maupassant, Kafka, Céline.[15.] In zijn foto's van dat andere interessegebied van Hermans, machines, naderen we de grens van het objectieve; zijn foto's van schrijfmachines[16.] hebben door het gekozen gezichtspunt een meerwaarde: ze tonen de esthetiek van de machine, de schoonheid van ijzer en staal en van hun vormen en verbindingspunten, en naderen dan de poëzie. In de groep portretfoto's wordt de klassieke kunst van het portret beoefend; ook het zelfportret hoort hierbij.

In de groep die ik gemakshalve maar straatfoto's noem - en die in ieder geval kwantitatief de belangrikste is - vinden we alle onderwerpen die Hermans in 1961 opsomde (hierboven geciteerd) vertegenwoordigd: aanplakbiljetten, opschriften, winkels, etalages; vuilnis, rommel; vervallen huizen; achtergelaten machines en gereedschappen; honden en katten. Deze

foto's hebben niet een objectieve weergave tot doel, ze informeren niet, maar werken ook niet met onder- of overbelichting of met andere vervreemdingseffecten opwekkende middelen. De foto's - technisch gezien ‘normale’ foto's - suggereren slecht, wijzen de beschouwer naar een ‘diepere betekenis’, naar de *zin* van het waargenomene - ze wíjzen in feite naar een zingeving maar géven die niet, ze geven slechts de suggestie dat er een diepere zin is en appelleren dan aan de menselijke behoefte tot betekenis geven aan het betekenisloze. Een aantal foto's uit de groep die ik maar miscellanea noem - daaronder bevinden zich sterke vergrotingen van kleine gebruikvoorwerpen en apparaatjes en experimenten als dubbelopnamen sluiten hierbij aan. Nog een stap verder en we zijn bij die andere hobby van Hermans, de fotocollage, waarbij andermans foto's verknipt en verplakt worden om een geheel andere betekenissuggestie op te wekken.’[17.] Hier is een verbinding met het surrealisme, waarvoor Hermans - tegenstander van naturalisme en realisme - al vanaf de jaren veertig een grote belangstelling aan de dag gelegd heeft. Zijn werk zou men overigens kunnen karakteriseren als ‘rationeel-surrealistisch’.

Samenvattend. We zagen dat Hermans de fotografie enerzijds als instrument zag ter verkrijging van objectieve gegevens, anderzijds wees hij op de vervalsende aspecten ervan, maar als artistiek middel kan hij ‘Koningin Eenoog’ hanteren als instrument waarmee hij ‘diepere waarheden’ hoopt ‘aan te tonen’. Het is met de fotografie dan gesteld als met de literatuur: is de taal geen geschikt instrument om controleerbare waarheden te verwerven, als literair middel kan zij echter ‘uitspraken’ over het ‘onuitsprekelijke’ doen die weliswaar niet bijdragen tot vermeerdering van onze wetenschappelijke kennis maar die toch het hoogste bieden wat voor de mens op deze terreinen weggelegd is, nl. een bijna dwingende suggestie van inzichten. Schrijven als een fototoestel? - alleen als men de fotografie ziet als een artistiek middel.

Als praktisch fotograaf gebruikt Hermans het ‘schrijven met licht’ in deze laatste functie. Dat hij zijn fotograferen wil zien als een hobby van een schrijver, het zij hem vergund. Dat hij zijn lezers maar af en toe deelgenoot maakt van de produkten van deze hobby, is echter betreurenswaardig, omdat nu de toeleg van de hobbyist slechts toegift voor de lezer is. Wie Hermans' foto's in een totaal-overzicht gezien heeft, wordt getroffen door de kracht van de daarachter liggende visie die de maker tot een volwaardig fotograaf maakt. Alleen een substantiële publicatie van deze foto's kan aan het belang ervan recht doen.

Eindnoten:

1. In ‘De fotograaf Sanne Sannes’, in Vrij Nederland 26 nov. 1960; in interview door D.F. van de Pol, in Het Vaderland 7 mei 1966; in interview door Dick van Ruler, in Spiegel 29 mrt. 1969; in interview door Jef van Gool, in Lezerskrant 5 (1978), nr. 1 (feb.), p. 27 (1e citaat); in ‘Een fotograferend schrijver’, in Drukkersweekblad en Autolijn, Kerstnummer 1963, p. 47 (2e citaat); in interview door Willem M. Roggeman, in *Scheppend nihilisme*. Interviews met Willem Frederik Hermans. Samengest. door Frans A. Janssen, 3e uitgeb. dr. (Amsterdam 1983), p. 317 (3e citaat).
2. In interview door Hans Sleutelaar en Piet Calis, in *Scheppend nihilisme*, p. 41. (In feite moet Hermans hier óók gedacht hebben aan een enigszins verwante passage in de al genoemde ‘Preambule’, want van het fotograferen van excrementen is alleen in déze publicatie sprake.) In hetzelfde interview (p. 40) zegt Hermans dat de fotografie voor hem een afreageren is van de (verwerpelijke) neiging van Nederlandse schrijvers om landschappen, huizen, interieurs enz. uitvoerig te beschrijven.

3. In interview door H.U. Jessurun d'Oliveira, in diens *Scheppen riep hij gaat van Au*, 4e bijgew. en aangev. dr. (Amsterdam 1977), p. 15.
4. Resp. *Boze brieven van Bijkaart*. 3e herz. dr. (Amsterdam 1978), p. 267; ‘Untitled’, in NRC/Handelsblad 2 jan. 1981; in interview door Jef van Gool, in Lezerskrant 5 (1978) nr. 1 (feb.), p. 27; zie ook interview door D. Verdaasdonk, in *Fons Rademakers*. Literatuur als film. Red. D. Verdaasdonk (Utrecht 1984) p. 20.
5. In ‘Inleiding’, in *Carel Blazer fotograaf* (Amsterdam 1979), p. 5.
6. Interview door Dick van Ruler, in Spiegel 29 mrt. 1969.
7. In: ‘Foto's maken is kunst apart’, in Het Parool 7 jan. 1961.
8. In ‘Alleen de foto kan chaos uitbeelden zonder ordenen’, in Het Parool 16 mrt. 1961. Vergelijk het volgende citaat uit een interview door Willem M. Roggeman, in *Scheppend nihilisme*, p. 318: ‘Meestal is een niet-vervelende foto niet een willekeurig knipsel uit de werkelijkheid, maar is ze een zodanig gekozen uitknipsel uit de werkelijkheid, dat een bepaald verband gesuggereerd wordt.’
9. Over dit intrigerende verhaal, opgenomen in de bundel *Een landingspoging op Newfoundland*, zie mijn boekje *Bedriegers en bedrogenen*. Opstellen over het werk van Willem Frederik Hermans (Amsterdam 1980), p. 37-55.
10. Een kort overzicht van Hermans' publicaties over fotografie: Het Parool 6 en 7 jan. 1961 en 16 mrt. 1961 (uit dit laatste opstel heb ik hierboven uitvoerig geciteerd); Het Parool 30 sept. 1978; Avenue dec. 1978 (over het George Eastman Museum) en juli 1982 (over het Leitz Museum; citaat); NRC/Handelsblad 3, 10 en 24 okt. 1980 (over oude technieken); Vrij Nederland 26 nov. 1960 (over Sannes); Het Parool 21 jan. 1978 (over Muybridge en Marey); NRC/Handelsblad 2 jan. 1981 (over Cartier-Bresson); *Boze brieven van Bijkaart*, p. 262-267 (over Nadar) en p. 293-301 (over Jesse); *Ik draag geen helm met vederbos* (Amsterdam 1979), p. 283-301 (over Atget).
11. *Fotobiografie*, p. 104-107. Deze boxcamera komt voor in twee verhalen, in ‘De blinde fotograaf’ (in de bundel *Een landingspoging op Newfoundland*. 8e dr. Amsterdam 1983, p. 187) en in ‘Een toerist’ (in Snoecks 79, p.23).
12. Zie gesprekje in Algemeen Handelsblad 5 nov. 1960; interview door D. Verdaasdonk, in *Fons Rademakers*, p. 20; *Boze brieven van Bijkaart*, p. 295. De fototentoonstelling werd geopend door Bert Schierbeek; Hans van Straten schreef een tekstje op de uitnodiging; zie berichten in Het Parool 31 okt. 1960, Algemeen Handelsblad 5 nov. 1960 en Het Vrije Volk 27 okt. 1960.
13. Een kort, onvolledig overzicht van gepubliceerde foto's: Foto 12 (1957), nr. 7 (juli), p. 254-257; Het Vrije Volk 27 okt. 1960 en 21 feb. 1961; Het Parool 31 okt. 1960, 6 en 7 jan. 1961 en 16 mrt. 1961; Bourgond (Eindhovens studentenblad) 30mrt. 1962; Podium 17 (1962-1963), nr. 6 (mrt. 1963), omslag; Algemeen Handelsblad 29 febr. 1964; Spiegel 29 mrt. 1969; Avenue juni en aug. 1969, nov. en dec. 1978, juli 1982; Soma nr. 22 (mrt. 1972), p. 26-31; *Furore* 1 (1976), nr. 3 (mei), p. 14-15; NRC/Handelsblad 17 sept. 1982; in de essaybundels *Houten leeuwen en leeuwen van goud*. 2e dr. (Amsterdam 1979); *Ik draag geen helm met vederbos* (Amsterdam 1979) en *Klaas kwam niet*. 2e dr. (Amsterdam 1983); in Janssen, *Bedriegers en bedrogenen, p. 42, 45, 93, 96*.
14. In interview door Dick van Ruler, in Spiegel 29 mrt. 1969; in interview door Willem M. Roggeman, in *Scheppend nihilisme*, p. 318; *Who's who in the Netherlands 1962/1963*. (Amsterdam 1962), p. 309.
15. Bv. in de drie in noot 13 genoemde essaybundels. Hierbij sluiten aan foto's van huizen van Freud, Wittgenstein, e.a.
16. Bv. de serie ‘De anatomie van de schrijfmachine’, in Soma nr. 22 (mrt. 1972), p. 26-31.
17. Hermans' eerste gepubliceerde collage staat in De Baanbreker 24 aug. 1946. Zie verder de omslagen van Podium 10 (1955), nr. 2; 18 (1963-1964), nr. 4; 19 (1964-1965), nr. 1; De Vlaamse Gids 62 (1978), nr. 5 (sept.-okt.), p. 20; *Mandarijnen op zwavelzuur*, passim; *Who's who in the Netherlands*, p. 309.

Freddy de Vree
De God Denkbaar Denkbaar De God

De roman *De God Denkbaar Denkbaar De God* behoort tot die literaire werken, waarvan de ingrediënten niet die van de verhalende roman zijn maar toch een relaas vormen. Dit relaas heeft veel van een droom maar is niet echt onirisch. De fragmenten, leesbaar als geïsoleerde taferelen, zijn onderling verbonden door woordspelingen, allusies en soortgelijke.

De roman, door de auteur vergeleken met een *tekenfilm*, wekt de indruk van een lange improvisatie, waarin het ene woord het andere heeft meegebracht, waarin de *letterlijke betekenissen* belangrijker zijn voor het verloop van het verhaal dan het gedrag van de figuren die ze bezigen.

De taal is in contradictie met de personages, en de hoofdpersoon bestààt zelfs enkel bij gratie van die contradictie: Denkbaar is een op papier tot leven gekomen Godsbewijs. Hij denkt, dus hij bestaat. Achter deze verwijzing naar Descartes zit er ook een naar Wittgenstein.

Denkbaar moet zichzelf in abstracto waarmaken door de hand te leggen op ‘geheime papieren’; als romanheld in vlees en inkt gaat hij op zoek naar zichzelf, daarbij niet reagerend op de *psychologie* van nevenpersonages, maar wel op nevenfilosofieën. Professor Monique Santiago zal het Spinozisme voorstellen, maar bij anderen is de relatie minder éénduidig en stellen de vrienden en tegenstanders allerlei sociale, intellectuele, ideologische mythes voor.

Naast de evidente referentie aan het *Cogito, ergo sum* van Descartes, is er een verwijzing naar Satz 3.02 van Wittgensteins *Tractatus*, ‘Wat denkbaar is, is ook mogelijk’, en naar de curieuze beschouwing die Wittgenstein erop laat volgen: *Iets dat* ‘in strijd is met de logica’ *in de taal uitdrukken, kan evenmin als in de meetkunde een figuur die in strijd is met de wetten van de ruimte, uitdrukken in haar coördinaten; of de coördinaten van een punt dat niet bestaat aangeven*.

In plaats dat Hermans met behulp van de logica de droom onderzoekt, hanteert hij de droomsfeer van het klassieke ridderverhaal in een labyrint van filosofische stellingen.

> Denkbaar legde met zijn rechterhand de stukken van *overtuiging* een voor een op tafel (...) Er volgde een woest gesprek (...) tot de *laatste dag van de week* voorbij was en niemand meer tegen Denkbaar hoefde te *spreken*.

De roman vangt aan met enkele parallellen tussen het milieu van Denkbaar en dat van Christus; vanaf het begin ook blijkt de taal, het spreken, een belangrijke rol te spelen. Voor Descartes bestond er, scherp ervan gescheiden, naast het lichaam, een geest die *niet* in mechanistische of causale terminologie beschreven kon worden. Gilbert Ryle citeert in *The Concept of Mind* het geval van iemand die Oxford bezoekt en daar de leerzalen, de sportvelden, de bibliotheek, het museum, de laboratoria en de administratieve afdelingen bekijkt, om uiteindelijk te vragen: *waar is nu de Universiteit?* Deze bezoeker geeft blijk van taalverwarring en op soortgelijke wijze heeft Descartes in zijn splitsen van lichaam en geest twee categorieën vermengd.

In de roman van Hermans gaat het nu om het *opzettelijk* vermengen van categorieën, waarbij het misverstand een verhaal oplevert, niet een filosofische theorie. Volgens Descartes bestaan er tegelijkertijd lichamen èn geesten, voltrekken zich fysieke èn mentale processen; zijn er mechanische oorzaken van lichamelijke bewegingen en daarnaast mentale oorzaken van lichamelijke bewegingen.

(Wat Ryle noemt het *dogma van de Geest in de Machine*). Deze formulering is even verkeerd als elke andere zin waarin twee cateogrieën vermengd worden, alleen lijkt zij niet zo absurd (de alchemisten geloofden in*drie* principes: *lichaam, geest en ziel*) als de zinnen 'Hij heeft er een broertje aan dood, dat hij morgen begraven zal', of 'Ofwel heeft hij er een broertje aan dood, ofwel zal hij het morgen begraven'.

Uit dit soort taalgebruik heeft Willem Frederik Hermans geput bij het schrijven van zijn roman, speels huppelend van filosofische naar literaire categorieën: 'Perk, bloem en gans, dat was allemaal jacques'.

Denkbaar is een humoristische roman. De grapjes zijn veelal kortsluitingsjokes. In de *Korte Verhandeling*, (II, 1) zegt Spinoza dat God een wezen is waarvan alles, of welbepaalde attributen bevestigd zijn. Zijn kommentator Appuhn (Spinoza, *Oeuvres*, I, Garnier, 1964) verklaart dit als volgt: 'Het *Niets* kan geen attributen hebben, 1. dus het *Al* moet alle attributen hebben - 2. zo heeft het *Iets* attributen, omdat het *iets* is. 3. Dus, hoe meer iets is, hoe meer attributen het heeft. 4. Bijgevolg, alle attributen zijn Gods eigendom.'

Monique Santiago zegt echter: 'Met attributen heeft geen God iets uit te staan, want alle attributen zijn zijn eigendom en alles is Denkbaar, maar Denkbaar is god!'

Het bedoelde *attribuut* ('attribut' is Frans voor *gezegde*, het Aristoteliaanse *predikaat*) van Monique Santiago ruikt (Denkbaar *is* god) meer naar het soort grammaticale rechtzettingen waar Wittgenstein zo van hield dan naar de stelling van Spinoza, volgens wie de attributen (in de roman de *geheimen*) de *substantie* van God uitmaakten.

De roman *Denkbaar* bevat gewilde en ongewilde, accidentele en meer zinvolle allusies. Zo'n allusie kan gewild en accidenteel zijn; wat schrijver dezes tracht op te sporen zijn de ongewilde maar zinvolle of onbewuste maar essentiële verwijzingen.

Accidenteel zijn parallellen als die geassocieerd met de dikwijls voorkomende term 'avondrood'. Zoals de *Tractatus* van Wittgenstein dateert *Untergang des Abendlandes* van Spengler uit 1918; Spengler zag in de scheiding tussen leiderschap en uitvoerend werk een uitwas van de scheiding tussen 'denken en uitvoeren' - Denkbaar zegt: 'in mij is elke scheiding tussen daad en gedachte opgeheven'.

Een gewilde parallel is die van de roman met de befaamde reisgids, de *Guide Bleu*. De roman *Denkbaar* is een Queeste; en tevens een parodie, een humoristische èn tragische parafrase. Denkbaar dwaalt door Parijs en mijmert over het Godshotel (het Hôtel-Dieu) en de Blazerijstraat (rue Soufflot). Het Hôtel-Dieu, een ziekenhuis, werd in 1772 in brand gestoken om in 1868 op een andere plaats te worden herbouwd. Er zijn meer van zulke verwijzingen in de roman.

Een lange passage bevat een typografisch op de Guide Bleu geïnspireerde sliert literaire en historische allusies.

Denkbaar (p. 97 van het boek) steekt een redevoering af, vermomd. Hij legt zijn vermomming af en trekt het plunje van een berenleider aan. De roman *Denkbaar*, geïnspireerd door Raspe's relaas van de avonturen van de baron van Munchausen, alludeert ook op Raspe: hij liet Munchausen voor *bijenleider* spelen, en als wolvenvriend ook *beren* temmen. Pagina 97 brengt ons tot bij de portiek van de Denkbaartempel waar hier nogmaals aan wordt herinnerd:

'*Portiek*: aan het einde links, standbeeld van de Baron van Munchausen (bijenhoning) door Giuseppe (nog groter knoeier dan Baccio) Bandinelli (fooi). Rechts: Wenende Mata Hari, gefosfateerd aluminium, door Lubberhuizen.'

De allusie verloopt van de bij van Munchausen naar Bandinelli, de naam op het valse oorlogspaspoort van J.B. Charles (de Mata Hari van de Bezige Bij), en via die bij naar Geert Lubberhuizen, directeur van die uitgeverij. We troffen eenzelfde soort parodie over musea en fooien ook aan in *Finnegans Wake*, zij het dan, zoals alles in die muzikale roman, verhaald, verteld, hier dan opgedist door een gids: 'This the way to the museyroom. Mind your hats goan in! Now yiz are in the Willingdone

Museyroom. This is a Prooshious gunne. This is a ffrinch. Tip. (...) This is the triplewon hat of Lipoleum. Tip. Lipoleumhat. This is the Willingdone on his same white harse, the Cokenhape. (...) This is his big wide ahrse. Tip. (...). This is me Belchum's tinkyou tankyou silvoor plate for citchin the crapes in the cool of his canister.' Of bij Denkbaar: '*De Koepel* met haar simpele en majestueuze lijnen, verleent onderdak aan de eerste *rolfilmcamera* door Eastman (fooi). Binnenmaatse grootste hoogte: 25 m, buitenmaats 386,49 m. De ene pilaar

die deze koepel draagt is versierd met *kogelgaten* door Mussolini. Kapel van de H. Nefeline, rug bloot tot de middel (fooi).'

Het Christendom wordt als achtergrond voor *Denkbaar* niet vermeden. Denkbaar schept door te spreken, en hij doet wat Christus aan Satan niet vertonen wil, hij springt namelijk van een grote hoogte zonder zich te bezeren (Denkbaar werpt zich uit het raam - cfr. Mattheus 4, 6 en Lucas 4, 11). Hij doet het zelfs tweemaal, en dit herinnert aan de 'tweede doop' van de goddelike gezanten - geïnitieerden en goden beleven een 'reële' en een 'symbolische' geboorte. Zoals Christus kent Denkbaar bij zijn neerdaling op aarde twee clochards: de werkbank in de vitrine, waarover Denkbaar de 'klaagzang van de knutselaar' uitspreekt (later zal hij *weningen* houden) herinnert sterk aan het feit dat Josef van Nazareth timmerman was. Dat hun Godshotel een stal was, in de tijd van Herodes - de Guide Bleu zal ons leren (p. 98) dat de sacristie van de Denkbaartempel werd gebouwd door Herodes III. Jozef van Nazareth en Maria moesten voor de volkstelling naar Bethlehem gaan - zo ook de timmerman uit *Denkbaar* 'in een buitenland waar hij nooit nieuwsgierig naar is geweest'. Denkbaar heeft, door niet in slaap te vallen, zijn onsterfelijkheid verdiend, wat herinnert aan het epos van Gilgamesh, die onsterfelijk worden zal indien hij erin slaagt zes dagen en zeven nachten wakker te blijven (maar Gilgamesh dut in. Hij moet dan terugkeren naar zijn vaderland, waar hij zijn autobiografie in een rots kapt).

De voortekenen rond Denkbaar spreken elkaar tegen of bevestigen elkaar; niet voor niets is zijn voornaamste tegenstander een diplomaat; het Griekse *diploê* betekent 'dubbele zaak', het Griekse diploma 'dubbelgevouwen'; de diplomaat is 'de tolk van de dubbele wetenschap'. Dit *dubbele* komt, naast het *drievoudige* voortdurend in de roman voor.

Denkbaar zoekt geheime papieren; hij zoekt omdat een God niet kan bestaan zonder geheim. Denkbaar is, vergeleken bij Christus, een omgekeerde God, een duivelachtige God die weningen houdt, klaagzangen aanheft, die geen draken verslaat, maar integendeel fossielen tot leven wekt.

De heilige Nefeline haar naam is afgeleid van die van het mineraal nefeline; Kassaar is verliefd op zijn zuster Focaly - Focal en Kassar zijn namen van lenzen van fototoestellen. Xenon is tegelijk edelgas als de naam van een lens. De personages zijn dus zowel verwant aan de wetenschap die Willem Frederik Hermans beoefent als aan zijn liefhebberij, de fotografie ('Mijn grootste ongeluk is... dat ik niet met licht kan schrijven als een fototoestel'). Denkbaar is mineraloog, maar de steen der wijzen vindt hij niet. Gedeeltelijk kan men de roman lezen naar het alchemisch patroon van het zoeken naar goud, naar de filosofische steen, de steen der wijzen.

Denkbaar komt na zijn tweede sprong met een zere knie op aarde terecht; hij ontmoet op zijn tocht allerlei gebrekkigen, doven en blinden. Op het einde komt hij opnieuw terecht bij de twee clochards van het begin van de roman, ditmaal in een gang bekleed met 'glanzend koper': de queeste is mislukt, het goud blijkt vals.

We herlezen *Denkbaar* met in het achterhoofd de konstanten in de alchemische symboliek die het proces aangeeft van de transmutatie van lood in goud.

Denkbaar zoekt het papier dat hem volledige heerschappij moet garanderen. Zijn functie als mineraloog doet hem stenen zoeken. Denkbaar heet *paleosirisch* te zijn, dit is fossielenkenner èn priester van Osiris. Een blinde vrouw, een politieagente, zal hem tot God maken. Deze vrouw bezit de *innerlijke visie*, ze is 'niet blind voor het infrarood van (Denkbaars) gedachtengang'. Denkbaar wordt aan deze visie deelachtig tijdens een bezoek aan de bar, waar alles volledig zwart is. Dit is het

klassieke alchemische stadium van de *passage au noir*, de melanosis, het zwart worden in putrefactie, een gunstig voorteken. En inderdaad, ondanks het duister kan Denkbaar elk detail onderscheiden. Hij kust de agente op haar oogglazen. Hij wil dan telefoneren, maar de telefooncel blijkt opgevuld te zijn met de wortels van een versteende boomvaren.

In de alchemie, stolling. In de traditie is de varen drager van kennis. Robert Graves ontleedde in *The White Goddess* het Câd Godden, *Het gevecht van de bomen* als volgt: 'I have plundered the fern/Through all secrets I spy/Old Math ap Mathonway/Knew no more than I'

Denkbaar breekt een stukje stengel af. Het vertoont 'een vreemde stempel op zijn doorsnede'. Een attribuut van de heerschappij die hem is beloofd. Een stempel veronderstelt een band tussen de daad van het stempelen en de identiteit, de autoriteit, van de persoon die deze daad stelt. Denkbaar vindt zijn stempel en wordt in zijn identiteit, zijn Godheid, bevestigd. Op het stadium van de melanosis moet een stadium van wit volgen, en inderdaad, van de zwarte bar komt Denkbaar terecht in een witte bar. In de alchemie de *leukosis*, in de iconografie afgebeeld als de witte dochter.

De *albedo*, het witte werk, symboliseert de omzetting van gewoon metaal in zilver. Het gezuiverde lichaam treedt uit het zwart en krijgt zijn ziel weer.

In eenzelfde symbolische stroom door het boek lezen wij de vele gevallen van opwekking uit de dood of uit het rijk der fossielen.

De verwijzing naar het *witte stadium* kan haast niet onbewust zijn geweest, gezien de tekst: 'Wit poeder werd rondgeblazen door een witte ventilator tegen het plafond. Meel? Suiker? Neen, een mengsel van gemalen kwarts en zout. Het stak in de ogen en schroeide onder de nagels. De vloeistof in de glazen kookte.'

Denkbaar komt nu in kontakt met een politieman. Hij kleeft zelfs aan de man vast en samen gaan ze lopen, naast een koets waarin de blinde politie-agente zich nu begint te ontkleden: 'Haar benen, geheel van rokken bevrijd, liet zij langzaam open gaan en zij trok haar hemd op tot boven haar navel met van inspanning vertrokken mond, of zij roeispanen van lood naar zich toehaalde.'

Denkbaar en de exhibitioniste komen terecht in een kamer waar een tatoueermachine staat; hij tatoueert ermee de agente onder het oog van drie nieuwe personages, drie vrouwen gespecialiseerd in geneeskunde, esthetica en cryptografie. Hij drukt zijn stempel op haar want hij draagt er zorg voor 'dat de figuren in wezen gelijk zijn aan de doorsnede van de stengel'.

Denkbaar verlaat de agente en wordt gearresteerd, maar op vertoon van zijn stempel wordt hij vrijgelaten. Hij springt op een motor*drie*wieler en wordt opnieuw opgehouden: 'drie, dertig of driehonderd' ambtenaren komen op hem af. De cijfers beduiden in de alchemie de 'volledigheid van staat', de alchemische drievuldigheid van zwavel, kwik en smeltstof. Drie duidt op de drieëenheid van de steen der wijzen, ontstaan uit de samenvoeging van de drie principes - de stempel hiervan in de traditionele iconografie is die van het Salomonszegel.

Helaas, wanner Denkbaar zich zet aan 'het vervaardigen van alle papieren die zij maar kunnen vragen', blijkt het voorradige papier gezegeld met valse zegels.

Monique Santiago, de cryptografe, verzoekt Denkbaar om 'een halfnaakte kunstschaatsenrijdster op (haar) radiator'. Eerder in het boek (p, 28) werd dezelfde uitdrukking gebruikt als epitheton bij de *ochtend*. Monique Santiago wil dus de ochtend, de revelatie, het licht, fysiek ondervinden.

Maar Denkbaar wendt slaap voor en gaat naar buiten. Hij ontmoet een ambtenaar die doodvalt maar door hem opgewekt wordt; deze herboren ambtenaar wordt zijn eerste bekeerling. Denkbaar spreekt nu de massa toe, gekleed als paleosyrisch priester en vervolgens als berenleider. Het licht weerkaatst duizendvoudig in zijn priesterpak, in het totebabel op zijn borst, en de tetrakaihedra glinsteren feller dan diamanten.

Totebabel: dood, totem, babel, spraakverwarring. *Thot*, het hermetische boek waarin de hogepriesteres wordt voorgesteld als *Isis*, zij die het binaire stelsel voorstelt: leven, dood; daad, gedachte; zuster, broer - want zij was de geliefde van *Osiris* (paleosyrisch).

Van het tetrakaihedron, de kubo-octaëder, zegt Terpstra in zijn *Leerboek der geometrische kristallografie*, ‘tetrakaihedron of veertienvlak van Lord Kelvin, die de merkwaardige eigenschap bezit, dat hij evenals het hexaëder en het rhombendodecaëder, door samenvoegen van zijn gelijken, de ruimte volledig kan opvullen.’

Volgens de eerste bekeerling van Denkbaar werd de laatste geheime boodschap gedecodeerd in 1703 in de paardenstal van de Hertog van Culloden. Culloden (waarover we met

Denkbaar citaten te lezen krijgen afkomstig uit de Verzamelde Werken van Theodoor Jorissen, de geschiedkundige bij leven hoogleraar te Amsterdam) is de plaats waar in 1746 de Jacobieten werden verslagen; de Jacobieten hadden het symbool van de mantelschelp van de H. Jacob overgenomen. De schelp beduidt in de alchemie de *reiziger*, de *zoeker*.

In de Verzamelde Werken treft Denkbaar een briefje aan van een zekere Targo. Die Targo had al eerder een briefje nagelaten in een telefoonboek. We krijgen hem niet veel te zien, maar begrijpen dat hij de geheimtaal waaraan het Denkbaar ontbreekt, beheerst. Targo is een anagram van Argot, de dieventaal, de geheimtaal.

(Fulcanelli geeft de etymologie van *argot* op als geheimtaal naar analogie met de taal die de argonauten onder elkaar spraken om de mysteries rond het Gulden Vlies te bewaren); eveneens denkt de lezer aan Tarot, temeer omdat er elders in *Denkbaar* zoveel sprake is van speelkaarten.

Taal en geheimtaal lopen, in de vele woordspelingen en wilde associaties, door elkaar. Speelkaarten kunnen evenzeer de toekomst voorspellen als beeldspraak, het gaat om de levend geworden heraldiek ervan. De natuur in *Denkbaar* is een nietnatuur, gassen, metalen en chemische mengsels vervangen de levende natuur; mensen dragen de namen van gassen en van lenzen.

Na het zwarte en het witte stadium komt het rode stadium, in de roman op aangrijpende wijze verbeeld door het verblijf van Denkbaar in het hondenasiel waar hij honden eerst vergast, dan te pletter slaat. De hond is in de alchemie het beeld van de zwavel (zwavel en lood zijn tevens de tekens van Osiris). De honden worden vervangen door wolven, dan door hazewinden met koppen van angorakatten; de transmutatie gaat verder en Denkbaar wordt geconfronteerd met een beer, die hem bedreigt, maar die hem na het vallen van de avond rustig volgen zal. De beer wordt ondergebracht in een driehoekige kast met driehoekige deur; hij sterft daarin van honger. In de pels van het dier dat 'naar amber geurt' en een hart heeft dat slaat als een westminster klok, treft Denkbaar een gietijzeren pecten aan. Ze bevat de levengevende substantie van de beer ('Toen was het duidelijk dat het voedsel waar hij aangewend was, alleen nog maar in gietijzer aangetroffen werd'). Als het dier sterft is, in alchemische zin, 'de materie overwonnen'. Alleen de pels rest en daarin vindt Denkbaar een halsband met de tekst, die ook O. Dapper Dapper, na Denkbaars overlijden, uit de hoge ramen neergewaaid, in handen krijgt: *Doorhalen wat niet verlangd wordt; het bedrag in cijfers*. Aan de halsband zit een gietijzeren slot, een tweede pecten.

De operatie is geslaagd, maar de geheime boodschap is zo simpel en neutraal dat ze niet als dusdanig wordt herkend.

Denkbaar wint nu méér aanhangers. Zijn drie magische attributen zijn twee pecten, een in elke broekzak, en in zijn *blinde* darm het stukje stengel. In de blinde darm van Parijs, de ondergrondse, rijden treinen met militairen.

Denkbaar mediteert over het geheim en de vijanden die hem ervan scheiden, *als een magneet die niet beweegt, maar toch alles wat van ijzer, nikkel of kobalt is onverbiddelijk tot zich trekt* (p. 52).

Denkbaar heeft de staat van de 'magnetische persoonlijkheid' bereikt en beheerst de aarde (de aarde is een magneet) tot in de ondergrond waar zijn troepen rondrijden: *Visita Interiora (of Inferiora) Terrae Rectificando Invenies Occultum Lapidem, Veram Medicinam*: de beginletters geven *Vitriolum*; de twee clochards van de aanvang van de roman komen tegen het eind om in vitriool, door Denkbaar vervaardigd door zijn pecten te dompelen in bouillon, door een automaat gebrouwd. Het vitriool overspoelt de ondergrondse die niet met goud, maar wel met geel koper is bekleed.

In de metro stoot Denkbaar op de heilige Nefeline. Zij kan doorgaan als symbolisch voor de hele alchemie zelve, voor de bruid die maagd is. Ze is arm en beweert te wonen in stegen waar het altijd *avond* is; voor haar lijkt Passy, de dure buurt van Parijs, de *zon*. Ze is een *meisjes*achtige vrouw met een mooie blote rug - de rest is versleten in nodeloos zoeken: een duidelijke omschrijving naar de alchemie want de alchemist, die ouder wordt, slijt af maar het gedeelte van zijn lichaam dat tot de kennis komt, wordt gewijzigd. Mannelijk wordt vrouwelijk; het totaalbeeld is dat van een androgyne. Fulcanelli geeft als mooiste monument voor de alchemie aan het beeld van *Prudencia*, een standbeeld uit marmer gehouwen en opgesteld bij het graf van François II in de katedraal van Nantes. Het betreft een beeldschoon meisje dat zich aandachtig beschouwt in een spiegel; op haar achterhoofd is het gelaat gebeiteld van een oude, wijze, in gedachten verzonken man. Hij beeldt de zwavel uit en zij het kwik uit wier samenkomen de androgyne, een tweeslachtig metalliek kind zal worden geboren.

Nefeline (het nefeliet is een mineraal - $Na_6K_2Al_2Si_9O_{34}$ - dat men in het Zuiden van Noorwegen aantreffen kan), Nefeline is een versleten vrouw met nog een stukje van het vroegere meisje in haar; ze wilde de Grootste Courtisane aller tijden worden, maar dit zoeken mislukte: de bankbiljetten die zij op haar dijen vertoont 'vertegenwoordigen geen grote bedragen'. Denkbaar verlaat haar bij het station van *La Muette*, een metrostation bij Passy (de metro naar Passy loopt over een brug over de Seine - vandaar dat Denkbaar nu ook zijn troepen boven de grond ziet rijden). La Muette, embleem van stilte, van het verworven geheim - eindstation van de taal: èn besluit van de Tractatus: *Van dat, waarover niet kan worden gesproken, moet men zwijgen*.

La Muette, een verwijzing naar een der grote klassiekers van de alchemie, het *Mutus Liber*, een boek zonder woorden, het stomme boek, dat enkel bestaat uit prenten. De vijftien platen zonder kommentaar verschenen in 1677. Op de eerste plaat is de adept ingeslapen naast een opstaande ladder die tot in de lucht reikt; op de laatste plaat ligt de ladder achtergelaten op de grond; maan en zon werden veroverd. De adept heeft Hercules gedood; onderaan het blad van deze laatste prent staat een wapenschild met drie Jacobsschelpen. Maar wat nooit niemand had opgemerkt is dat de eerste en laatste prent van het *Mutus Liber* de beeldspraak suggereren die Wittgenstein hanteert voor hij zijn conclusie neerschrijft: *Tractatus 6.54: Mijn stellingen zijn verhelderend omdat hij die me begrijpt, tenslotte erkent dat ze onzinnig zijn, als hij door middel van mijn stellingen - er op - boven ze uit geklommen is. (Hij moet om zo te zeggen de ladder omvergooien na eropgeklommen te zijn.)*

Foto Wim Dingemans.

Denkbaar wordt nu getuige van een alchemisch proces waarin twee vrouwen betrokken zijn, geknield voor een machine, die

we iets verder in dit stuk meer in detail zullen beschrijven. In het binnenste van de machine brengt een thermosfles ontdaan van haar metalen omhulsel een groen gas voort. Denkbaar ondervraagt de vrouwen; een pendule laat *drie* slagen horen; een rad zet zich in de machine in beweging en schoppen *negen* (drie in het kwadraat) komt naar boven. De groene damp blijft als een *matras* (archaïsche term voor distilleerkolf) tegen de zoldering hangen. Dit spiegel-spel in de taal, gesuggereerd door het beeld van het kaartspel waarin alles in twee richtingen afleesbaar is, zet zich voort in de vrouwen, die onderling van gezicht veranderen.

Foto Wim Dingemans.

Linkervrouw krijgt het gelaat van rechtervrouw. Deze neemt de speelkaart op en zegt: afgetroefd! Ze staat op; haar zwarte japon is boven tot de hals gesloten maar van onderen open tot haar middel. Haar linkerbeen ziet eruit als ‘een stootkussen van teertouw’. Ze zegt: ‘Dit is de waarheid, ik weet niet waarom. Ik kan het raam nu wel dichtslaan.’ In de alchemie is dit het stadium van de ‘groene leeuw’ - het groene glas, in de combinatie met het grote geelkoperen tandrad dat zijn manen symboliseert. De groene leeuw, zinnebeeld van het Brons van Hermes, verslindt de zon. Hij fixeert het kwik (in *Denkbaar* het gas afkomstig uit de kwikzilveren wand van de thermosfles), zoals afgebeeld in de klassieke alchemische iconografie.

Dit stadium wordt gevolgd door dit van het zwart worden; de leeuw assimileert het zonlicht en wordt opgeslorpt in de duisternis die hij schept (hier *schoppen* negen: het *hart* wordt *zwart*; het been wordt een stootkussen van *teertouw*). De schoppen negen welke verschijnt is de kaart van de *Monnik*; het cijfer van de eenzaamheid van Denkbaar die dit laboratorium verlaat (het woord laboratorium duidt in de alchemie op *labor*, werk en *oratorium*, gebedsplaats - Denkbaar trof de beide vrouwen toch *geknield* aan?). De wereld wordt nu dof en grijs: ‘De bewolking was in zo sterke mate toegenomen, dat over de hele omgeving een diffuse grauwe schaduw lag, maar de lens waardoor de zon Denkbaar bescheen, was nog open, zij het zozeer vernauwd, dat er alleen om Denkbaar een ovale vlek zonlicht lag, die zich met hem meebewoog onder het lopen.’

Denkbaar loopt als in een golf, een kolf, van licht. Maar hij blijft eenzaam als de monnik. Hij, monnik met de Jacobschelp, nu rijmend op Monique (Monnik) Santiago (St Jacob).

In het hoge gebouw onderzoekt hij de kamers op de geheime papieren. Helaas, achter de ingelijste plattegronden (die herhaaldelijk in de roman voorkomen als de plattegrond van Parijs) vindt hij enkel *rouwkaarten.* Weer duikt hij de ruimte in, hij zweeft en terwijl hij zweeft als geen ander beginnen op aarde zich de catastrofes te vermenigvuldigen.

De symbolen, die we verder in de roman aantreffen, duiden meer en meer op mislukkingen.

De kleuren, die eerst wezen op het aardse geluk (naar de inkleuring van het Parijse stadsplan: 'Rose is het vierde arrondissement, geel het vijfde...') worden overgeheveld naar de muziek, voortgebracht door de portier, die de noten op zijn balk gekleurd heeft volgens het systeem van Rimbaud: A zwart, E wit, enzovoorts. Maar hoewel Denkbaar de hele toonladder doorloopt, de geheime papieren vindt hij daarboven niet.

Zijn zweven is een mislukt vliegen. Het vliegen, de scheiding van het vluchtige van het vast preparaat, in de alchemie aangeduid door een vogel of een engel, wort hier met klem ontkend: 'Hij zweefde evenmin als een vogel, omdat hij geen engel was die de vogels nabootst, maar een god. Nooit een engel.'

Toch is het de engel (Grieks: aggelos, engel, ook boodschapper) die de boodschappen bezit.

De zwevende Denkbaar overschouwt het Westen en neemt enkel catastrofes waar.

Na het interludium waarin we het geheime dagboek van Kassaar lezen, die zijn verteerd-zijn door liefde voor zijn zuster Focaly aangeeft, keren we terug naar Denkbaar die een wereld beschouwt waarin spreekwoorden (de volkswijsheid) met alle gevolgen vandien de wereld leiden. Denkbaar laat velen in concentratiekampen stoppen ('verder mocht iedereen doen en laten wat hij wilde') - de chaos begint toe te nemen.

Een van de verleidelijke personages uit *Denkbaar* is Mirabella Blom. 'Zij was van een ander slag dan Monique Santiago. Zij droeg een nauwsluitende pantalon en een bloesje vol geheime schatten.' Haar logica is die van het dominospel: 'edelgesteende, gesteentekenners, kennersblikken...' Zij zingt de woorden los van hun betekenis.

Deze Blom stelt de lyriek voor. Later in het boek is zij de enige die inzage krijgt van het geheime dagboek waarin Kassaar Denkbaar waarschuwt voor het verraad van O. Dapper Dapper. Mirabella Blom overlijdt aan een keelontsteking; Denkbaar heeft het druk, hij vergeet haar uit de doden op te wekken. Zodoende kan zij hem niet waarschuwen.

Mirabella Blom (Bloem = Anthemion = Antimoon) verpersoonlijkt een tweede poging om de operatie van de *Groene Leeuw* te doen slagen. De relatie tussen de structuur van antimoon (stibium), met stervormig patroon in zijn erts (*regulus antimonii stellatus*) en de Regulusster uit het sterrebeeld Leeuw, relatie die de bijzondere aandacht van de wiskundige Isaac Newton verwierf, werd met het oog op de alchemische traditie in vergaand detail onderzocht door B.J. Dobbs; de geïnteresseerde lezer verwijs ik naar haar studie: *The Foundations of Newton's Alchemy* or *The Hunting of the Greene Lyon* (Cambridge University Press, 1975). Alleszins wordt uit een parallellectuur met *Denkbaar* nogmaals de symbolische samenhang duidelijk, die eindigt met het beeld van de Groene Leeuw die de zon tracht op te eten - Mirabella Blom, bloem van antimoon, sterft aan een keelontsteking.

Mirabella Blom zingt de woorden los van hun betekenis, een verwijzing naar een vers van Martinus Nijhoff, *Tweeërlei Dood*:

Vreemd ijlt geluk voorbij oneindig missen
Stuivende sneeuw, o lied! - ik adem hijgend
Een ijskoud licht in, en mijn woorden, stijgend,
Zingen zich los van hun betekenissen.

Zij wrikt zelfs de woorden van Denkbaar los, woorden van brons, gietstaal en doleriet. Alleen haar eigen geheime schatten niet.

Denkbaar houdt drie weningen. Vreemde dieren die slijk achter zich meesleepten hadden muren en schuttingen van het gebouw waar hij de geheimen zoekt, met een dikke laag witte

modder overtrokken, 'hun eigen kadavers staken er half uit omhoog als de takken van een koraalkolonie'. De wening van Denkbaar laat de vloed van tranen door dit witte slijk trekken, 'het betrok als een hemel die helder is geweest, het begon te glanzen, het werd zacht en kwam zelfs in beweging'. Bij de derde wening komen ook de oudste fossielen, waaronder Anton van Duinkerken, weer tot leven. Op een Stegosaurus gezeten rijdt Denkbaar, door het volk toegejuicht, in triomf naar zijn tempel. De wening van Denkbaar is een omkering van de zondvloed waarin de christelijke God de bevolking op aarde liet omkomen. In de alchemie spreekt men van levendgevend water als het *mercuriale water*, ook als het *lentezweet*, de dauw opgevangen in lakens van het zuiverste linnen, uitgewrongen en verder gedistilleerd in de periode van 21 maart tot de zomer. Denkbaar roept de maan op om haar krachten te verenigen met die van de zon - een klassiek-alchemische invocatie om door een springvloed weer naar boven te stuwen wat verdronken en verzonken was. 'De as van de plant wordt weer plant en de plant wordt weer bodem'. Het is de bekende kringloop die moet worden gestimuleerd, zij het in omgekeerde richting.

Nu verschijnt in het boek de cherubijn O. Dapper Dapper. Hij vervaardigt een al dan niet onnauwkeurige kopie, op een pop, van de tatouage die Denkbaar op de politievrouw had aangebracht.

Deze vrouwelijke homunculus wordt aan de diplomaat toegespeeld, teneinde van hem de geheime papieren te bekomen. De alchemische betekenis van de ontdubbeling van de dubbele code ligt voor de hand. De politievrouw, die Denkbaars achtervolgers hoewel *blind* tegenhield, stelt Denkbaar in staat zijn *weningen* te houden, muzikaal begeleid op een reusachtige harp door een portier die een éénogige bril met een glas van *eboniet* draagt. Nadat de diplomaat de code op de pop ontcijferd heeft en haar *nebbish*, onbelangrijk, niets, noemt, wordt hem de echte politievrouw voorgesteld. Zij draagt nu blauwe contactlenzen. Gekleed in perlon, enkalon, nylon en orlon is zij het enig overblijvend geheim, want inmiddels zijn zelfs de historische raadsels tot een oplossing gebracht. Denkbaar en Blom sporen de vrouw van de diplomaat ertoe aan haar groene kleed rood te verven, haar roodbruine haar aniline. Denkbaar codeert zonder te decoderen, hij stempelt zonder de geheime papieren te bezitten, hij begint de kleurstadia te herhalen zonder resultaat, zo'n beetje zoals de portier die de noten op zijn balk naar het systeem van Arthur Rimbaud heeft gekleurd. Het helpt niets. Denkbaar ziet erdoor enkel de geologische lagen van de aarde bijna tot aan het middelpunt: het gele Pleistoceen, het groene Tertiair, het witte Krijt, het rode van het Perm, het zwarte Carboon en het bruine Siluur: een lange weg door onze God afgelegd van de kleuren van de arrondissementen van Parijs naar de troebele ingewanden van de planeet.

Denkbaar verandert het groen van de hoop in het rood van het bloed, bloed dat de komst van Afschuwelijke Baby aankondigt.

Over het A zwart, E wit, I rood van Rimbaud zegt Eugène Canseliet dat Rimbaud eerst het zwart kiest 'en obéissance à la trilogie colorée (noir, blanc, rouge) par lui recueillie des classiques de la plus belle époque médiévale', en die overeenstemmen met de stadia van het zwart, het wit en het rood dat we eerder vermeldden, van de zwarte en de witte bar waar Denkbaar de agente op de rode oogglazen kust. Canseliet vervolgt; 'Au sein du noir passent, successivement, et dans l'ordre du prisme, les couleurs dont chacune est signalée sur la *gamme chromatique ascendante*, par la note qui lui correspond'. Hermans, p. 60: 'Zwarte schaduw lag over alles heen als zwarte rook, bijna ruikbaar... Schaduw in zijn haren, schaduw over zijn ogen, ja, schaduw was het dat hij opsnoof... Hij liep de trap op, bleef haken in *elke snaar, maar doorliep de gehele toonladder* zonder er een te breken.'

De Chinese wijsheid, A zeggen door over B te praten, is analoog aan die van de alchemie. De sterke coherentie die de roman Denkbaar op dit niveau vertoont, werd hierboven geschetst in een analyse die voor iedere lezer enigszins vertrouwd met het surrealisme op vanzelfsprekende wijze in het verlengde ligt van de kommentaren van André Breton bij het werk van Raymond Roussel of Achim von Arnim, van Marcel Duchamp of Charles Fourier. Voor andere lezers zal het wel overkomen als klinkklare onzin. *De God Denkbaar Denkbaar De God* is Hermans' laatste, langste en meest complexe geschrift uit de periode waarin hij zich in hoge mate leiden liet door het materiaal dat uit het onderbewuste opgeborreld komt. Deze roman sluit die periode overigens af. Zeer embryonaal treft men er suggesties in aan van later opgenomen en rationeel uitgewerkte thema's. In de vraag, of O. Dapper Dapper op de pop een al dan niet getrouwe copie aanbracht van de dubbelgecodeerde tatouage (tot in de verdubbeling van de familienaam van Olfert Dapper toe) kan men een vage voor-afbeelding lezen van de kernvraag van *De donkere kamer van Damocles*: bestaat Dorbeck elders dan in de fantasie van Osewoudt, bestaan zij beiden, zullen zij op de foto afgebeeld staan - kan men zonder de aanwezigheid van Dorbeck het gedragspatroon van Osewoudt decoderen?

Denkbaar is geschreven met een geweldige intensiteit, en de taal wordt er tot in het belachelijke toe aanvaard als de materie, waaruit het literaire leven zal voortkomen. Zoals in de moderne schilderkunst de illusie uit de doeken van Cézanne verdwijnt om plaats te maken voor de werkelijkheid van de verf, zoals Cézanne appels schildert die duidelijk uit verf bestaan, zo laat Hermans her en der de taal de vrije loop. Maar die vrije loop wordt streng onder controle gehouden.

De flauwste grap (toch als dusdanig gereleveerd door Gomperts in een recensie van maart '57): '*Heb je nog een ogenblikje? vroeg Targo, ik zelf heb hier namelijk een sardineblikje...* krijgt zin als Denkbaar teneinde raad met de sleutel van een sardineblikje in puinhopen gaat poken, op zoek naar de geheime papieren. Op Denkbaars weg ligt koproliet (dreksteen), 'verse en uit de doden geweckte' - een allusie op wecken, steriliseren, een letterlijke, op het eerste gezicht een typografisch grapje binnen de reeks van uit het dodenrijk tot leven wekken, bij nader inzicht een begrip dat overeenstemt met een vroege scène uit de roman: 'Achter een hoog raam, achter een hoog raam, zag hij een verpleegster lopen in een slecht verlichte gang. Daar zijn de zieken zo buiten hun eigen tijd geplaatst achter een hoog raam, dat zij niet ziek zijn zoals wie liggen in moderne kamers met vloeren van rubber, muren van émail en lage ramen van staal. Hun uitwerpselen verdwijnen vanzelf en ruiken naar oude bibliotheken. Pijnloos in de narcose van het verleden, uitdrogen zonder dood te gaan, begraven worden niet als een lijk, maar als een pop van stro. Diep in de nacht onder het hoge zingen van gaslantaarns.'

Het einde van de roman geeeft het falen van de queeste aan en het zou ondenkbaar zijn dat dan de klassieke volgorde en symboliek van de alchemie behouden bleef. De pecten sticht vernieling, vergiftigt bouillon tot zwavelzuur. Denkbaar sterft - zijn vier aanhangers voeren zijn laatste wens niet uit, we weten door een kommentaar van Hermans zelf dat hij dit moduleerde op de dood van Koning Arthur, die in zijn laatste verzoek ook tot driemaal toe wordt bedrogen.

De symboliek van de alchemische traditie situeer ik niet, in de zin van Jung, in een zinvolle samenhang. Alleen al het feit, dat de diverse stadia een ruwe parafrase zijn van de symbolen van de transsubstantiatie, zoals die voorkomen in de katholieke mis, verzwakt zijn stelling dat er algemeen-menselijke aspiraties kunnen in weergevonden. De alchemie leverde in eerste instantie een fascinerende iconografie op, en deze iconografie is langs het maniërisme om in de schilderkunst blijven voortleven. Het romantisch symbolisme heeft deze beelden opnieuw gehanteerd; de romantische auteurs putten evenzeer uit dezelfde bronnen: de surrealisten legden

de alchemie op de zeef van Freud, en niets van dit alles is de erudiete lezer Hermans ontgaan. In *Denkbaar* laat hij, in een hoogst persoonlijke exploratie van het soort taal waarin het mogelijk is, zoals Hermans zegt, dat iemand zichzelf tegenkomt - wat Osewoudt overkomen zal, de taal zichzelf tegenkomen.

Denkbaar is de intuïtieve, geïmproviseerde, maar uiterst geserreerde ontginning van Hermans' persoonlijk universum. Ook *Denkbaar* is een variante van dat fameuze zelfde boek, dat Hermans altijd schrijven zou. Wel schrijft hij in chronologische volgorde telkens op een andere wijze en naar gelang van de periode, vanuit een andere instelling. *Denkbaar* sluit een periode af. *Nooit meer slapen* en *Herinneringen van een engelbewaarder* zijn geschreven vanuit een welbewuste hel-

derheid, vanuit een scherp rationalisme waarin de taal volledig onder controle gehouden wordt. *Denkbaar* is een lange intense improvisatie op een kwinkslag ontleend aan de *Tractatus*. In *Herinneringen* lezen we (p. 187): *de hele wereld is relikwie van alles en iedereen*, nog een parafrase van de openingszin van Wittgensteins meesterwerk: de wereld is alles, wat het geval is.

Herinneringen beschrijft de rare schilder Rense, die monochrome doeken aflevert, zovele jaren voor Yves Klein. *Geyerstein's dynamiek* is geïnspireerd op de plantaardige, halmachtige tekens sinds veertig jaar met onverminderde ijver op papier en doek aangebracht door Hans Hartung. Yves Klein, Rense, Hartung, Geyerstein, ze lappen aan hun laars wat Willem Frederik Hermans in de kunst het meest aan het hart ligt: het vakmanschap, de beheersing van de materie, de stiel, de verfijning. Hun werk fascineert Hermans, die zelf meer houdt van surrealistische schilders of een verlate symbolist als Friedrich Hundertwasser.

De roman *Denkbaar* vertoont echter, naast de symboliek analoog aan die van de alchemie, een aantal frappante overeenkomsten met het Grote Glas van Marcel Duchamp, een schilder wiens abrupte ingreep in de kunstgeschiedenis met zijn ready-mades aan de basis ligt van ‘schildercarrières’ zoals die van Yves Klein, die de Idee van de kunst wilde vervangen door de Idee van het oneindige, ver-beeld door monochrome blauwe doeken.

Van Willem Frederik Hermans kennen wij diverse uitspraken over (tegen) het handhaven van ideologieën. In Haagse Post (20-5-1967) stelt hij ‘Ons tijdperk zal als *het tijdperk van het einde van de ideologieën* de geschiedenis ingaan. De geesteswetenschappen en de filosofie zijn in een zo grote mate door de natuurwetenschappen overvleugeld, dat een pragmatische houding in het dagelijkse leven de enige is die niet gevaar loopt elk contact met de werkelijkheid te verliezen.’ Hans Reichenbach, rond wie zich de eerste nucleus van de logisch-positivistische studiegroep vormde, eind van de jaren twintig, schreef in *The Rise of Scientific Philosophy*: ‘If ethics were a form of knowledge it would not be what moral philosophers want it to be; that is, it would not supply moral directives... The modern analysis of knowledge makes a cognitive ethics impossible: knowledge does not include any normative parts...’

De schilder Marcel Duchamp bepaalde op analoge wijze zijn houding tegenover de *esthetica*. De esthetica, leer van het schone, impliceert de idee van de schilder als onderworpen aan een moraal van *lelijk* versus *mooi*. In alle tijden woelden kunstenaars de conventionele schoonheidsnormen om, in de negentiende eeuw werden de wijzigingen stilaan de norm; met het dadaïsme werd bewust de anti-esthetische richting ingeslagen. Marcel Duchamp nu wilde het retinale schilderen- het schilderen via het oog van de schilder - vervangen door de *interpretatie* van het visuele gegeven door de toeschouwer.

Duchamp nam een bijna willekeurig voorwerp en stelde dit ten toon. Zo werd de toeschouwer gedwongen, zèlf betekenis te formuleren voor het getoonde, zèlf de getoonde vorm te situeren in de beeldenvloed die de kunstgeschiedenis uitmaakt. Hermans schreef hierover: ‘Marcel Duchamp kwam als een van de eersten te voorschijn met een objet trouvé. Het was een ijzeren rek om flessen op te laten uitdruipen. Waarom was dat verrassend? Omdat het weliswaar een banaal voorwerp was, maar toch niet algemeen bekend. De meeste mensen hadden nooit zo'n rek gezien, want je vindt dat alleen in de kelders van wijnhandelaars of apothekers. Voor wie niet weet wat het is, lijkt het op een middeleeuws marteltuig, met z'n ijzeren haken. Dit geldt voor alle ready-mades: ze zijn geheimzinnig en toch banaal, ze zijn juist schokkend omdat ze hoewel banaal, toch altijd over het hoofd gezien zijn. Maar niet alle banale voorwerpen zijn schokkend, de meeste alledaagse voorwerpen zijn

maar al te goed bekend en er valt niets meer aan te *vinden*. Essentieel voor een objet trouvé is dat het aan zijn natuurlijke omgeving (zoals de wijnkelder) wordt ontrukt.' (*Scheppend Nihilisme*, p. 130).

Marcel Duchamp beschouwde *kleur* 'als één van de uitdrukkingsmiddelen, niet het doel, van deze kunstvorm. Anders gezegd, de schilderkunst hoeft niet uitsluitend visueel, retinaal, te zijn. Zij moet ook iets betekenen voor onze grijze materie, onze honger naar begrip.'

De ready-mades en transformaties van Marcel Duchamp lokten schandaal uit, en de surrealistische dichters voelden zich tot hem aangetrokken. Van 1915 tot 1923 werkte Marcel Duchamp aan één schilderij op glas, waarbij hij zich inspireerde op de schrijfmethode van Raymond Roussel - een auteur die de surrealisten uitermate boeide.

Roussel ging uit van dubbele betekenissen van woorden en in die dubbelzinnigheid speurde hij naar een 'logisch', verhalend, verband - en bekwam hij 'ready-made verhaaltjes'. Duchamp daarentegen leidde uit Roussels methode af dat hij psychologisch geladen uitdrukkingen kon vertalen in een homofone vorm, en het daardoor opgeleverde beeld hanteren in zijn werk. De curieuze titels van Duchamp bevatten dan ook dikwijls suggesties om én de vorm en de inhoud van het werk te doorgronden. *Une nymphe amie d'enfance* (een nimf, jeugdvriendinnetje) staat voor *Une infamie d'enfance (Een schandvlek uit de kinderjaren); Voie lactée*, melkweg, staat voor *voile acté* - akte, genomen van de (bruids-)sluier. En deze allusies slaan alle op zijn zuster Suzanne voor wie hij twee ready-mades had gemaakt, telkens ter gelegenheid van een huwelijk. In ready-made las men wel eens *ready maid*.

Het Grote Glas waaraan Duchamp acht jaar werkte, een schilderij begeleid door een overvloed aan notities, berust op die taalspelen, en geeft als beeld een wat enigmatische spreiding over twee helften, onderaan en boven, van min of meer anthropomorfe vormen.

Deze blijken op het punt te staan in aktie te komen, een aktie die zal worden bepaald door een machinerie.

Toen André Breton er in 1935 een groot opstel aan wijdde, sprak hij over het Grote Glas als over een grote legende, letterlijk: 'Men geeft zich zeer snel over aan de charme van een grote moderne legende waarin het lyrische element verbindend optreedt.'

De literatuur zowel als de beeldende kunsten worden bedreven door mensen die zich bezighouden met het probleem van de schepping. Zelfs koud-abstrakte kunstenaars verklaren hun werk vanuit dit perspektief. Zo Ad Dekkers (Haagse Post; 1957 no 43) 'Kijk, iedere vorm heeft een ontstaansgrond. Dat ontstaan van een ding obsedeert mij verschrikkelijk. De wereld is toch ook ontstaan? Als je nou eens het ontstaan van die wereld duidelijk kon maken.' Het fascinerende van machines is, in dit opzicht, dat ze op rationele manier 'ter wereld komen'. De schilder-dichter Picabia noemde de machine *une fille née sans mère*, een dochter (meisje) geboren zonder moeder; hij betitelde aldus rond 1918 een hele reeks gedichten, tekeningen en gouaches. De mechanistische kunst van Duchamp en Picabia ligt in het verlengde van Mary Shelley's Frankenstein, waarbij niet de machine het kwaad vertegenwoordigt, maar waar het kwaad ligt in het herhalen van de goddelijke scheppingsdaad; en de machine krijgt dit als een doem mee.

Frankenstein (en Dracula) kregen, mede via de opkomende filmindustrie, snel de proporties van een moderne mythe; maar het was een negentiende eeuwse mythe. André Breton vond dat de twintigste eeuw behoefte had aan een nieuwe, eigen, eigentijdse mythe. De oude mythes, daar zat de mot in. Lang voor Noam Chomsky sprak over een 'generatieve grammatica' welke de mens aangeboren meekrijgt (waardoor de mens wel maar de computer niet een onderscheid kan maken tussen een *bank* om op te zitten en een *bank* om geldzaken te laten regelen), meende

Roussel in deze dubbele betekenissen precies iets machinaals, iets extra-menselijks, te ontdekken. Hij dacht dat hij een linguïstische machine had ontdekt om literatuur te produceren. Negentien jaar oud was hij zo verrukt over zijn eigen werk - zijn eerste roman, *La doublure*, was net verschenen - dat hij zich door een allesoverheersend gevoel van glorie aangegrepen voelde. Hi liet de luiken voor de ramen van zijn werkkamer neer opdat de voorbijgangers niet door de uitstraling van zijn genie verblind zouden worden. Kort daarop werd hij behandeld door de psychiater Pierre Janet die over hem schreef: 'Roussel heeft een zeer interessante opvatting van de literaire schoonheid. Het werk mag niets reëels bevatten, mag geen waarneming zijn van de wereld of van de geest, mag niets dan volkomen imaginaire combinaties inhouden. Dit zijn al begrippen van een extra-menselijke wereld.'

In het verhaal 'Een veelbelovende jongeman' (zie: *Een lan-*

dingspoging op Newfoundland) arriveert Sebastiaan, eenzaam, bij de Niagarafalls. Hij voelt zich als een bruidegom die nadat de bruid plotseling ziek geworden is, op zijn eentje *honeymoon* was gaan houden. Hij staat verkleumd te turen in de mist van het kille orgasme van de waterval.

Tenslotte keert hij terug naar het busstation. In de buurt bevinden zich winkels, en ook 'een etablissement dat onderdak bood aan allerlei machinerieën, waarmee men kon spelen. Bij de deur stond een automaat waaruit men foto's van dames in ondergoed van vijftien jaar geleden kopen kon en ernaast een die dames helemaal zonder ondergoed afleverde. En dan automaten waar je zelf in kon gaan zitten en waar dan je eigen foto uitkwam. Ook waren er van die hijskranen die er nooit in slagen een fototoestel uit een drijfzand van groene erwten op te halen en bakken met lichtjes en veren waar men nikkelen knikkers tussendoor kon laten rollen. En mitrailleurs om mee te schieten op een panorama van slagschepen waarboven kleine vliegtuigen cirkelden. Maar het mooiste was een eikenhouten kast waarop een etalage was gebouwd. In die etalage stond het binnenwerk van een piano en ervoor lag een stukje uit *Dichter und Bauer*, een stukje dat ergens begon en ergens ophield. De hamertjes van de piano werden door draadjes tegen de snaren getrokken, de snaren van de viool werden aangestreken door kleine wieltjes van zeemleer en verkort door pennetjes die opwipten uit de steel. Het was een zeer ingenieus apparaat, zeker meer dan dertig jaar oud en zo ontstemd dat de melodie niet meer was te volgen.' Machines hebben in het oeuvre van Willem Frederik Hermans niet zelden erotische connotaties. Zelfs buiten het erotische om, verlangt Hermans er naar, samen te vallen met een machine: 'Mijn grootste ongeluk is dat ik niet als machine ter wereld gekomen ben en dat ik niet met licht kan schrijven als een fototoestel,' schrijft hij in *Paranoia* in 1953.

Hermans, geen Don Juan of Casanova, verzamelt met ware passie schrijfmachines en fototoestellen. Hij kan uren doorbrengen in musea met machines en hij kent van alle machines functie en structuur. Hij beschrijft machinale bewegingen met grote precisie. Van de passie van het jongetje dat in *De Elektriseermachine van Wimshurst* 'wakker ligt van galvanometers, inductieklossen en Leclanché-elementen', dat zich 'blind staart op het plaatje van de elektriseermachine, een staalgravure' en waarover Hermans schrijft dat 'de schoonheid van het apparaat (hem) overweldigt' blijft misschien niet de hele allesverterende verrukking over; toch schijnt de illusie van de band met de machine langer stand te houden dan de illusie van een verbond tussen menselijke wezens.

De vergelijking tussen mens en machine is niet altijd gesteld in termen van optimisme. Lodewijk Stegman trekt zich in het begin van de roman *Ik heb altijd gelijk* (p. 12) terug in de W.C. van het schip dat hem uit Indonesië naar zijn vaderland voert: 'Maar dit stalen hok lag tegen de machinekamer en verzamelde hitte als een oven. Urine, door het slingeren dag in dag uit gemorst, verdampte tot een zo onverdraaglijke stank, dat hij bijna moest overgeven. Hij spande de spieren van zijn kaken. Ik, als in een grote moeder, verborgen in dit schip. Het is even smerig als een moeder van binnen moet zijn. Hoe zou het anders kunnen? Organismen ontkiemen alleen in modder; er is maar een letter verschil.

Hij dacht aan de buik van zijn moeder waar hij negenentwintig jaar geleden in opgesloten gezeten had. (...) Zijn misselijkheid bedwingend verliet hij de W.C. Hoe misselijk moet ik toen niet zijn geweest, daar in die donkere natte duisternis, schommelend in kussens van water, als in het midden van een enorme blaar. Een verdronkene, ineengekrompen van angst, negen maanden lang. Uur in uur uit heb ik het gebons van haar machinekamer gehoord, het circuleren van vloeistoffen door haar buizenstelsel.'

Het incestmotief komt in de eerste romans van zowel Hugo Claus als Willem Frederik Hermans voor. Claus, die zijn oeuvre op intuïtieve manier uitwerkt, geeft zijn visie op symbolische manier te kennen, en in de *orale geschiedenis* welke *Het Verdriet van België* is, laat hij de vraag oprijzen of onze wereld niet veeleer bestaat uit een vloed van beelden en woorden, die een realiteit suggereren zonder ontologie. Claus hanteert de Griekse mythe - niet de Griekse filosofie -; hij hanteert het beeld, niet de logische formulering. De verklarende modellen van Plato en Aristoteles, daarvan stapt hij instinktief af (*De Verwondering*), hij geeft de idee op van de kennis van de realiteit, de idee op van de essentie, de idee van een substantie geeft hij op, die van een stilstaan in de tijd. Hermans daarentegen reageert tegen Aristoteles via de nieuwe logica, de nieuwe *redeneringen*. De logica die voortvloeit uit de integratie van het wiskundig model breekt met de Aristoteliaanse logica en haar axioma van identiteit, waar alle ideologieën zijn opgetrokken.

Voor Hugo Claus is het incestmotief een puur literair symbool, duidend op onmogelijk realiseerbare, allesvervangende liefde. Precies het verbodene, de mate van taboe die er op rust, geeft het onbezoedelde van de verhouding aan.

Hermans, geschokt door het doodschieten van zijn zuster Cornelia door een oudere neef op 14 mei 1940, ervaart haar wegvallen als een geweldig verlies, waarvan hij in *Fotobiografie* aan de hand van overeenkomsten en verschillen tussen hen beiden diskreet gewag maakt.

Hermans, die er voortdurend op hamert dat tussen mensen enkel misverstanden rijzen, moet zich de vraag hebben gesteld of enige harmonie met een gelijkgeborene wèl mogelijk ware geweest. Het incestmotief zit op dromerige, fatale wijze geweven door *Conserve*, en in *Ik heb altijd gelijk* reageert Lodewijk Stegman zijn onhandige emotionele impulsen af op een weinig aanlokkelijke dubbelgangster van een hem ontvallen zuster, voor wie hij een mengeling van aversie, medelijden en heimwee in zich draagt.

In *De God Denkbaar Denkbaar De God* beschrijft Kassaar in zijn ‘geheime geschiedenis’ hoe hij zijn zuster Focaly (= Brandpunt) bespiedt die nooit tenzij *'s nachts* in het geheim, in een huis dat ze nooit verlaat, de vele mooie toiletten aantrekt die men haar elke week schenkt voor de vele feestjes die ze nooit bijwoont. (*Overdag* loopt Focaly altijd ‘in dezelfde jurk die haar veel te klein was en door haar met ongeoefende hand op vele plaatsen gerepareerd’.)

In het huis vermaken zich op een dag, in de keuken, de knecht en het bellenmeisje. Daar gaat een ketel van fluiten. Zowel Kassaar als zijn zuster Focaly arriveren, gealarmeerd, in de keuken en betrappen de bedienden op heterdaad. ‘Pas toen (Focaly) mij zag, drong het tot haar door dat zij niet gekleed was op de manier waarop zij altijd gekleed ging als anderen haar konden zien.’ Focaly loopt haar kamer in, laat haar broer niet binnen. Hij schrijft op een strookje behangselpapier *Focaly, je weet niet hoe mooi je bent*.

Dit sprookje, waarin het zusje een zich voor iedereens blik verhullende prinses is, krijgt een eerste climax bij het opklinken van de stoomfluit, wat simultaan Kassaar's platonische liefde en het hitsig gedoe van de bedienden reveleert.

Bij een tweede bezoek aan Focaly's kamer ligt zij ‘op haar bed, dat in het midden van de kamer stond. Zij had niets aan. De hele kamer lag vol zwanedons en de witte vloeipapieren uit de dozen waar zij het in bewaard had, verspreidden een kamferlucht van vreemde reinheid.’ Het wordt nu *ondraaglijk heet* in deze hemelscène. Kassaar gaat naar Focaly's bed en legt zich naast haar neer. ‘Er was niet veel meer van onze lichamen te zien. Wij waren heel diep in het zwanedons gezakt, of het dons was over ons heen gekropen. Daardoor was haar lichaam zo droog en glad en...’

Zo breekt het verhaal van Kassaar af.

Dit Wagneriaans moment, gesteld in de orakeltoon die het boek eigen is en welke hier herinnert aan *Tristan en Isolde* (het eind van Denkbaar is geïnspireerd op de

dood van Koning Arthur), wordt verteld vanuit het sprookjesperspektief waarin Focaly overdag een onaanzienlijke assepoetster is, bij nacht een prinses - en uiteindelijk een naakte nimf getooid met het essens van eiderdons en droom.

Daartegenover staat een ander, tragisch, droomrelaas, waarin een beer, die geurt naar amber en wiens hart slaat als een westminster klok, verkwijnt en sterft omdat Denkbaar geen gepast voedsel ('alleen nog maar in gietijzer aangetroffen') voor hem vindt.

Het thema van de beer, de teddybeer, duikt onophoudelijk op in het oeuvre van Hermans. In *Fotobiografie* staat Willem Frederik Hermans afgebeeld met een beer in een karretje - en met als kommentaar: 'In het Vondelpark. Ditmaal gelukkig zonder zusje.' Verderop, met vader en moeder en zus en teddybeer gekiekt: 'Eigenlijk was mijn teddybeer mijn enige ware vriend.' Het onirische verhaal van Denkbaar ankert wel degelijk in een

beleefde innerlijke realiteit, waarin jeugdtrauma's en visioenen van een schrijversschap als half-god of god in aanzwellen en afzwellen.

Het zijn onvoltooide verhalen, die wegebben in de dood van de beer of het overlijden van Denkbaar, of afbreken in het relaas van Kassaar over Focaly. We denken aan Hermans waar Arthuro Schwarz over Duchamp schrijft: ‘Selma Fraiberg merkt over Kafka iets op wat evenzeer op Marcel Duchamp schijnt te slaan: “Het lijkt waarschijnlijk dat precies op die punten van de verhalen van Kafka waar een hevige emotie dreigt door te breken, het verhaal afbreekt”.’ - Fraiberg, *Kafka and the Dream*, in *Art and Psycho-analysis*, 1956. (Schwarz verwijst hier naar het onderste deel Grote Glas, het deel waarin de Vrijgezellen evolueren).

Wat André Breton zag als de charme van een grote legende in Duchamp's Grote Glas, treft ons ook in Hermans' *Denkbaar*, de charme van een legende samengehouden door de kracht van de lyriek.

Duchamp haalde uit Roussels homo- en fononiemen die het geraamte van diens verhalen vormden de dubbele bodems voor de titels en teksten die zijn Glas als een parallelle creatie begeleiden. Schwarz heeft op overtuigende wijze aangetoond dat de *Marieé*, de Bruid, een beeld is van zijn zuster Suzanne waarvoor Duchamp een incestueus magnetisch veld had ontwikkeld; men kan de titel van het Grote Glas: *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même* De Bruid, ontkleed door haar vrijgezellen, zelve, ook lezen als *La Mariée... m'aime*; De Bruid, ontkleed door haar vrijgezellen, is mijn geliefde.

In 1954 verscheen bij Eric Losfeld een wonderlijk essay van Michel Carrouges, getiteld *Les machines célibataires*. Carrouges was een erudiete auteur met een uitgesproken belangstelling voor Nietzsche en voor het surrealisme, maar door de surrealisten zelf werd hij sterk gewantrouwd ondanks een voortreffelijk boek, *André Breton et les données fondamentales du surréalisme*, gewantrouwd omdat hij katholiek was, ja zelfs schrijver van een studie over Paul Claudel! Het oeuvre van Kafka fascineerde Carrouges, en tijdens zijn lectuur van Kafka en surrealistische of door Breton tot presurrealisten geproclameerde auteurs, viel hem plots op de geweldige overeenkomst in symboliek tussen elementen die bij al deze schrijvers voorkwamen, en die herkenbaar leken in een bepaalde interpretatie van het Grote Glas van Marcel Duchamp.

Carrouges werd eerst getroffen door beelden, die voorkwamen in Kafka's verhaal *De strafkolonie* en *De gedaanteverwisseling*. De strafkolonie beschrijft een machine, die een veroordeelde bestraft doordat het verbod welk hij heeft overtreden of het gebod dat hij niet nagevolgd heeft, met vlijmscherpe naalden in zijn lichaam wordt geprikt tot de dood volgt. De foltering duurt uren, en na zowat zes uur komt de bestrafte tot ‘begrip’ - hij begrijpt met zijn lichaam de tekst die in hem wordt gepreegd. Daarna overlijdt hij. De machine is in onbruik geraakt, de officier die de verdiensten ervan aanprijst laat de gestrafte vrij en brengt zichzelf in een rituele zelfmoord in de machine om.

In het interview in dit nummer kan men lezen hoe Hermans zelf over de samenhang van zelfs de ogenschijnlijk meest onbenullige details in Kafka's verhaal oordeelt.

De gedaanteverwisseling is het verhaal waarin Gregor Samsa verandert in een rupsachtig wezen; tegelijkertijd voltrekt zich in zijn zuster een verandering; zij wordt mooier, leniger, ze verandert van een loom, sloom meisje in een aantrekkelijke jonge vrouw die ‘bij het doel van hun tocht het eerst opstond en haar jonge lichaam rekte’.

Gregor Samsa vindt zijn enig soelaas in een afbeelding van een geheel in bont geklede dame. Hij kruipt tegen de reproductie aan en 'drukt zich tegen het glas, dat hem vasthield en zijn hete buik aangenaam aandeed'.

De rups Samsa hecht zich ook gaarne vast aan de zoldering - en, vroeg Carrouges zich af, vertoont het Grote Glas niet zoiets als een rups bovenaan? Bestaat er niet een erotische, maar fatale verhouding tussen machine en mens in beide verhalen en in het schilderij op glas? Carrouges herinnerde zich dat in de roman *Locus Solus* van Raymond Roussel, de schrijver die Duchamp tot het maken van het Grote Glas had geïnspireerd, ook een heistoestel voorkomt, in het Frans mademoiselle, in de dubbele betekenis van *juffer* en *hei*. Deze hei zweeft in de lucht en moet een ontrouwe vrijer bestraffen door hem met haar scherpe pinnen (die Carrouges associeerde met de eg van de bestraffingsmachine uit Kafka's verhaal 'De strafkolonie') te doorboren.

De parallel tussen Kafka, Duchamp en Roussel tekende zich aldus af in een erotische, maar niet dan door tussenpersonen beleefde, verhouding van meester en slaaf, van broer en zuster, die tot de dood kon gaan, maar die beperkt kon blijven tot letterlijke 'prikkeling', telkens tegen een decor van *glas*, een decor door Duchamp omschreven als 'het kerkhof van de uniformen' en begluurd door stomme getuigen. Carrouges begon de andere publicaties van Roussel, die van Alfred Jarry (de *Surmâle* of *Oppermens* komt om in de omhelzing van een machine die op hem verliefd wordt), verder nog van Edgar Allen Poe en Lautréamont te herlezen, en ontdekte gelijkaardige symbolen in de werken van Villiers de L'Isle-Adam (*L'Eve future*), Michel leiris en Maurice Fourré, en in een obskuur boekje van Irène Hillel-Erlanger, **Voyages en Kaléidoscope** (1919), gesignaleerd door de alchemist Fulcanelli - men ziet hoezeer Carrouges in zijn onderzoek van deze symboliek door het klassieke patroon van de surrealistische lectuur werd geleid.

De symboliek van de vrijgezellenmachine (Hermans zelf spreekt van *ongetrouwde machines*) van Duchamp treffen we aan in de roman *Denkbaar*. Die symboliek is, zoals de alchemische, deels accidenteel maar grotendeels essentieel.

De basisovereenkomst is er een van sexueel verlangen, dat langs ongewone kanalen wordt bevredigd, of waarvoor bevrediging wordt gezocht. Bij Marcel Duchamp zien we boven in het glas de Bruid, en onderaan een kerkhof van negen uniformen. Een ingewikkelde machinerie, een chocolademolen, een loopwagen.

De vrijgezellen zijn hol, gevuld met lichtgas, ontsnapt aan de molens. De slede onderaan het glas gaat heen en weer, een soort masturbatieproces. De Bruid beheerst de scène. Op haar initiatief wordt het gas vloeibaar; door capillaire buisjes in hun hals worden de gasdruppels gevoerd via drainerende hellingen tot vloeistof - zeven flacons van verschillend gehalte -. De val van de fles brengt de slee en de molens in beweging, de druppels zijn tot vloeibare explosieve suspensie geworden. De begeerte van de Bruid is deels animaal, deels machinaal. Haar begeertemagneet wijst naar de vrijgezellen.

Haar motor met tedere cylinders, haar reservoir met liefdebrandstof, alles nodigt uit tot een contact dat niet wordt verwezenlijkt.

De Bruid komt eenzaam tot orgasme, een ontlading die als een vleeskleurige melkweg, een geatrofieerde krokodil, een rups tegen de bovenkant van het glas kleeft.

Van beneden uit komen de bespattingen. Rechts onder vindt men de gluurders, de getuigen die de nodeloze ejaculaties gadeslaan, de besproeiingen die nooit de Bruid bereiken, die de Bruid enkel met het oog waarneemt, via spiegels. De mannelijke en de vrouwelijke machinerieën werken apart.

De manier van schilderen wisselt van driedimensionaal naar vlak, van realistisch naar abstrakt - het vlakke glas herinnert, op een niveau waar men de zin voor perspektief verliest, aan het beeldhouwwerk van de futurist Boccioni, de schrijdende

man (1913), voorgesteld in drie dimensies, maar waarbij de dimensies vanuit verschillende perspektieflijnen en invalshoeken zijn bekeken.

Deze werkwijze geldt ook de tekst van Willem Frederik Hermans, die de bijbelse parabels vermengt met het traditionele ridderverhaal, die letterlijke woordspelingen laat afwisselen met erudiete grapjes, die van de namen van literatoren instrumenten maakt als donkersloten, of ziekten zoals de bruidsuikerziekte. Hoezeer het perspektief van het taalspel ook heen en weer gaat als de slede onderaan het grote glas, immer komen dezelfde machinale verhoudingen naar voor tussen Denkbaar, die de hele wereld wil veroveren, verleiden, overheersen en de diverse vrouwen, een blinde agente, een heilige Nefeline met versleten onderlichaam maar een mooie blote rug, een meisje met appelzware borsten, een Mirabella Blom met geheime schatten.

De verhouding van Denkbaar tot de wereld is er een van tatoueren en bestempelen met een pecten kleiner dan een sint Jacobsschelp. De pecten moet, wanneer zijn poging om greep

te krijgen op de wereld faalt, afgeschoten naar de getatoueerde huid van de politieagente, die Afschuwelijke Baby heeft laten villen en de huid als een ballon opblazen.

Hermans heeft zelf een tentoonstelling, door Harald Szeemann opgebouwd rond het thema van de Vrijgezellenmachine, bezocht en in 1975 besproken voor ‘Museumjournaal’. Hij geeft daarin aan hoe de vrijgezellenmachine - hij noemt het de ongetrouwde machine - vorm geeft aan ‘het oude menselijke verlangen gelukkig te worden zonder medewerking van een ander menselijk schepsel.’ De machine blijkt een werktuig te zijn, volgens zijn analyse, dat bedacht werd voor het niet meer dan éénmaal verrichten van een enkele taak.

Zeker geldt dit de tatouage die Denkbaar op de politieagente aanbrengt, zeker geldt het de gebedsmachine, en de moordmachine waarbij duizenden te pletter worden gesmeten. De erotische spanning wordt gesymboliseerd door een koffiezetmachine van het merk Faëma uit Milaan. Zonder stoom, met de vermelding Senza vapore.

‘Espresso zonder stoom gemaakt is beter; dit wordt beweerd door de fabrikanten van koffiemachines die werken zonder stoom. Iets beweren zonder te spreken. A zeggen door over B te praten. Chinese wijsheid. Faëma-Milano. In het spiegelglas achter de machine viel sneeuw.’ (p.9).

De overeenkomst met het schilderij van Duchamp is evident: het zaad van de sneeuw, de kille celibataire ejaculatie tegen het spiegelglas. De machine zonder stoom geeft de erotische spanning aan.

Op p. 69 wordt de erotische scène tussen Kassaar en zijn zuster Focaly aangekondigd als zij beiden naar de keuken snellen, waar een fluitketel luid stoom aflaat - de meid was hem vergeten omdat ze gepakt wordt door de knecht.

Tenslotte, op bladzijde 136, wordt Denkbaar in de steek gelaten door de heilige Nefeline die hem voor het laatst haar blote rug toekeert. Een pandemonium breekt los. De begeerte van Denkbaar zal niet worden waargemaakt; zijn wereldomvattend libido wordt gefnuikt. In de erotische machinerie komt hij niet aan zijn trekken - maar wel de anderen: ‘Daarna kwam het meisje met de appelzware borsten en zij was eindelijk geplukt. Faëma-Milano werd zijn principe ontrouw en blies stoom af, maar geen schanddaad was die dag te schandelijk voor allen die Denkbaar verlieten in paniek. *Senza Vapore* luidde zijn afscheidsgroet, alsof hij afscheid nam van zijn stoom, alsof hij het voortaan zonder stoom zou stellen, terwijl, hij, klaarblijkelijk, niets anders gedaan had dan stoom maken, in de dagen dat hij nog over B praatte door A te zeggen. Chinese wijsheid!’ De symboliek van de stoomwolk, waarin water en gas zich verenigen, wordt ook door Marcel Duchamp gebruikt. In de notities bij het Grote Glas, en in zijn latere werken, behandelt hij nadrukkelijk de onverenigbaarheid van *Water en Gas*, van het mannelijke en vrouwelijke principe. De erotiek leidt niet tot eenmaking, maar tot tergende vervreemding, waarbij de Bruid verschijnt (in de woorden van André Breton) als de trofee van een fabeljacht naar onbetreden contreien, naar de grenzen van de erotiek in een mechanistische en cynische interpretatie van het amoureuze fenomeen. Bij Willem Frederik Hermans krijgt het machinale karakter van de orgasmische eenzaamheid van de exhibitionistische politie-agente een fascinerend onirisch aspekt met ondertonen van alchemische beeldspraak. Terwijl zij zich ontkleedt lopen, aan elkaar geklonken als een machine met cylinders, Denkbaar en de politieman als het ware naar het kerkhof van de uniformen en livreien toe: (p. 21-22:) ‘Zo dicht was het hoofd van de politieman bij (dat van Denkbaar) dat zij elkaars adem in- en uitademden. Het zuurstofgehalte van deze lucht die in hun vier longen op en neer ging, werd minder en het ging er nu nog maar om wie van hen het eerst in zwijm zou vallen.

De hoeven van het paard dat voor het rijtuig liep waarin de vrouw nu haar laatste rok had losgeknoopt, verwekten niet anders meer dan een laag gezoem. Maar het geluid nam toe in toonhoogte als een sirene en het rijtuig won zichtbaar veld. Het passeerde Denkbaar en de politieman, het maakte ver voor hen uit een boog, keerde terug, liet het duo voorbijgaan en volgde toen weer, maar aan de andere kant en de vrouw zat nu met haar gezicht naar Denkbaar toe. Haar benen, geheel van rokken bevrijd, liet zij langzaam open gaan en zij trok haar hemd op tot boven haar navel met van inspanning vertrokken mond, of zij roeispanen van lood naar zich toehaalde.'

Wat Hermans hier elders in dit nummer vertelt over de functie van de zakdoekjes in het vreemde verhaal van Kafka, blijkt van toepassing op schijnbaar onnozele details uit zijn roman Denkbaar. De machinale pulsaties van het erotische brengen niet de personages nader tot elkaar, maar wel vormen ze de onderdelen van een perfekt functionerende symbolische machine - een celibataire, ongetrouwde machine.

De vrouwen worden makkelijk verwisseld voor een pop: van de politie-agente wordt een copie vervaardigd, en Denkbaar wordt genood zich te begeven naar de Tombe van *Doll*, nog een pop.

De pecten dient om te folteren, te vergiftigen, te vernielen. De gebedsmachine, beschreven op p.56 en volgende, heeft een menselijk aspekt: 'Twee oude vrouwen lagen geknield voor een ingewikkelde, maar niet zeer grote machine, een raderwerk niet groter dan een menselijk torso. In het binnenste van een thermosfles (het metalen omhulsel zat er niet meer omheen) kookte een vloeibaar gemaakt, groenachtig gas en de damp die zich vrijmaakte uit het vat omwolkte de machine.' Het is een machine, gedeeltelijk ontbloot, met een kwikzilveren hart. Vliegwielen bewegen, nikkelen krukassen wentelen zich om, maar pas als een groot geelkoperen tandrad zich in beweging zet, levert de machine iets op: een speelkaart, schoppen negen. De linkervrouw krijgt het gelaat van de rechtervrouw, en de rechtervrouw legt de speelkaart op de linkervrouw en zegt: *afgetroefd*!

Zoals de tredmolen die de slachtoffers die haar betreden te pletter slingert, is de gebedsmachine, Denkbaars tabernakel en chocolademolen, zijn kerkhof van uniformen (de speelkaarten), wirrelend rond de kwikzilveren Bruid, een machine die enkel dood en verderf oplevert. De kaartspelterminologie van *schoppen* en *aftroeven* klinkt heel anders in termen van fysieke krachtmeting.

De kwikzilveren Bruid geeft, zoals de Bruid van Duchamp, een giftig gas af, een solitair, groen, dik gas dat als een *matras* tegen de zoldering van het vertrek blijft hangen.

Daarop wendt de linkervrouw, met haar van boven gesloten, van onder tot het middel gespleten rok zich tot Denkbaar, zegt: 'Dit is de waarheid', en sluit het raam.

De merkwaardige overeenkomst tussen de roman van Hermans en de notities en werktekeningen en het uiteindelijke Grote Glas van Marcel Duchamp; de gelijkaardige associaties rond erotische krachtvelden en de onvoldaanheid van de mens, niet als machine ter wereld te zijn gekomen komen daarenboven naar voor, bij Duchamp in de jaren twintig, bij Hermans in de jaren vijftig, als ze beiden de leeftijd van 35 jaar hebben bereikt, en in het oeuvre van elk van beiden, op een ogenblik dat ze zich afwenden van de irrationele impulsen in hun werk om hun talent, hun genie, op meer rationele wijze te gebruiken.

Daarom kan *Het Evangelie van O. Dapper Dapper* dat Willem Frederik Hermans in 1973 publiceert, niet als een echt vervolg op *Denkbaar* worden beschouwd. De intensieve, tot de huiveringwekkende essentie van de eigen psyche gecomprimeerde reeks associaties vormt in *Denkbaar* een afgerond, afgesloten geheel, als een in alle betekenissen van het woord *hermetische* roman die het absurde benut om op een uiterst persoonlijke, maar niet autistische, manier ervan te getuigen dat 'het mystieke niet is *hoe* wereld is, maar *dat* zij is'.

Bibliografische nota

Een gedeelte van deze lectuur van *Denkbaar* verscheen in 1967 in het Nieuw Vlaams Tijdschrift; bij het herschrijven putte ik dankbaar uit de voortreffelike Nederlandse vertaling door de staff van het Gemeentekrediet van *Alchemie* van Jacques van Lennep (Brussel, 1984).

De Nederlandse termen voor de Bruid van Marcel Duchamp nam ik over uit de catalogus gesigneerd L.W. (mij onbekend) en J.L. (Jean Leering) uitgegeven door het Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven, 1965.

Verder verwijs ik naar de door Arturo Schwarz verzorgde edities van het oeuvre van Marcel Duchamp.

Over de zin en onzin van dergelijke analyses verwijs ik naar de uitspraak die E.T. Bell citeert in *The Magic of Numbers*, een uitspraak van Albert Einstein: ‘In de mate dat wiskundige stellingen van toepassing zijn op de werkelijkheid, zijn ze niet zeker; in de mate dat ze zeker zijn, blijken ze niet op de werkelijkheid van toepassing.’

Frans Boenders
Willem Frederik Hermans en Ludwig Wittgenstein

Besser eine Philosophie ohne Praxis als eine Praxis ohne Philosophie.
Gerd Böttcher-Achenbach

In Nederland hebben de meeste schrijvers een ingewortelde hekel aan, dan wel een verbluffende onkunde van de filosofie. Wie het in Nederland niet simpel kan zeggen in de literatuur, wie complexe gedachten aanreikt of in zijn geschriften verwerkt, is verdacht. Men beschouwt hem niet als een schrijver, maar als een zeurpiet, een tobeer die de zaken nodeloos ingewikkeld maakt.

Ik wil hiermee niet suggereren dat de zaken er in de Belgische of Vlaamse letterkunde beter voorstaan, integendeel.

Wie in Nederland en België de schrijver die de pretentie heeft er een oorspronkelijke mening over wijsgerige figuren of kwesties op na te houden! Vakfilosofen, over wie niemand ooit heeft gehoord, beginnen zich dan plotseling te roeren en roepen verontwaardigd uit dat schrijvers van filosofie geen verstand hebben. Iets dergelijks gebeurde toen W.F. Hermans het artikel ‘Wittgenstein in de mode’ aan een filosofisch tijdschrift aanbood. Het stuk werd geplaatst, maar gevolgd door een reactie van Kazemier, een der redacteuren van het periodiek. Deze vond het nodig zich van ‘de geoloog en literator’ Hermans te distantiëren. De ‘literator’ nam zoete wraak door de tweede druk van zijn brochure de titel te geven *Wittgenstein in de mode en Kazemier niet*.

Wat interesseert Hermans zo in Wittgenstein? In een interview met Judy van Emmerik (Hollands Maandblad 19, 1978, nr. 365, april) heeft Hermans het over de ‘geheimzinnige structuur’ van de *Tractatus* - maar Hermans' eerste essay over de Oostenrijkse filosoof, ‘Wittgenstein's levensvorm’, gaat juist niet over de raadselachtige *Tractatus* maar over de veel toegankelijkere *Philosophische Untersuchungen*. Hermans heeft perfect begrepen dat de toegankelijkheid van Wittgensteins latere werk slechts schijn is: ‘De opgeloste problemen worden bij de latere Wittgenstein voortdurend vervangen door nieuwe onopgeloste problemen, problemen die *ogenschijnlijk* honderdmaal eenvoudiger zijn dan de schijnproblemen van de klassieke filosofie.’ (ik cursiveer ter verduidelijking zelf het woord *ogenschijnlijk*)

W.F. Hermans in Montreal, 1948. Foto Niemi Studio.

Hermans is meer dan waarschijnlijk aangetrokken door het radicale karakter van de *Philosophische Untersuchungen*, waarin Wittgenstein naar eigen zeggen niet meer beoogde dan het 'overgaan van een niet klaarblijkelijke onzin tot een klaarblijkelijke.' Dat laatste is erg nuttig aangezien, zo vertrouwt Hermans aan Emmerik toe, 'het meeste wat op de wereld beweerd wordt onzin is, of zinloos is. En die overtuiging die ligt op de een of andere manier ook ten grondslag aan mijn romans en verhalen, zelfs al voordat ik Wittgenstein gelezen had. (...) Toen ik zijn werk leerde kennen en daar dingen in herkende die ik ook al bedacht had, wist ik dat dit een van de boeken is die ik niet had mogen missen.'

Heeft Hermans de vroege Wittgenstein, die van de *Tractatus*, goed gelezen- Heeft hij - begrijpelijk en vaak voorkomend mechanisme - zijn eigen wereldbeeld niet in de filosofie van de Oostenrijkse zonderling geprojecteerd?

De interpretatiemoeilijkheden met betrekking tot de *Tractatus* zijn amper te tellen. Wie zal beweren de juiste verklaring te kunnen leveren van fundamentele termen zoals 'Tatsache' en 'Sachverhalt'? Wie kent àlle aspecten van de theorie van het logische atomisme en is voorts in staat de plaats van Wittgenstein ten opzichte van Russell en Frege haarfijn aan te duiden? Ik niet.

Ludwig Wittgenstein.

Wel staat het voor mij vast dat de *Tractatus* niet alleen een

grootse poging is om een universele en ideale logische taal te construeren. Ook lijkt mij evident dat het werkje niet uitsluitend als een taalanalyse te begrijpen valt. En, welke ook de technische verdiensten van Wittegensteins afbeeldingstheorie mogen wezen, het werk van een man, die in zijn Engelse jaren aan zijn vriend Drury toevertrouwde dat hij niets anders kon dan alles vanuit een religieus standpunt bekijken - zulk een werk mag men niet als een logisch tractaat alléén analyseren. Er zitten onmiskenbare aspecten aan vast van een transcendentale en ethisch-existentiële en cultuurkritische filosofie.

'Wat Kraus' Fackel in de literaire kritiek, Loos in de architectuur en Schönberg in de muziek tot stand brachten, verwezenlijkte vervolgens Wittgenstein met de *Tractatus* in de filosofie: de bevrijding uit de leugenachtigheid en “weerzinwekkende onfatsoenlijkheid” (Kraus) van die tijd,' schrijven Kurt Wuchterl en Adolf Hübner in hun *Wittgenstein* (Hamburg, 1979, p. 81).

Een bijkomend probleem in verband met de interpretatie van deze raadselachtige filosofie vormt de nauwe verbondenheid van leven en werk in het denken van Wittgenstein. Deze was niet zomaar een filosoof met een eigen theorie. Het is niet overdreven te stellen dat hij in feite geen theorie bezat en geen doctrine te verkondigen had. Het grote verschil tussen Wittgenstein en onverschillig welke andere begaafde wijsgeer ligt niet zozeer in de voor de hand liggende genialiteit van de Oostenrijker als wel in de omstandigheid dat Wittgenstein nooit helemaal samenvalt met zijn oeuvre, met de geschreven neerslag van zijn denken.

En dan is er het verschil tussen de 'eerste' en de 'tweede' Wittgenstein. De *Tractatus*, produkt van de eerste Wittgenstein, is geen verhandeling over de natuur van de menselijke taal. Wittgenstein beschouwt er de taal als een bijzonder geval van de logisch veel ruimere kategorie der afbeelding.

Terwijl in Kants theorie van de kennis het begrip van de rede als wezenlijk kenmerk van het menselijke denken centraal staat, is de centrale kategorie van de *Tractatus* de taal. Het nieuwe van Wittgensteins taalbenadering bestaat erin dat alles wat men kan zeggen over de taal ook kan gezegd worden over onverschillig welke taal, in de mate dat ze een manier is om iets af te beelden. Wat nu beeldt de taal af? De taal beeldt de wereld af. Aan de ene kant staat de wereld, aan de andere de taal. 'De wereld is alles wat het geval is,' schrijft Wittgenstein. Maar de elementen waaruit de wereld is samengesteld zijn geen voorwerpen - huizen, bomen, tafels - die, zouden we ze optellen, de wereld uitmaken.

Door een optelsom van voorwerpen te maken kan de wereld niet de structuur krijgen die ze heeft. Zonder kennis van de samenhangen tussen de voorwerpen kan men de wereld niet reconstrueren. De tafel is geen bloot voorwerp, ze staat altijd al in een context: ze staat in een kamer, haar blad is van hout, rond haar staan vijf stoelen etcetera. De verbinding tussen de tafel en de kamer, de stoelen, het uitzicht van het blad en zo meer vormt een element, een onderdeel van de wereld. Feiten zijn *Sachverhalte*, verhoudingen tussen voorwerpen of, zoals Hermans terecht vertaalt, connecties.

Een connectie is de constellatie van voorwerpen. Net zoals connecties elementen van de wereld zijn, vormen zinnen of proposities de elementen van de taal. Tegenover de wereld staat de taal; de wereld bestaat niet uit voorwerpen maar uit verhoudingen tussen voorwerpen; de taal bestaat niet uit woorden maar uit verhoudingen tussen woorden - uit zinnen, dus.

Men heeft veel geschreven over Wittgensteins beeldtheorie, alsof haar schepper had willen beweren dat zinnen een soort foto's zijn, de mentale beelden van connecties. Men gaat in deze voorstelling van de zaken voorbij aan de omstandigheid dat Wittgenstein de 'beelden' van de taal ziet als wel overwogen verbale *constructies*.

Een zin is een actieve bechrijving van een verhouding tussen voorwerpen. De woorden van de zin vormen een constellatie, analoog aan die van de voorwerpen die de connectie uitmaken: zo produceren zij een beeld van de connectie. Een beeld nu kan alles afbeelden, behalve zijn eigen afbeeldende verhouding tot het afgebeelde. Ware zinnen vormen weliswaar een beeld van de wereld, ze zeggen evenwel niets over hun eigen relatie tot de wereld. Uiteindelijk zijn de betrekkingen tussen taal en wereld onuitsprekelijk.

Zinnen zijn wel degelijk in staat de werkelijkheid af te beelden en haar daardoor te beschrijven - dat doet de wetenschap -, ze kunnen onmogelijk terzelfder tijd beschrijven *hoe* ze dat doen zonder naar zich zelf te verwijzen en daardoor zinloos te worden - dat is het drama van de metafysica.

De filosofie eigent zich de paradoxale taak toe de grenzen van de taal met behulp van de taal te beschrijven. Hoe kunnen wij de grenzen van de taal in kaart brengen zonder ze te overschrijden? Hoe kunnen we vanuit de taal dingen tonen? Hoever kunnen we daarin gaan zonder vergissingen te maken? In de *Tractatus* ontwerpt Wittgenstein modellen die de grenzen tonen van wat wij zeggen. Deze modellen beelden af hoe de dingen zijn en maken wetenschappelijke kennis mogelijk - maar méér kunnen zij niet. Taalmodellen kunnen enkel connecties afbeelden, geen waarden. ‘De ethiek gaat niet over de wereld,’ heet het in de *Notebooks 1914-1916* (notitie van 24 juli 1916), ‘De ethiek moet een voorwaarde van de wereld zijn, zoals de logica.’

Volgens de *Tractatus* kan de ethiek niet in zinnen worden verduidelijkt. Waarden, ethiek, mystiek, religie kunnen enkel worden getoond. Wittgenstein wil in de *Tractatus* aantonen dat logica en wetenschap een eigen rol spelen binnen het gewone beschrijvende taalgebruik. Aangezien wij met de taal een voorstelling van de wereld geven is de taal vergelijkbaar met het wiskundige model van een natuurkundig verschijnsel. Doordat ethische vragen buiten de grenzen van het beschrijvende taalgebruik liggen kunnen zij ten hoogste beantwoord worden door een soort mystiek inzicht, waartoe de religie maar ook de kunst, de muziek en de literatuur kunnen bijdragen.

De *Tractatus* predikt alles behalve een positivisme. De positivist deelt de taal op in eensdeels zinvolle, controleerbare, op ervaring gesteunde uitspraken en, anderdeels, zinloze, oncontroleerbare, niet op ervaring gesteunde uitspraken. De eerste soort uitspraken vormen de wetenschap, de tweede de metafysica, de religie, de kunst en de literatuur.

De steile positivist ziet enkel het belang in van de eerste kategorie, voor hem heeft de tweede enkel misleiding te bieden of, op zijn best, een aangenaam tijdverdrijf. Voor Wittgenstein nu bestaat het waarlijk belangrijke uit datgene wat getoond wordt door de grenzen van de taal, maar waarover met de taal zelf niets te zeggen valt.

De *Tractatus* is, naast een logisch geschrift, ook een ehtische daad - zij het van een aparte soort: een daad die enkel uitzicht geeft op de wereld van de waarden. Iedereen, zo luidt de boodschap van de *Tractatus*, moet voor zich zelf ethisch inzicht bezitten of verwerven, alleen leent zich dat inzicht niet tot een rationele argumentatie. Dat lijkt me een juistere voorstelling dan degene die Hermans in *Wittgenstein in de mode* geeft: ‘Geen enkele ethiek kan, zoals Wittgenstein onderstreept, iets anders dan zinloze uitdrukkingen opleveren.’ (p.57) Wie de zaken zo presenteert wekt de indruk dat alle ethische systemen zinloos zijn, terwijl Wittgenstein juist bedoelt dat elke ethiek zin heeft op voorwaarde dat hij wordt beleefd. De wereld is de verzameling van connecties, van feiten. In die wereld is er geen sprake van waarden.

‘De zin van de wereld moet buiten de wereld liggen,’ schrijft Wittgenstein. Hij ligt dus buiten het domein van de feiten, in het domein van de waarden waar geen proposities of connecties bestaan maar enkel paradox en poëzie. Men kan volgens Wittgenstein geen intellectuele grondslagen geven aan de ethiek. Ethiek wordt

beleefd, nooit bewezen of gefundeerd. Hermans is van mening 'dat Wittgenstein zijn ideaal zou hebben bereikt, als zijn filosofie inderdaad een onpersoonlijke wetenschappelijke techniek was geworden, een controlemiddel op de gerechtvaardigheid van uitspraken, dat door iedereen zou kunnen worden toegepast die zich deze techniek had eigen gemaakt.' (*Wittgenstein in de mode* p. 67) Dat is een volkomen misvatting.

In de *Notebooks 1914-1916* schrijft Wittgenstein op 25 mei 1915: 'De aandrift tot het mystieke komt doordat onze wensen door de wetenschap onbevredigd blijven. Wij *voelen* dat, zelfs als alle *mogelijke* wetenschappelijke vragen beantwoord zijn, *ons probleem nog helemaal niet is aangeraakt.'* (cursivering in Wittgensteins tekst)

De *Notebooks* werden in 1961 gepubliceerd. Hermans schreef zijn *Wittgenstein in de mode* in 1966; daarin staat te lezen dat Wittgenstein 'zich met betrekking tot god nooit in andere dan

logisch-grammaticale zin (heeft) uitgelaten' (p.62).
Op 11 juni 1916 schrijft Wittgenstein in zijn dagboek:

> Wat weet ik over God en de zin van het leven?
> Ik weet dat deze wereld is.
> Dat ik in haar sta zoals mijn oog in zijn gezichtsveld.
> Dat aan haar iets problematisch is wat we haar zin noemen.
> Dat deze zin niet in haar ligt maar buiten haar.
> Dat het leven de wereld is.
> Dat mijn wil de wereld doordringt.
> Dat mijn wil goed of slecht is.
> Dat dus goed en kwaad op de een of andere manier met de zin van de wereld samenhangt.
> De zin van het leven, dat is de zin van de wereld, kunnen wij God noemen.
>
> En daarmee de vergelijking verbinden van God als een vader.
> Het gebed is de gedachte aan de zin van het leven.
> Ik kan de gebeurtenissen van de wereld niet volgens mijn wil sturen, maar ik ben volkomen machteloos.
> Ik kan mij enkel onafhankelijk van de wereld maken - en haar dus toch in zekere zin beheersen - doordat ik afzie van een invloed op de gebeurtenissen.

Zijn dat uitlatingen in 'logisch-grammaticale zin'? Ik durf het betwijfelen. De zojuist geciteerde passage is beslist niet de enige waarin sprake is van zulke onlogisch-grammaticale zaken als God, de zin van het leven en het gebed. Op 8 juli 1916 luidt het ondubbelzinnig:

> Aan een God geloven betekent de vraag naar de zin van het leven begrijpen.
> Aan een God geloven betekent zien dat het met de feiten van de wereld nog niet gedaan is.
> Aan God geloven betekent zien dat het leven een zin heeft.

Tot zover Wittgensteins 'eerste' filosofie. De gebalde duisterheid van de *Tractatus* - het enige filosofische boekje dat tijdens Wittgensteins leven verscheen - contrastreert op verbazingwekkende wijze met de ogenschijnlijk vlotte leesbaarheid van de geschriften uit Wittgensteins latere periode.

Op het eerste gezicht hebben de *Philosophische Untersuchungen* niets te maken met de *Tractatus*. De Britse periode, die inzet in 1929, lijkt waterdicht gescheiden van de periode daarvoor. Is de *Tractatus* voor velen een verhandeling over de logica, de *filosofische onderzoekingen* zijn niets anders dan een niet aflatend onderzoek, onsystematish en niet zelden in vragende vorm, naar de verschillende gebruiken die men van de dagelijkse omgangstaal maakt. Zo bekeken, is de *Tractatus* een rigoureuze bijdrage aan de mathematische logica, terwijl de *Filosofische onderzoekingen* meer liggen op de domeinen van antropologie, psychologie en linguïstiek. 'Je kunt,' zo vertrouwt Hermans zijn interviewer Fons Elders toe, 'bij sommige schrijvers over Wittgenstein lezen dat de *Tractatus* in zijn *Philosophische Untersuchungen* woord voor woord wordt afgebroken, maar dat is helemaal niet waar.' (*Filosofie als sciencefiction*, Amsterdam 1968, p. 116) Hermans ziet het hier juist. De band tussen beide boeken is reëel. Wittgenstein had in de *Tractatus* het

domein en de grenzen van de taal bepaald, maar de betekenis van die taal voor de spreker, die haar op talloze manieren gebruikt, moest alsnog onderzocht worden. Voor de 'tweede' Wittgenstein betekent taal een bepaald gedrag en wil taal hetzelfde zeggen als praktisch taalgebruik. Hij concentreert zijn onderzoek op de regels waaraan het gebruik van verschillende uitdrukkingen onderworpen is, op de taalspelen waarin de regels functioneren, en op de meer algemene levensvormen die aan de taalspelen uiteindelijk hun betekenis verlenen.

Nu, welke opvatting men ook is toegedaan ten aanzien van de overeenkomsten en de verschillen tussen de vroege en de late filosofie, het is zonneklaar dat Wittgensteins schrijfstijl, en ook zijn methode, drastisch gewijzigd zijn.

De *Tractatus* bezit een weerbarstige dichtheid, maakt copieus gebruik van een technisch vocabularium, bevat veel assertieve tot dogmatische en generaliserende uitspraken en houdt niet van voorbeelden.

De *Filosofische onderzoekingen* kabbelen rustig voort in een taal die nauwelijks moeilijkheden schijnt op te roepen; de schrijver preciseert eindeloos, huivert voor algemene waarheden, heeft een voorliefde voor vragen en zoekt voortdurend naar geschikte voorbeelden. Daardoor lijken deze onderzoekingen zo verschillend van de *Tractatus* dat de vroege bewonderaar van Wittgenstein, ik bedoel Bertrand Russell - 'Hij is de meest apostolische en knapste vent die ik ooit heb ontmoet sinds Moore,' schreef Russell al in 1913 -, ongevraagd verklaarde dat hij er de filosofische betekenis niet van zag.

Inderdaad. Het is niet eenvoudig de samenhang te zien tussen de talloze opmerkingen en de verspreide waarnemingen van taaldaden. Verschijnt de *Tractatus* als een bijzonder moeilijk brok abstracte filosofie, dan zijn de *Filosofische onderzoekingen* oppervlakkig bekeken stukken eenvoudiger, ook al ziet men er de wijsgerige relevantie niet meteen van in. 'Wittgenstein's *Philosophische Untersuchungen*,' zo begint Hermans zijn knappe essay 'Wittgenstein's levensvorm', 'is een boek om nagelbijter bij te worden.

Wittgenstein zal erin slagen taalgebruikers hetzelfde gevoel te geven dat iemand krijgen zou die, bij het op- en afdraven van trappen ertoe zou komen na te denken over elke stap, voordat hij zijn voet durft neer te zetten.'

Voor de 'tweede' Wittgenstein betekent filosofie inderdaad de onophoudelijke poging, die de taalgebruiker onderneemt om tot verheldering, plaatsbepaling en socratisch zelfbegrip te komen. De kortaangebonden aforisticus is nu een geduldig uitlegger geworden die niet ophoudt de gekste veronderstellingen te opperen en de pakkendste parabels te verzinnen. De filosofie is een verhaal geworden - maar dan een zonder begin of einde, een continu verhaal.

Het onderzoek van de *Philosophische Untersuchungen* heeft niets te maken met wetenschappelijk onderzoek dat resultaten afwerpt en vorderingen maakt. De filosofie kent geen echt onderzoek. Ook werpt ze geen resultaten af. De filosoof ontdekt geen nieuwe waarheden die andere mensen (nog) niet zouden weten. Wel wijst hij zich zelf en de anderen op onze tot wanhoop leidende onmacht om de taal goed, probleemloos en ondubbelzinnig te gebruiken.

Dit soort onmacht heeft Hermans uitstekend verwoord in 'Wittgenstein's levensvorm': '(*Philosophische Untersuchungen*) kan nog het beste een verzameling demonstraties worden genoemd, demonstraties van de permanente machteloosheid waarin mensen die proberen iets zinrijks tegen elkaar te zeggen, zich bevinden, demonstraties van het feit dat buiten de wiskunde, de symbolische logica, de natuurwetenschappen e.d. er geen spelen gespeeld worden maar eerder spelletjes en dat, trouwens, de wiskunde, de logica en de natuurwetenschappen niets te maken hebben met wat eeuwenlang voor de WAARHEID gehouden is en er nu nog door theologen en metafysici voor gehouden wordt, dat de wetenschappen alleen stellingen kunnen formuleren die binnen hun eigen systeem van regels goed zijn of

verkeerd, maar daarbuiten niets nieuws aan'het licht kunnen brengen; die logische identiteiten zijn tautologieën en verder niet.'

Filosofen weten bepaald niet méér dan niet-filosofen. Wanneer zij over hun activiteit in gewone mensentaal met andere spreken dan klinkt het als een reeks lege truïsmen.

Welke waarde bezit de filosofie dan? Wat heeft de mensheid aan de wijsgerige bewijzen 'van de permanente machteloosheid'? Filosofie mag dan al geen nieuwe kennis aanreiken, ze geeft wel een nieuw begrip van, en een nieuw inzicht in de zaken die men al op een bepaalde manier kent.

Terecht schrijft Hermans in 'Wittgenstein's levensvorm': 'Wittgenstein antwoordt niet, maar belicht aspecten. Het vinden van nieuwe informatie is niet het doel van zijn filosofie, hij wil de problemen oplossen door dat, wat bekend is, anders te rangschikken.'

Wittgenstein sluit aan bij de oudste wortels van de Westerse filosofie: hij onderneemt een zoektocht naar inzicht die de vorm aanneemt van een mentale zelfdiscipline. Zowel in Wittgensteins leven als in zijn denken speelt de wil een buitengewoon belangrijke rol want, wil men de geest onder tucht brengen dan moet men gebruik maken van de wil. Het komt er in Wittgensteins filosofie op aan weerstand te bieden tegen allerhande verleidingen, die erin bestaan dingen te zeggen die groots klinken maar in feite nonsens zijn. Hermans drukt deze idee beeldrijk uit wanneer hij schrijft: 'Wittgenstein toont dat de meeste verschillen tussen poppenkast en werkelijkheid in

het niets verwaaien bij een nader onderzoek.' Dat nader onderzoek impliceert een intensieve training in het vermijden van onzin. Wanneer de filosofische discipline geslaagd mag heten, volgt daaruit niet dat men iets nieuws te zeggen heeft maar dat men bepaalde dingen, die iemand zonder filosofische training in de verleiding kon komen te zeggen, niet meer zegt. Het lijkt er vooral op, schrijft Hermans, 'of de *Philosophische Untersuchungen* niet gewijd zijn aan wat gezegd kan worden, maar aan wat niet kan worden gezegd; aan wat wel gezegd wordt, maar waarvan het op zijn minst twijfelachtig is of het zin heeft het te zeggen.'

Inderdaad: Wittgenstein's *Philosphische Untersuchungen* is een boek om nagelbijter bij te worden. Ook het centrale begrip 'taalspel' geeft weinig aanleiding tot de vreugde die echte spelen kunnen bezorgen.

De term duikt bij Wittgenstein voor het eerst op in juni 1930, in een discussie met Moritz Schlick, de grondlegger van de Wiener Kreis. Volgens Wittgenstein kan niet alleen het formalistische karakter van de wiskunde maar ook een ander formalisme zoals de syntaxis worden opgevat als een systeem van spelregels. Het verschil tussen de diverse spelsystemen ligt uitsluitend in hun toepassing. Zo is het gebruik van een pion in het formalistische systeem van het schaakspel gebonden aan zijn specifieke spelregels, terwijl de betekenis van een woord niets anders is dan het concrete gebruik ervan volgens de syntactische regels van de taal - Wittgenstein heeft het bij voorkeur over de grammatica van een woord. De diversiteit van de spelen wijzen op de veelheid van de linguïstische gebruiksmogelijkheden. Samen vormen de diverse taalspelen een ingewikkeld net van familiegelijkenissen. Aangezien deze laatste elkaar in ruime maar onduidelijke mate overlappen kan men de diverse taalspelen zelden zuiver in kaart brengen en nauwkeurig ten opzichte van elkaar afgrenzen. De taalspelen functioneren niet als op zich bestaande, autonome fenomenen, ze vormen de onderdelen van linguïstische en niet linguïstische handelingen.

Huis door Wittgenstein gebouwd in de Kündmanngasse in Wenen, december 1982. Foto W.F. Hermans.

'Taalspel, taalspelen,' schrijft Hermans in dat verband niet geheel correct, 'zijn bij Wittgenstein termen die alleen betrekking hebben op de taal als zodanig, op de logische vorm van de taal; niet op de spelers. De spelers zullen na ettelijke eeuwen skeptische filosofie misschien gemakkelijker toegeven dat er met de taal een spel gespeeld wordt, zelfs dat er verschillende spelen mee gespeeld worden, maar vervolgens gaan zij over tot de orde van de dag.' Taalspelen zijn in hoge mate veranderlijk. Nieuwe soorten ontstaan terwijl andere verdwijnen. Privé-taalspelen

bestaan niet omdat de regels, die elk taalspel bezit, gebonden zijn aan bepaalde algemene conventies. Het zijn dus de conventies, geldig in een soort levensvorm, die kenmerkend zijn voor de taalspelen.

Al wat gezegd wordt, ook datgene wat men in stilte zich zelf toevertrouwt en nooit aan een ander meedeelt, heeft indirect zijn betekenis te danken aan het gemeenschappelijke gebruik van de taal, aan de linguïstische gemeenschapspraktijk in het sociale leven. Taalspelen vormen het kader en het richtsnoer zowel van ons taalgebruik als van onze inschatting der dingen - wanneer men bijvoorbeeld moet beslissen of iets wààr dan wel vals is.

Er zijn dingen die als vanzelfsprekend worden aanvaard en waaraan niet wordt getwijfeld. Wittgenstein acht dat noodzakelijk. Immers, tenzij men bepaalde zaken onvoorwaardelik aanvaardt, heeft het geen zin om de waarheid of de valsheid van iets te bepalen, sterker, men kàn niet eens twijfelen.

'Ein Zweifel, der an allem zweifelte, wäre kein Zweifel,' heet het in *On Certainty - Ueber Gewissheit*. De afwezigheid van de twijfel behoort met andere woorden tot het wezen van het taalspel. Evenzeer behoort het tot de logica van het wetenschappelijk onderzoek dat bepaalde dingen niet betwijfeld worden. Wie aan een proefneming begint kan aan veel dingen twijfelen, maar hij is bij voorbeeld zeker van het bestaan van het instrument dat zich voor hem bevindt. Binnen een aanvaard systeem heeft men zekerheden.

Op de achtergrond van elke menselijke activiteit met een intellectuele dimensie treft men aanvaarde, niet in twijfel te trekken taal- en denkvormen aan. Het zijn historisch ontwikkelde produkten van de maatschappij, via de opvoeding overgeleverd en doorgegeven. Ze vormen de basis van het spreken maar ook van het oordelen en van het onderscheid tussen wat waar, vals en twijfelachtig is. De ingraving van het individu en zijn ideeënwereld in een maatschappelijke bodem is een belangrijk facet van Wittgensteins latere denken, waaraan Hermans weinig aandacht schenkt. Daarom schrijft deze soms zulke misleidende zinnen als: 'Alles wat niet logisch is, dwz. niet in een spel past, is daarom voor Wittgenstein onuitsprekelijk, niet denkbaar. Of zulke onlogische dingen bestaan dan wel niet bestaan is een zinledige vraag.'

Het moeilijkste punt in de theorie van de taalspelen wordt gevormd door de vraag in hoever de taalspelen met een sociaal karakter zijn verbonden met, of de weerspiegeling zijn van *de Lebensformen*. Een levensvorm omschrijft Wittgenstein als datgene wat gegeven is en men derhalve dient te accepteren. Hermans heeft aan dit cruciaal begrip een geheel eigen invulling gegeven. Voor de romancier is de levensvorm van ieder mens een, of liever de chaos. Daarbinnen kunnen zich, met veel moeite en tekorten, zulke gewaardeerde zaken als beschaving en orde ontwikkelen en zich trachten te handhaven. Maar aangezien uiteindelijk de chaos regeert, gaat het verschil tussen goed en kwaad slechts op binnen de beperkte levensvorm waar een aan normen en maatstaven gebonden systeem van regels en conventies - taalspelen - geldig is omdat het er toevallig wordt gerespecteerd.

Dank zij de conventie of de afspraak van de taalspelen is de mens in staat orde aan te brengen in de werkelijkheid. De ordening is enkel geldig binnen het taalspel. De solipsistische logica binnen een privé-taalspel kan een andere, meer algemeen aanvaarde logica totaal onzinnig en onlogisch voorkomen. In boeken als *Paranoia* en *De donkere kamer van Damocles* worden personages door dergelijke waandenkbeelden geteisterd.

Het aandeel van de orde in het geheel van de werkelijkheid is zoiets als de tuinen van Versailles ten opzichte van de wouden in Frankrijk: het zou gevaarlijk zijn de keurig gesnoeide en gekapte bomen van Versailles als representatief te beschouwen voor de opstand in de Franse bossen.

Wittgenstein moet nogal somber hebben aangekeken tegen de mogelijkheden, waarover het individu theoretisch beschikt om levensvormen en de gang van maatschappelijke processen - in het gunstigste geval: van chaos naar orde - te

beïnvloeden. In dit aspect van zijn denken herkent Hermans zich vanzelfsprekend: ‘Wittgenstein meent niet dat, zoals hoopvolle predikers zeggen, de mensen zich van elkaar afsluiten - wat zij niet zouden behoren te doen - of dat zij, door egoïsme verblind, fout zouden leven. (...) Maar het is eer dat de mensen ook eigenlijk niet weten wat zij zouden moeten mededelen, zelfs als zij de (ondenkbare) betere communicatiemiddelen zouden bezitten, waarover gemediteerd wordt. Het onuitsprekelijke is niet zozeer onuitsprekelijk maar het is, zolang er geen woorden voor zijn, zelfs niet *denkbaar*. “Als een leeuw kon spreken, wij zouden hem niet kunnen verstaan.” Ieder menselijk individu is min of meer zo'n leeuw.’

Wittgenstein dacht dat een strikt beschrijvende werkwijze zou aantonen hoe de filosofische problemen hun oorsprong vinden in het slecht functioneren of het verkeerde gebruik van de taalspelen. De eigenlijke functie van de taal bestaat immers in de beschrijving; taal beschrijft een stand van zaken uit de werkelijkheid; de functie van de grammatica is het beschrijven van het gebruik der tekens. De beschrijvende taak van de filosofie stemt geheel overeen met de descriptieve functie van de taal.

'Alle verklaringen moeten terzijde geschoven worden en dienen plaats te maken voor beschrijvingen, en beschrijvingen alleen,' heet het in de *Philosophische Untersuchungen*.

De door moeilijkheden belaagde filosoof kan zich bevrijden van het pijnlijke gevoel van onhelderheid door in te zien waar de problemen vandaan komen. Dan bereikt hij 'Friede in den Gedanken' (dagboeknotitie uit 1944, opgenomen in de *Vermischte Bemerkungen*), de gemoedsrust waarnaar iedere wijsgeer haakt. De feiten veranderen die de problemen veroorzaken gaat de kracht van de filosoof te boven. Dat impliceert namelijk dat hij de taalspelen zou veranderen die nu juist de weerspiegeling vormen van hoe de mensen geneigd zijn te denken. Taalspelen zijn het produkt van een historisch proces dat diepe wortels heeft in het verleden en dat wordt gesteund en omgeven door de manier waarop men is opgevoed, door de menselijke instellingen en zo meer. Het is evident dat de filosoof daaraan weinig kan sleutelen.

De filosoof die Wittgenstein heet kan volgens Hermans niet alleen niet bij de maatschappij en haar problemen - hij kan niet eens de vragen, die hij in zijn werk stelt, sluitend beantwoorden: 'Als zich een taal voorstellen betekent zich een levensvorm voorstellen, rijst de vraag welke taal Wittgenstein zich op den duur voorstelde, dwz. welke levensvorm in de *Philosphische Untersuchungen* is belichaamd. (...) Het is een taal die voor het grootste deel uit vragen bestaat en het eigenaardige van deze vragen is hun simpelheid. Het zijn vragen schijnbaar zo onnozel, dat zij nooit worden gesteld, of waarop, als zij gesteld worden, het antwoord moeilijk gevonden kan worden. Maar zelfs als je er een antwoord op vindt - en dat *lijkt* soms bijzonder gemakkelijk - wekt dit antwoord niet de indruk afdoend te zijn.

Wittgenstein zelf heeft zo goed als nooit een antwoord op deze vragen en wanneer hij toch een antwoord geeft, wordt dit niet als een afdoend antwoord gepresenteerd, is het eerder een suggestie. Als ook dit inherent is aan zijn levensvorm, is deze er een van vragen waarop hij het antwoord schuldig blijft. Trouwens, ook de vraag wat een vraag is, blijft onbeslist.'

Hermans raakt hier de kern van Wittgensteins filosofie. De Oostenrijkse wijsgeer had een diep wantrouwen ten aanzien van filosofische systemen, algemene theorieën en universele waarheden. Zijn scepticisme leidde hem tot scherpe en directe waarnemingen die verklaringen achter zich lieten om zich te concentreren op de nauwgezette, zuivere beschrijving van het afzonderlijke verschijnsel, van het feit.

Wie enigszins vertrouwd is met de wereld van W.F. Hermans zal zich er niet over verbazen dat de kwaliteit, zich lucide op de feiten te richten en alle ideologieën te ontmaskeren, de Nederlandse grootmeester van het proza - de enige met een consistente visie op mens en wereld - heeft gebracht tot diepe waardering voor, en tot ontroerende identificatie met het denken van Ludwig Wittgenstein, nota bene op een ogenblik dat haast niemand in Nederland van de Oostenrijkse wijsgeer had gehoord.

T. van Deel
De sensatie van de notedop

De novellen die Hermans de laatste jaren heeft geschreven en die hij steeds afzonderlijk liet verschijnen, hebben gemengde reacties opgeroepen. Van de meest recente, *De Zegelring,* vond Wim Zaal dat het ‘drakeriger’ niet kon: ‘Schrijvers van heel wat minder formaat dan W.F. Hermans zouden dit niet op papier durven zetten; en áls zij het deden, zouden zij allerlei nevenkomplotten, curieuze personages en spannende situaties verzinnen om de aandacht van het idiote gegeven af te leiden. Dat is precies wat Hermans niet doet.’ Zaal beschouwt dit recht-toe-recht-aan-proza als een persiflage op Hermans' bekende adagium dat alles wat in een roman gebeurt doelgericht moet zijn, een persiflage die van mensen in *De Zegelring* een ‘wandelend geraamte’ maakt en het noodlot reduceert tot ‘puzzelkampioen’.

Al eerder, bij het verschijnen van *Filip's sonatine*, had Graa Boomsma de nieuwe boeken beschreven als ‘steeds meer louter naar zichzelf verwijzende reclamespots’: ‘In de reclamewereld (van Hermans) is opgelegde herhaling namelijk een centraal credo, worden de consumenten als analfabeten benaderd en wordt namaak als echt aangeprezen.(...) *Filip's sonatine* is een dieptepunt in het oeuvre van Hermans.’

Zelf zag ik ooit in *Filip's sonatine* een overeenkomst tussen de essayist Age Bijkaart, die een nadrukkelijk ongenuanceerde afsplitsing vertegenwoordigde van Willem Frederik Hermans, en het onversierde, naar kitsch neigende karakter van de novelle. Alsof het maar eens afgelopen moest zijn met de verfijnender uitdrukking van Hermans' kijk op de wereld.

Sindsdien ben ik steeds meer gaan voelen voor de novellen, die ik ging beschouwen als verhalende samenvattingen van wat Hermans eerder in de mollige romanvorm uitsprak.

Hij heeft er nooit een geheim van gemaakt dat zijn romans en verhalen opgevat moeten worden als gelijkenissen. Wie ze leest krijgt een voorstelling van zijn wereld, in de vorm van een vertelling: een leven op aarde dat zich afspeelt in een sadistisch universum. Leugen en bedrog, in eindeloze variaties, bepalen de gang van zaken en wat bijzonder veelbelovend begint, eindigt in een total loss. De sluipwegen van het lot waardoor de een, terecht of ten onrechte, ten val komt en de ander triomfeert, weet Hermans als geen ander grimmig en stap voor stap te tonen.

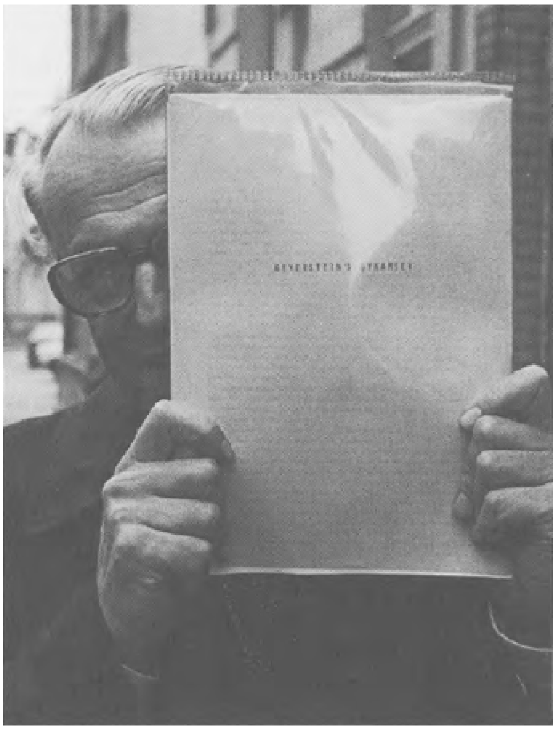
In zijn romans, die nogal omvangrijk zijn, is de rode draad van deze wereldbeschouwing vaak omwoeld door gebeurtenissen en overwegingen die uiteindelijk wel hun bijdrage aan de kern leveren, maar die daar toch ook tijdelijk vanaf schijnen te leiden. Zo'n royalere manier van vertellen geeft ongetwijfeld eerder een indruk van realisme, en plaatst het gelijkeniskarakter ofwel de symboliek op het tweede plan. Maar in laatste instantie is het realisme, van bij voorbeeld, *Nooit meer slapen* ook maar schijn en draait het toch uit op een parabel, zij het van flinke omvang, over de menselijke staat.

Wie de novellen leest als tot op de essentie afgeslankte romans, behoeft niet dadelijk de bezwaren van Zaal te delen. Ook van het schema, als dat strak wordt uitgevoerd, gaat een zekere esthetische bekoring uit en in elk geval benadert de beknopte vorm meer de parabel. Ik zou, bij wijze van experiment, wel eens *Herinneringen van een Engelbewaarder* in de vorm van veertig bladzijden willen lezen.

De kracht van de concentratie is geloof ik ook dat er weliswaar afstand door ontstaat en inleving wordt bemoeilijkt, maar daar staat tegenover dat de gebeurtenissen zich nu in zeer kort bestek, en in een korte leestijd, in al hun verwikkeldheid zeer eenvoudig laten kennen. Dat geeft de sensatie die al het kleine

veroorzaakt, de sensatie van de notedop, waarin het allemaal zit en waaroverheen wij ons buigen kunnen. Ook het gevoel van deernis wordt door afstand en verkleining vergroot.

De novellen staan niet aan het begin van Hermans' oeuvre, ze zijn eerder een opmaat voor de afronding ervan. Dit feit kan moeilijk bij de beschouwing en de appreciatie van deze verhalen achterwege blijven. Er zijn kennelijk verschillende reacties op mogelijk, maar ik zelf ben niet ongevoelig voor juist dat samenvattende karakter dat ze vertonen en de elementaire manier waarop ze het mechaniek van Hermans' wereldbeschouwing blootleggen. Vooral *Homme's hoest* maakt in dat opzicht veel indruk.



W.F. Hermans in Antwerpen, 1982. Foto Gerald Dauphin.

Niet op Jaap Goedegebuure die er dit van vond: ‘Een femme fatale in een ambiance van dure auto's en luxe hotels, gekruid met wat snufjes uit de klassieken: het is de literatuur op magazine-formaat.’ Toch is het gebruik dat Hermans in deze beknopte vorm maakt van cliché's, ook op het stilistische vlak, heel goed te begrijpen, want geheel in de lijn van de voorgenomen vereenvoudiging, van de synopsis. Er zit iets consequents in zijn keus van een femme fatale, een Rolls Royce, een zegelring, een hypocriete dominee en een verpleegster die van adel is. Zinnetjes als ‘Ze legde haar hand op zijn dij’ (in *Homme's hoest*) zijn natuurlijk geen vondst, maar wel past zo'n zinnetje uitstekend in een elementaire vertelvorm. Er is veel voor te zeggen dat Hermans juist geraffineerd van alle mogelijke banale stof- en stijlkeuzes gebruik maakt.

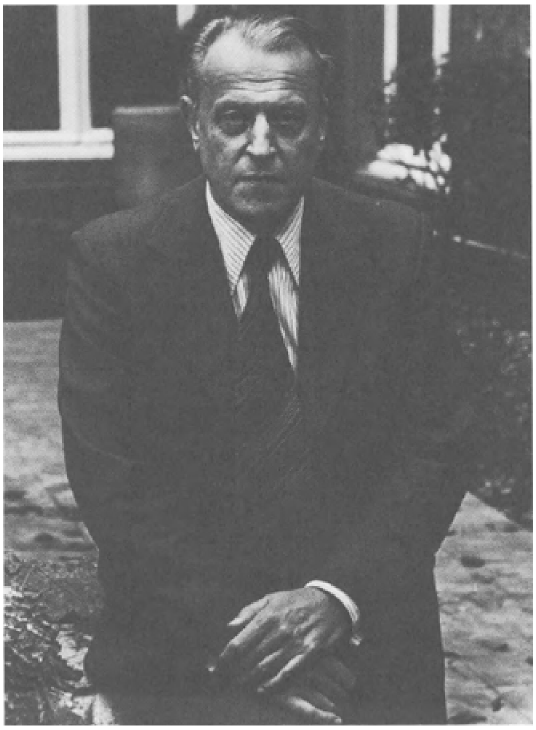
Geldt voor een roman al, volgens Hermans' opvatting, dat alles met alles moet samenhangen, hoeveel te meer (als dat zou kunnen) gaat dat op voor een novelle. De intensiteit van de onderlinge betrekking tussen grote en kleine gedeelten van het verhaal, tussen alinea's onderling en tussen woorden, moet zo maximaal mogelijk zijn, althans daar lijkt Hermans naar te streven. De manier waarop hij dan zoiets ingewikkelds als het lot van een zegelring tot in het derde geslacht beschrijft, is niet alleen knap of geslepen, maar is met groot gevoel voor het ontroerend effect van een parabel. Ze zijn tot op het bot verteld.

Wam de Moor
'Een vaag ravijn van bont'
Een oriëntatie in de poëzie van W.F. Hermans

I Inleiding

Vanaf het ogenblik in 1953 dat W.F. Hermans zijn verhalenbundel *Paranoia* publiceerde, zal iedere lezer die wat meer van Hermans' bedoelingen wilde weten, geneigd zijn geweest zich te beroepen op de uitweiding vooraf, 'Préambule'. Daarin worden het bestaan en de verwoording daarvan op losse schroeven gezet, onder het motto *Er is maar een werkelijk woord: chaos.*

Een gewoon voorwoord kan men 'Préambule' niet noemen. Weliswaar doet de ik-figuur zich voor als de schrijver van de bundel *Paranoia* die zijn verhalen inleidt, maar eerder heet hij, door hyperbolen vooral, een ambiance gecreëerd waardoor de lezer bij een andere werkelijkheid, de verhaalsituatie, wordt betrokken. We moeten het natuurlijk omdraaien: je meent enkele hoofdstukjes lang een verhaal te lezen over een maniakale auteur, om je via essayistische notities thuis te vinden in wat een inleiding blijkt te zijn.



W.F. Hermans. Foto Gerald Dauphin.

Een dergelijk onderscheid tussen verteller en schrijver - met daaruitvoortvloeiend het onderscheid tussen wat de schrijver als zijn mening geeft en wat de verteller meedeelt - laat zich bij proza in het algemeen gemakkelijk maken. En meestal wordt dit onderscheid ook door de niet-professionele lezer gezien. Gaat het echter om poëzie, en meer in het bijzonder om wat men lyriek pleegt te noemen, dan blijkt dikwijls het verschil tussen schrijver en verteller (= ik-figuur) weg te vallen. De lezer legt een veel stringenter verband tussen verteller en dichter dan hij bij proza doet. Er is veel geschreven over de persona poëtica in ht dichtwerk. Deze verhoudt zich tot de dichter als de drager van zijn gedachten en gevoelens, maar valt niet zonder meer samen met zijn persoonlijkheid buiten de tekst. Als dan ook in dit stuk over

de poëzie van Hermans de naam van de dichter valt, zal ik trachten de schrijver te onderscheiden van de ik-figuur, zoals deze in bijna alle verzen domineert, voorzover hij lijkt te wijzen naar Hermans zelf - er zijn ook enkele gedichten waarin andere figuren de ik-rol toebedeeld hebben gekregen.

Waarom geschreven over de poëzie van Hermans? Het is op zichzelf genomen zinvol om uit belangstelling voor de prozaïst met opvallende ideeën, erachter te komen wat deze als jong dichter te zeggen had. Bovendien intrigeerde het mij dat de positieve indruk die een aantal regels uit Hermans' bundel *Hypnodrome* jaren eerder bij mij hadden achtergelaten blijkbaar niet gedeeld werd door de destijds gezaghebbende J. Weverbergh. Deze schreef in zijn Bok-tijd (zie *Puin*, 1970, p. 38): ‘Wat heeft Hermans eigenlik zélf uitgevonden? De schepping van personages, het uitwerken van situaties? Daarvoor komt men ook wel bij Courts-Mahler terecht. De enige grondverschuiving die in de *Nederlandse* letteren ooit plaatsgreep is veroorzaakt door de zgn. experimentelen. Lucebert “vond” inderdaad wat uit. Waar was Hermans toen erwerkelijk wat uit te vinden viel? Hij dichtte *Horror Coeli.’*

Had Weverbergh gelijk? Ik las deze poëzie tenslotte, toen ik nog een jongen was, niet bedreven in het analyseren en interpreteren van teksten. Ik streepte de passages aan die mij opvielen door hun beeldspraak en die ik mooi vond. Deze twee bijvoorbeeld uit *Hypnodrome*, p. 22:

> Middernacht. Plots zijn je borsten bloot
> En als gezwollen dierenlijken groot.

Nooit meer vergeten. Maar er zijn meer regels aangestreept. Eenzelfde combinatie van naaktheid en onttakeling trof de gymnasiast blijkbaar in het derde gedicht van de cyclus ‘Middernacht’, blz. 21:

> Middernacht, dan staat zij in mijn deur
> In een mantel waaronder ik niets vermoed
> En de vroegere, maar anders gekleurde hoed.
> Zij spreekt alleen een monoloog van geur
> Haar oude vingers zijn geroest van bloed.

Dit werd zoveel jaar geleden kennelijk een hoogtepunt van paradoxaal dichten gevonden, dezelfde cyclus, blz. 24:

> Ons beminnen was zo kort van duur
> Altijd zo tastend langs een muur van slaap,
> Onder dekens van uitputting gekromd,
> Wankelden wij, dwalend langs de afgrond
> Der vergetelheid: een vaag ravijn van bont.

Vooral van de laatste regel kunnen de ogen moeilijk afblijven. De paradox is een studie waard. Ik betrek daarin de bundels *Kussen door een rag van woorden* (1944), *Horror Coeli en andere gedichten* (1946), *Hypnodrome* (1948) en *Overgebleven gedichten* (1968, herdrukt in 1970 en 1974; opnieuw uitgegeven, aanzienlijk uitgebreid, in 1982).

In boekvorm publiceerde Hermans in totaal 57 op zichzelf staande gedichten (37 in *Horror Coeli*, 12 in *Hyponodrome*, 3 resp. 10 in de eerste resp. vierde druk van *Overgebleven gedichten*) en 47 gedichten in cyclusverband (*Kussen door een rag van woorden*, beide drukken samen 36, ‘Middernacht’ in *Hypnodrome*: 11).

Zijn gewoonte om het werk bij herdrukken te herzien - voor een prozaïst niet zo gebruikelijk - heeft zich vooral doen gelden bij de herdruk van zijn debuut, de cyclus ‘Kussen door een rag van woorden’.

Niet alleen liet hij bij de herplaatsing van de reeks in de bundel *Horror Coeli* vier onderdelen, aangeduid met II, VIII, IX en X, weg, en nam hij elf niet eerder geplaatste gedichten in de reeks op, in de tweede druk aangeduid met de nummers II, III, IV, XIX, XX, XXII t/m XXVII, maar ook bracht hij in de volgorde van de gedichten nogal wat wijzigingen aan, zodat een andere cyclus ontstond.[1.]

Aangezien de tweede versie meer aspekten van Hermans' dichterschap laat zien dan de eerste en zo bovendien gemakkelijker is te raadplegen, gaat mijn bespreking over deze herziene cyclus. Misschien geeft Hermans' keuze voor de bundel uit 1968 én de titel van deze selektie het best zijn oorspronkelijk matige waardering voor zijn eigen poëzie weer: van de oudere gedichten liet hij er maar 17 over; hij voegde er 3 aan toe, de vertalingen van gedichten door de Litause dichter-filosoof Oscar-Vladislav de Lubicz Milosz en van Luís Cimatarra's *De heilige Maria Juana* buiten beschouwing gelaten. Dat viel echter nog mee na wat hij in 1959 tegen H.U. Jessurun d'Oliveira had gezegd: ‘Mijn gedichten vind ik verwerpelijk, daar wil ik niets meer van weten’ (Propria Cures, 28 februari 1959). Maar met dit soort uitspraken van een auteur behoeft een lezer geen rekening te houden, zeker niet als dezelfde auteur zich negen jaar later trouweloos laat overhalen om toch maar een selektie uit de door hem versmade gedichten te maken. In 1982 verwijderde hij zich nog verder van deze uitspraak: hij breidde zijn overgebleven gedichten uit met vier gedichten en drie vertalingen uit de oude bundels en nam zeven niet eerder gepubliceerde gedichten en nog eens drie vertalingen op.

II Kussen door een rag van woorden

Wat in de beide versies van de *Overgebleven gedichten* het eerst opvalt is de afwezigheid van de twee cyclussen. Waar gingen die over en hoe staken ze in elkaar?

Het gedicht waarmee Hermans de literatuur is binnengestapt, doet hem kennen als een drieëntwintigjarige die de literairesthetische taal van zijn tijd spreekt. Het inleidend gedicht met de opdracht ‘voor T.’ wekt niet de verwachting dat de lezer een dichter zal ontmoeten die zijn tijd vooruit is. Integendeel, deze ik-figuur onttrekt zich aan de liefde van de vrouw om zich te wijden aan zijn dichterschap, waarvan de componenten in de laatste regel genoemd worden:

Voort

Houd gij mij vast, 'k ga u verloren
Kooi mij in uwe armen niet,
Want wie als vogel werd geboren
Die sterft, gevangen, van verdriet.
Wie slechts met liederen kan bekoren,
Hij mag alleen het lied behooren,
Het lied, de droomen en 't verdriet.

Het ongewone van de opdracht ligt minder in de versificatie dan in het feit dat deze opdracht, in tegenstelling tot de doorsnee toewijding, weinig positiefs heeft. De gedichten lijken niet opgedragen uit liefde, maar uit zelfbehoud om de geliefde op een afstand te houden. Zij zijn de uitingen van een rasechte melancholicus die van zijn verlangen naar de dood geen geheim maakt. Is dat verlangen ontstaan uit een teleurgestelde of verloren liefde? De reeks lijkt het wel zo te willen voorstellen in een aantal gedichten die zinspelen op de trouweloosheid van de geliefde (I, III, V,

VI, IX) of de mislukking van het samenzijn (II, IV, VIII, X, XI, XIV), andere die berustend van toon zijn (XVII, XVIII, XXII, II en IV) en - vooral toegevoegde - gedichten waarin het gewicht van de eenzaamheid op de ik-figuur drukt. Deze laatste serie - vanaf XIX - is vervuld van een doodsverlangen dat zich manifesteert in zelfmoord-fantasieën: zelfmoord dooreen verkeersongeluk (XXIII), door gas (XXIV, XXVI), door een val van het dak (XIX), door te ontstijgen aan de aarde (XXI), door verdrinking (XX, XXV), terwijl de geliefde de gestalte aanneemt van de verdronkene, in XX, XXV (misschien), XXVI.

Of we hier steeds met een en dezelfde geliefde te maken hebben is wel een vraag. Ik ben geneigd de later toegevoegde gedichten ook werkelijk als los van de cyclus geschreven verzen te beschouwen, het zij vroeger, het zij later genoteerd. Vlak vóór de breuk in de cyclus, in gedicht XVIII, wordt de (verloren?) geliefde toegesproken als een van wie de ik-figuur afscheid neemt. Is het niet dezelfde T. uit de opdracht die in de laatste strofe wordt aangeduid - heel symbolisch voor de verwarring waarin de ik-figuur achterblijft - met 'de driesprongvormige letter van je naam'?

Wat zal van je herinneringen zijn gered,
als je, bij toeval, later mij voor zult zweven?
Je gezicht zal als een vaag portret
vanzelf ontstaan, uit een paar houtskoolvegen
met landerige vingers uitgewreven.

En soms, opeens, op straat of bij het lezen
van een boek, zul jij aanwezig wezen
alleen als geur. Dan zul je naast mij gaan
of, aadmend in mijn hals, voorover staan,
een heimlijk meegelezen bladzij omslaan.

En zou ik dan nog even eenzaam zijn,
dan zal ik mooglijk, met mijzelf begaan,
wat schreien kunnen. Oud is men weer klein.
Dan kijk ik uit, naar wat er buiten gaat,
vergeefs als nu. - Maar ik zal toch niet gaan

'k trek in mijn hunkren dat het raam beslaat
de driesprongvormige letter van je naam,
waardoor iets van de straat naar binnen valt.
Maar, ijlen de postboden verder over 't asphalt
als nu-
Er zal Een zijn, die mij niet overslaat.

De toon van het gedicht is aanzienlijk minder pontificaal dan die van de opdracht aan T. De grübelnde ik-figuur voor wie de letter T de enige sluis is met de buitenwereld, mag dan alle communicatie kwijt zijn, de dood zal hem niet vergeten. Hij lijkt het met genoegen vast te stellen. In de eerste versie - ik moet er nu toch even naar toe - volgen na dit gedicht nog de nummers (2e versie) XXX, XXIX en XXIV. Van deze drie gedichten geeft het eerste expliciet antwoord op de vraag of de teleurstelling de oorzaak is van het verdriet. Dat antwoord - ook in andere gedichten te vinden - is uitdrukkelijk: nee. Het verdriet wordt door de ik-figuur gekoesterd, het oversneeuwt immers een wreed verleden. Wordt dit verleden, nogal paradoxaal, vertegenwoordigd door de moeder in XXIX, van wie de ik-figuur zich distantieert, maar met de gewaarwording dat hij altijd 'voor ieder onredbaar zal zijn' omdat hij door 'weemoed' en 'ontucht' bekoord wordt, in het laatste gedicht van de cyclus - dat geldt zowel voor de eerste als voor de tweede versie - distantieert hij zich ook innerlijk van de geliefde. Die, onmachtig het fundamentele verdriet weg te nemen, behoort bij de dag en de zon, de ik-figuur zelf rekent zich thuis in 'het duister

en de nevel'. Immers 'Het lachen is een beter vogel' (XXXI) dan de ik-figuur die zich in de opdracht een vogel heeft genoemd die niemand kan toebehoren, omdat hij, gevangen, zou sterven van verdriet.

Het is wel duidelijk dat het laatste gedicht en de opdracht, gezien in het licht van de overige verzen enerzijds wijzen op de toenadering tussen de geliefden, anderzijds op de bij de ik-figuur gegroeide overtuiging dat hij zich van deze liefde of hartstocht vrij moet maken om zich zelf te kunnen zijn: een poète maudit, die zich buiten de aanvaarde werkelijkheid van de anderen (de geliefde, de moeder) weet te staan. Voor deze opvatting pleit nog gedicht XXVIII. Daarin is niet de ik-figuur de zoekende, zoals in de meeste andere gedichten, maar de geliefde. Zij wordt op afstand gehouden: 'Je kon mij niet inhalen, moest mij roepen' en wat verder: 'Je hield stil voor een deur en wilde mij kussen,/doch ik stak een papier met een vers er tusschen' - een bewuste verstoring van de communicatie, nota bene met een uitgelezen middel tót communicatie! Maar het hoéft nu niet meer voor de ik-figuur: de geliefde wordt de gevangene van haar bestaan, hijzelf ademt de vrijheid:

Toen ging je naar boven. Ik hoorde hekken
zich sluiten, zag ganzen V-vormig trekken.

In een dergelijk verhaal als hier is afgesloten - liefde, hartstocht, ontrouw, eenzaamheid, berusting en scheiding - kan ik

nauwelijks de later toegevoegde gedichten passen. Zij beïnvloeden het cyclus-gebeuren niet, zouden in het kader hoogstens als wanhoopsfantasieën van de ik-figuur kunnen gelden, maar zijn beslist niet nodig om diens tijdelijk wanhoopsgevoel gestalte te geven.

Ik geloof dan ook dat de meeste gedichten die Hermans bij de herdruk in de cyclus heeft geschoven, betrekking hebben op een *andere* geliefde. Het zijn juist dié gedichten waarin de zelfmoord en de verdrinking van de geliefde centraal staan.

XX

Voor dit raam kan ik niet blijven
staan. De wilde meeuwen kijven
langs de pas ontdooide gracht,
waar zij wellicht voorbij komt drijven
er in gegleden, vorigen nacht.

Ook in XIX, XXV en XXVI loopt de associatie met de dood via het water. In XIX:

Aan het eind van de straat lag een nevel
op het plein dat zweeg als een meer.
De maan begon schaduw te geven.

In XXV:

- Laat ik liever gaan wandelen buiten,
aan de kade mij niet laten stuiten,
't water boven mijn hoofd laten sluiten.

En in XXVI:

Waarom groeit op deze kaden,
langs dit stilstaand, duister water
niet manshoog, veerkrachtig gras,
daalt er geen ondoorzichtig gas
om mij, zoodat ik niet rond kan zien,
geen vrouw die voorbijgaat, aan kan zien,
geen meisje dat voorbijgaat, mij aan je denken doet,
met de heete schrik van onstelpbaar bloed.

Niet T. is het onderwerp van deze gedichten.

Wie dan wel?

In de tijd dat Hermans de cyclus reviseerde, had hij de voltooiing van de roman *Conserve* en van de meeste verhalen uit *Moedwil en misverstand* al achter de rug. In beide boeken treedt de dood meermalen op als scheidsrechter, worden de beslissingen aan hem overgelaten. Zo zet de vereenzaamde Ronald uit ‘Elektrotherapie!’ zichzelf onder stroom (het verhaal dateert van mei-juni 1943), gaat het meisje uit de symbolische schets ‘Samen naar Oostende’ (18 december 1942) onherroepelijk sterven en maakt een zekere Herbert in het verhaal ‘Loo-Lee’ (16 juli-29 juli 1942) mee, dat zijn broertje Valentijn door een grotere jongen kopje onder in een sloot wordt geduwd. Deze Herbert concludeert dan twee dingen. Ten eerste: ‘Als ik veel van Valentijn houd, komt hij misschien terug.’ En ten tweede: ‘Nu ga ik dood, ik ga ook dood. Ik kon beter gaan zitten. Als je verdwaald bent, moet je blijven waar je bent, zegt moeder, anders verdwaal je nog verder.’. Tenslotte vindt de jongen geweerpatronen... en is er blij mee. Blijkbaar geraakte hij toch onder de bekoring van de dood.

E.A.D.E. Carp zegt dat de zelfmoord van de melancholicus een moord is op de van buitenaf op hem toekomende dood (*De Dubbelganger*, Utrecht, 1964, blz. 57). Welnu, het valt niet te ontkennen dat in het werk van W.F. Hermans de melancholicus het voor het zeggen heeft, in zijn gedichten soms nog zonder de beheersing door de ironie, zodat enkele verzen een meer huilerig dan overtuigend karakter hebben.

Hermans in zijn *Fotbiografie*, 1969: 'Op 14 mei 1940, kort nadat het Nederlandse leger zich aan de Duitsers had moeten overgeven, bleek dat mijn zuster zich had laten doodschieten door een oudere neef van ons, een politiefunctionaris die daarna de hand aan zichzelf sloeg.'

Het is opvallend dat Hermans in zijn *Fotobiografie* betrekkelijk veel aandacht aan zijn zuster besteedt, maar hier zwijgt over zijn eigen reactie op haar dood, terwijl hij over zijn relatie met zijn ouders opmerkt: 'Mijn haat tegen mijn ouders veranderde toen in een bijna satanisch te noemen medelijden, omdat dit juist hun oudste kind overkwam, die altijd het gewilligste was geweest en waarvan zij grote verwachtingen hadden gekoesterd.' Dat zij hem voortdurend ten voorbeeld werd gesteld, moet zijn genegenheid voor haar belemmerd hebben. Kwade woorden, zoals de schrijver voor heel zijn voorgeslacht over heeft, laat hij ten aanzien van Cornelia achterwege.

Zou het een vreemde veronderstelling zijn dat Hermans in de verschillende broer-zuster-verhoudingen zoals die in zijn werk voorkomen - bijv. in *Conserve* en *De God Denkbaar* - tracht de onvolgroeide relatie met zijn zuster te voltooien, of de gefrustreerde relatie te ontremmen? Denken we aan de oudere jongen in 'Loo-Lee' die zijn broertje, het weerloze equivalent voor de zuster ('Valentijn had krullen en dus waren zijn haren lang'), bij leven niet beschermd heeft en hem, na zijn dood, tot het leven hoopt terug te roepen door veel van hem te houden. Dan kan het evenmin vreemd zijn dat de tweede geliefde die in de cyclus 'Kussen dooreen rag van woorden' de ik-figuur aan het treuren houdt, een remplaçante is van de gestorven zuster of mogelijk de zuster zelf. Hermans dus op zijn manier in de voetsporen van Achterberg.

'Kussen door een rag van woorden' zou de weergave van een proces hebben kunnen zijn dat laat zien hoe diep het verdriet in de ik-figuur zit - het is veel meer dan liefdesverdriet -, wanneer de cyclus niet door de toegevoegde gedichten in stukken gebroken werd. In dié gedichten wordt het verdriet ondergeschikt gemaakt aan het pogen om de grens van de dood te overschrijden en zo te communiceren met de dode. Het rag van woorden dat de dichter via zijn ik-figuur spint is als de doodssluier waardoorheen de stille romanticus de gestorven geliefde kust. Dat Hermans deze cyclus als geheel verwierp, kan ik me voorstellen. Stilistisch blijven deze gedichten onder de maat, maar de thematiek is wel degelijk eigen en persoonlijk.

III 'Middernacht': een vaag ravijn van bont

Er is tussen de laatste regel van de eerste cyclus en de eerste strofe van 'Middernacht' een opvallende samenhang. Nog eens die laatste regel:

> Laat mij het duister en de nevel.

En daarop het eerste gedicht uit de tweede cyclus:

> Middernacht. In starre schrik ontwaakt.
> Geworgd door takken klaagt voor 't raam de maan.
> Hozen scheuren 't nevelkleed haar af.
> Schenden 't als een ploeg het lijkgewaad
> Van hen die liggen in te ondiep graf.

Letterlijk genomen zijn 't natuurlijk niet diezelfde nevels die de ik-figuur uit 'Kussen' voor zich verlangt - mij dunkt: de verborgenheid, de vergetelheid, eventueel als beeld van de dood - en die de maan zich door rukwinden ontnomen ziet, zodat zij zichtbaar wordt en - als symbool voor de gestorven vrouw - kan klagen. Maar er is toch een soort overlooprijm van de ene cyclus naar de andere. Zoals 'Kussen' eindigt met een gedicht waarin de ik-figuur de geliefde toevertrouwt aan de zon en de regen, om zichzelf terug te trekken in het duister, zo vinden we de ik-figuur van 'Middernacht' terug in het donkere van de nacht en wordt via de door takken geworgde maan naar een gestorven geliefde verwezen.

In deze cyclus - de titel is daarvoor een indicatie - tracht de ik-figuur in de voetsporen van de gestorvene te treden. De symboliek van de koude vloer, de tikkende kraan, de bevriezende adem die de mond smoort en de vrouw op reis - in het tweede gedicht - bevestigen het vermoeden dat in het eerste deel werd gewekt. Het 'In starre schrik ontwaakt' (19) moeten we niet vergeten: de ik-figuur ligt in zijn bed. De volgende gebeurtenissen spelen zich dan ook af in de droom, d.w.z. de slaap, die wel de tweelingbroeder van de dood wordt genoemd, beeld van de dood is.

In vier van de elf gedichten lijkt het erop of de geliefden elkaar gevonden hebben, en wel in het derde tot en met zesde gedicht (blz. 21-24). De vrouw gedraagt zich als een évacuée van de dood. Onder haar mantel vermoedt de ik-figuur 'niets' -

ik dacht vroeger aan ‘naakt’, maar het is natuurlijk echt ‘niets’, ‘leegte’ -, haar hoed is verkleurd, en, het belangrijkste,

> Zij spreekt alleen een monoloog van geur
> Haar oude vingers zijn geroest van bloed.

In het dan volgende gedicht wordt de vrouw toegesproken door de verteller:

> Middernacht. Je doet de klokken slaan
> Twaalf slagen vallen als stenen door mijn raam.
> Middernacht. Plots zijn je borsten bloot
> En als gezwollen dierenlijken groot.

Het gebruik van de zich markerende tijd is vanoudsher al een geëigend middel om in contact met de dood te treden, zeker als de klok twaalf uur 's nachts slaat. Daardoor wordt de associatie met de dood bij de derde en vierde regel vergroot. Het doet denken aan een geval van verdrinking. Hete tranen schreien kan zij niet, want zij zou er de koude dood door schenden. In het gedicht op blz. 23 doet de ik-figuur een eerste poging om haar bij zich te houden, maar zij ontpopt zich als een bode van de dood, ja als diens geliefde. De dood als dritte im Bunde. Op blz. 24 tracht de ik-figuur wederom de vrouw bij zich te houden door haar in zijn bed te verstoppen. Hij herinnert zich hun liefde, onbestendig, tegen de slaap, tegen de dood aan, ‘dwalend langs de afgrond/Der vergetelheid: een vaag ravijn van bont’. Hier wordt opnieuw de synonimie tussen slaap en dood benadrukt. Afgronden en ravijnen verlaat je bij een val van bovenaf meestal niet levend. Zal ‘bont’ in eerste instantie verwijzen naar de zachtheid van het bed, het roept niet minder de toestand van slaperige doezeligheid op die nodig is om tot de slaap en tot de droom te komen. Een vaag ravijn van bont lijkt mij daarom een zeer fraai equivalent van de chaos waarover Hermans schrijft en die hij in verschillende op zichzelf staande gedichten hallucinerend verwoordt. In het zevende tot en met het elfde gedicht wordt met name het motief van de communicatiebelemmering uitgewerkt, zoals die op blz. 21 (‘Zij spreekt alleen een monoloog van geur’) en blz. 22 (‘Vreemd, zeg ik (maar ben plotseling gewond/En kan niet spreken, maar moet verder denken)’) al naar voren is gekomen. In zijn droom of verbeelding tracht de ik-figuur als haar redder op te treden bij een bosbrand:

> Ik waag, maar nergens is het diep genoeg.
> Ik kan niet zwemmen en kan ook niet waden,
> 't Water is taai van doornige lianen, (blz. 25)

Dat is één kant van de stoornis: de zender kan niet zenden, hij bezit niet het vermogen door te dringen in het rijk van de dood. Maar bovendien werkt de ontvanger niet:

> Ook roepen helpt niet, denk ik, want zij slaapt
> Als ik. Zij hoort niet 't hout dat kraakt,
> De paddestoelen die als blazen barsten,
> Doordat hun innerlijk tot stoom verdampte, (blz. 25)

Dan zijn er, behalve de *zender* en *de ontvanger*, nog de *tijd* en de *ruimte* die goed communiceren onmogelijk maken:

> Ik ren, maar weet dat ik te laat zal komen.
> Ik kan haar in de dichte mist niet vinden
> Als een probleem waarover men te lang

Heeft nagedacht: het krinkelt in gedachten: (blz. 26)

In de twee laatste gedichten wordt de wederzijdse onbereikbaarheid 'In nevelen die nimmer regen worden' (blz. 28) beseft en erkend. Toch lijken zij veroordeeld tot het lot elkaar te blijven zoeken op een terrein dat bestaat uit:

Sterren waar niemand op vertrouwen mag,
Bruggen die onvoltooid gebleven zijn,
Kabels, voor spinnen begaanbaar slechts, zo teer,
Over rivieren van herinnering
Die stroomopwaarts leiden naar het meer,
Van vrede, wellust en hereniging, (blz. 29)

De communicatie is onherstelbaar, want zelfs die garendunne verbindingen, onbetrouwbaar in zichzelf, gaan nog dwars over hetgeen kan leiden naar 'vrede, wellust en hereniging', een doel dat bovendien slechts 'stroomopwaarts' bereikt kan worden. Van een boot spreekt de dichter niet. Ergo: de twee zullen elkaar nooit meer vinden. Het vaag ravijn van bont bergt alleen de verschrikking van een eeuwig dolen. De band met werkelijkheid en tijd is al opgegeven in het zevende gedicht, toen voor het laatst het steeds herhaalde woord 'middernacht' viel.

IV De dood als doel van alle leven

Zoals gezegd heeft Hermans zich aan de beide cyclussen nooit meer iets gelegen laten liggen. Hij is daarbij een goed criticus van zijn eigen werk geweest, zoals ook zijn keuze uit de vrijstaande gedichten voor de bundel uit 1968 bewijst.

Waarom hij zijn poëzie bundelde onder vreemdtalige titels? Ten eerste was het vlak na de oorlog de tijd ernaar blijkbaar. Ik noteer dat liefst negen van de twintig bundels die de twaalfde en dertiende jaargang van de destijds nogal populaire Helikonreeks vormden een aan een vreemde taal ontleende titel dragen: *In Exilio* van Guillaume van der Graft, *Diafragma* van Cor Klinkenbijl, *Pastorale* van Hans Warren, *Orpheus* van B. Rijdes, *Quia Absurdum* van Pierre H. Dubois, *Standard Book of Classic Blacks* en *Phototropen en Noctophilen* van Pierre Kemp, *Dance for you* van Michel van der Plas, en tenslotte *Hypnodrome* van Hermans.

Dat de oud-gymnasiast aan deze gewoonte meedeed is zo vreemd niet. Zij gaf hem de gelegenheid om de titel meerduidig te laten zijn. Het woord 'hypno-drome' komt in het Grieks niet voor. Wel uiteraard 'hippo-drome' dat we kennen als 'renbaan'. 'Hypnos' echter niet alleen 'slaap', maar ook 'Hypnus', de god van de slaap, zoon van de Nacht (bij Hesiodus) en tweelingbroeder van de dood (in de Ilias). Je zou dus bij de titel 'Hypnodrome' kunnen denken 'aan de renbaan, het (gesloten) circuit van de slaap', maar ook aan 'het domein van de tweelingbroeder van de dood'.

Horror Coeli betekent niet alleen 'schrik van de hemel', maar door de genitivus objectivus, ook 'huiver voor de hemel'. Nu zou je weliswaar deze betekenis kunnen preciseren omdat de bundel genoemd is naar een gedicht waarin Horro Coeli optreedt, maar het staat de lezer vrij om tot de interpretatie van de titel te komen door de thematiek van de overige gedichten te laten meespreken.

In dit titelgedicht laat Hermans opnieuw de melancholicus in optima forma opdraven, die zich door de 'schrik van de hemel', d.w.z. de schrik die niet van deze aarde is, *de doodsdrift*, laat meenemen naar het rijk van de dood. Overal waar zij langs komen, krimpt het leven in elkaar:

En over weiden waar het vee vreemd loeide
en angstig voor mijn vluchtig streelen was,
en over kinderen die niet meer stoeiden,

maar wreed verwelkend krampten in het gras,

zweefden wij naar waar door lange schachten
we 't dal bereikten waar het duister straalt

en zwarte bloemen het aroom omnachten
dat in het zonnelicht tot stank verschaalt.

Het is niet bepaald het dal van Josafat dat ons in de hierop volgende strofen geschilderd wordt. Integendeel. Dit paradijs is vol destructiedrang, het leven wordt vernietigd, alle elementen dragen bij tot de creatie van een chaotische wereld, zwart en grauw van rampzaligheid, maar... de ik-figuur zegt er zich wél bij te voelen. Alleen in zijn dromen valt de verrukking van hem af en voelt hij zich bedrukt door deze anti-wereld. Het gedicht is van een niet te dragen somberheid, die Freuds uitspraak ‘Das Ziel alles Lebens ist der Tod’ nog eens in een zwart lijstje zet. Bijna triomfantelijk klinkt het aan het slot:

Want de verrukking dezer diepe landen
is ieder hel, maar paradijs voor mij.

Daarmee krijgt het fundamentele verdriet zoals dit ‘Kussen door een rag van woorden’ beheerste een compliment in de

vorm van een besluit. Wat een nog niet zo scherp omschreven gevoel was, wordt hier tot een eigen keuze, die van het isolement. Dat kan de toon van de meeste gedichten zoveel harder maken, zoveel minder week. Er ontstaan zelfs dichterlijke wraaknemingen op degene die het verdriet aan het licht bracht, de vroegere geliefde. Zie bijvoorbeeld het fascinerende 'Rode Jasmijn'. - Ik citeer dit en andere 'overgebleven gedichten' naar de nieuwste druk -:

Als straf omdat jouw armen mij glijden lieten
In de worging van het niet te noemen,
Zal ik jasmijnen met mijn bloed begieten,
Opdat zij uit mijn leven zullen groeien
En jou gedachten als bijen erboven zoemen.

Maar de zon, in breidelloos ontbinden,
Zal de bloemen, die dan enkel vinden
Bloed om van te leven, snel bederven;
Mijn jasmijnen rood als oude wingerd
Overgebleven met een geur van sterven.

Geen bijen maar slechts aasvliegen, blauw als ijzer
gaan erop af. En 's nachts zal mijn jasmijn
Haar bloesems regenen naar een eender afgrijzen
Als waarheen mij jou lachende handen wijzen,
Alleen - hun vallen zal nooit vliegen zijn.

De ontgoocheling die uit dit gedicht spreekt, evenals uit 'Tusschen Styx en Lethe', wordt opgeheven door het plezier om de wraakneming. De zelfmoord zal degene die de ik-figuur heeft laten gaan, vervullen met wroeging. Ook in 'Geschenk,' het billet-doux van een zwartgallioge hypochonder, 'Droom', 'Noctambulen', en 'Afscheid' gaat de ontluistering van de liefde door.

De boeiendste gedichten uit de bundel en uit *hypnodrome* zijn die waarin Hermans in de trant van de surrealist De Chirico beelden vol verstarring oproept, die dan ook altijd beelden van de chaos zijn: 'Muur', 'Bewaakte overweg', 'Doodlopende straat', 'Pythia', 'Afscheid' in Horror Coeli, 'Dali' en 'De Chirico', Voor een nieuwe 'Menschheitsdämmerung', 'Straattoneel', 'Bevrijdingsfeest' en 'Gij zonne sta stil' in Hypnodrome. Deze zijn een aparte studie waard.

De psychologie leert dat de verbreking van de gemeenschapsbanden leidt tot de geboorte van het doodsprobleem, en als men ziet hoe Hermans zijn ik-figuur laat breken én met de naaste familie - in 'Kussen', XXIX, en in het huiveringwekkende 'Ouderhuis' - én met de geliefde(n), dan is het geen wonder dat hij in zoveel gedichten bezig is de dood te bezweren. Want bezwéringen zijn het, al die verzen vol verstarring en inactiviteit waarover ik in de vorige alinea schreef. In 'Ouderhuis' is die eenzame in dood gevat:

Maar zij zijn machteloos, zij zijn eeuwen dood.
Ik ben alleen mijn eigen bondgenoot.
Dien zie ik in een rondgelijsten spiegel,
geveld, geknakt, het hoofd in dwazen wiegel.

Misschien is het in de gegeven citaten al opgevallen hoe dikwijls Hermans woorden als 'mist', 'nevel', 'slaap' en 'droom' gebruikt. Hij doet dat ook met 'spiegel' en 'schaduw', en dan blijkt dat deze vaak een bedreiging inhouden, althans geassocieerd kunnen worden met de dood. De jongen uit 'Ouderhuis' snijdt zich, kort na het zien in de spiegel, de beide polsen door. Trouwens, in de literatuur is de spiegel

gewoonlijk het signaal dat de dubbelganger in de buurt is, en wel de dubbelganger die het op het leven in ons heeft voorzien.

Evenzeer komt de droom uit een andere wereld, is de slaap een beeld van de dood, maakt in de schaduw de dubbelganger zich zichtbaar. Een mooi voorbeeld van de strijd waarin ook bij Hermans ego en alter-ego verwikkeld kunnen raken, is te vinden in het gedicht' Winterpark'. De ik-figuur heeft zich van de mensen verwijderd en zich min of meer behaaglijk teruggetrokken in een door een hek veilig afgesloten park. Toch wordt er onbehagen voelbaar in de vijfde strofe - ik citeer deze en de overige twee -:

Ik ben niet verdwaald, maar weet van geen wegen.
Ik ben zoo veilig; waarom fluit ik niet?
Het is nog geen lente, dan dooit verdriet...
Plots kom ik mijn eigen voetstappen tegen.

Uit vrees den witten, verbijsterden grond
met nieuwe indrukken te verrassen,
probeer ik met toegespitsten mond
of mijn schoenen er nog in passen.

Ik moet erbij lachen; want blijf ik vooruit
daarmee voortgaan, dan kom ik hier nooit meer uit.
Eén schrik joeg mij wankelend achteruit:
IK VORMDE EEN KRING DIE ZICH SLUIT.

Vanwaar die toch wel zeer plotselinge schrik? Volgens Freud staat de bestaansdrift mede in dienst van de doodsdrift. Een gesloten kring waarbij het punt van aanvang samenvalt met het einde, symboliseert bij uitstek deze tweevoudige drift: enerzijds op weg naar het levenseinde, anderzijds terug naar de levenloze aanvangstoestand. Nu is dit zeker geen algemeen aanvaarde visie, maar Hermans heeft zich bij Freud altijd wél bevonden, zodat het niet onmogelijk is dat hij deze theorie in praktijk heeft gebracht. Ook los van deze opvatting laat de dubbelganger zich hier gemakkelijk kennen als degene die het pad van de mens kruist, hem zo de dood aanzeggend.

Die dreiging van de dood is ook wel de voornaamste kracht die uitgaat van de schaduw. Zoals - en dat is weer een overbekend gegeven - de dood bij het leven hoort en leven zonder dood niet denkbaar is, zo hoort de schaduw bij het lichaam. In de romantische literatuur werd het verlies van de schaduw ervaren als het verlies van het alterego. Een beroemd voorbeeld daarvan geeft Adalbert von Chamisso in *Peter Schlemihls wundersame Geschichte* (1814). Bij Hermans valt de schaduw niet weg, maar zij wordt vertekend en maakt zich daardoor kenbaar als draagster van de dood. Zie bijvoorbeeld 'Eroica':

IN DE ZAAL waar ik alleen mag wezen
in een duister dat geen perken kent
zou ik toch niet zoo behoeven vreezen,
ik, het blind zijn zoo terdeeg gewend,

zag ik niet somtijds mijn schaduw gapen
als een zwart wak voor mij op den grond,
doordat iemand die iets op wil rapen
wat zij vallen liet en zoo niet vond,

telkens krakend lucifers ontsteekt
en schuiflend met een kleine vlam ter hand,
mij vervolgend om mijn bijstand smeekt,
tot zij gillend aan haar licht zich brandt.

De dodenrit die Hermans in het dynamische gedicht ‘Remiserit’ zijn ik-figuur laat maken staat ook in het teken van vuur en schaduw: ‘Lang valt mijn schaduw recht voor mij uit,/binnen de zwarte lijst van de vooruit.’ Het gedicht eindigt ermee dat de ik-figuur gedoemd lijkt om met zijn wagen in het vuur te verdwijnen:

> En ik raas verder; wielen raken los
> uit mijn ratelende wagentros
> vliegen weg, 't heelal in als kometen.

Licht en schaduw als elkaars tegenpolen vindt men niet alleen in ‘Eroica’ en ‘Remiserit’, maar ook in verschillende andere gedichten. Ik kan daar niet verder op ingaan, maar zou nog willen wijzen op één gedicht waarin ze gecombineerd zijn met die andere inductor van de dood: de spiegel. Het is zelfs een drievoudige spiegel die de beklemming van de ik-figuur verklaart in ‘Samenzijn in négligé’. De titel van dit gedicht wijst trouwens, wanneer je hem niet letterlijk neemt, ook al deze kant uit:

Samenzijn in négligé

Zij stond voor haar toilettafel
Een driedelige toilettafel
Een toilettafel met drie spiegels

Zij kamde haar haar,
En ik stond achter haar.
Zij plukte uit haar kam een rafel.

En zo lichtgevend was zij,
Dat ik, toen ik mij omdraaide naar de wand
(De toilettafel - zij - ik - de wand),
Zag een driedubbele schaduw van haar hand.

Drie lichtende vlinders; ik ontweek ze schuw,
Ik ontweek ze, ik, driedubbele schaduw.

Wie dan nog niet overtuigd is van de aanwezigheid van de dood moet in *Hypnodrome* maar eens het vervolg op dit gedicht opslaan.

V. De uitbreiding van Overgebleven gedichten

De nieuwe editie van de *Overgebleven gedichten* (OG82) komt voor een deel tegemoet aan mijn verlangen, in een eerdere versie van dit stuk kenbaar gemaakt, dat de dichter zijn selectie zou uitbreiden. Ik noemde toen negen gedichten. Daarvan vind ik in OG82 terug: ‘Samenzijn in négligé’, ‘Moedeloos in de vrede’, ‘Nachtgedaante’ en ‘Ariadne, gebleven’. Misschien honoreert Hermans, als hij zo doorgaat, ook nog eens het verlangen naar herpublikatie van ‘Remiserit’, ‘Ouderhuis’, ‘Slaap, de verleider’, ‘Winterpark’ en ‘Veritate qua’.

De nieuwe editie vraagt bovendien meer aandacht voor de vertalingen die erin voorkomen en voor de afdeling ‘Overgebleven gedichten’. In beide gevallen is immers sprake van een aanzienlijke uitbreiding.

In OG68 handhaafde Hermans slechts twee van de vijf vertalingen die hij in *Hypnodrome* publiceerde. In OG82 hevelt hij het gedicht ‘De heilige Maria Juana’ van Luis Cimatarra van de afdeling vertalingen naar zijn eigen ‘Overgebleven gedichten’ en breidt hij de vertalingen van de gedichten van O.V. de L. Milosz uit tot liefst zeven. Diens poëzie vormt een apart onderdeel. Alleen ‘Rijtuig bleef steken in de nacht’ kwam voor in OG68. Het vormde daarin met Cimatarra's gedicht de afdeling ‘Twee vertalingen’.

In *Hypnodrome* kwam Cimatarra's gedicht niet voor. Het zou anno 1948 met zijn fellatio/cunilingus-verrukkingen als aanloop tot een dodelijke conclusie over het leven bepaald taboedoorbrekend zijn geweest. De vertaling dateert uit de zestiger jaren, het gedicht zelf waarschijnlijk ook. Cimatarra geeft er een vlijmscherpe analyse van het hartstochtelijk paren van een ‘ik’ met de Singhalese zestienjarige Maria Juana. Hij gebruikt daarbij ongewone beelden die hij oproept door termen ontleend aan de techniek af te wisselen met aanroepingen die in het Hooglied thuis lijken te horen. Wat direkt bij Hermans' eigen werk aansluit is de combinatie van eros en aftakeling:

Onuitputtelijk verlang je naar mij.

Als het hart van de hond, apart van de hond.
leggen het hart bijtijds in het karkas.

In een golfbeweging wordt meerdere keren het orgasme van de Franse liefde opgeroepen, tot het gedicht uitloopt op de conclusie dat het leven niet de moeite waard is:

Leven zou lonen als
aderen zoals
zaadkanalen
bevleugeld waren:
Elke hartslag een golf van hartstocht!

Maar het bloed welt op in de aorta
een orgelpijp van kalk
zonder klank.

Het is deze niets en niemand ontziende kijk op de werkelijkheid die Hermans met de door hem vertaalde dichter gemeen heeft.

Voor het werk van Oscar Vladislav de Lubicz Milosz had Hermans al veel eerder oog. Van de ‘Zeven gedichten van O.V. de L. Milosz’ die in OG82 zijn opgenomen, verschenen in *Hypnodrome* reeds ‘Alle doden zijn dronken...’ (zij het onder de franse titel ‘Tous les morts sont ivres...’), ‘De oude dag’, ‘Karomama’ - deze twee in omgekeerde volgorde -, en ‘Rijtuig bleef steken in de nacht’. De nieuw opgenomen gedichten zijn ‘Ries’, ‘Op de klanken van een muziek’ en ‘Septembersymfonie II’.

In zijn essaybundel *Ik draag geen helm met vederbos* (Amsterdam 1979) vindt men het stuk dat Hermans in juli 1977 over de Litouse dichter geschreven heeft. Hij deed dit naar aanleiding van Milosz' honderdste geboortedag, die in Parijs gevierd werd met een tentoonstelling in de Bibliothèque Nationale van manuscripten, uitgaven, en andere documenten.

Het onbezielde en abstracte neemt in Milosz' gedichten een lichamelijke gedaante aan, merkt Hermans op, en hij vermeldt, niet zonder trots, ‘een opmerkelijke fout’ die hij als vertaler heeft gemaakt en die ongetwijfeld voortkwam uit zijn kijk op Milosz' poëzie. De regel ‘L'effraie appelle ses filles dans le bocage’ betekent letterlijk: ‘De kerkuil roept haar dochters in het bosje’. Hermans had voor ‘l'effraie’ iets anders gelezen, namelijk ‘l'effroi’ en was zo gekomen tot de regel: ‘Angst roep haar dochtertjes uit de struiken’. Zo staat het in OG68 en zo is het in OG82 blijven staan. ‘Meesterlijker dan de meester zelf!’ meende hij. Maar vooral dus in overeenstemming met de in Milosz' poëzie overheersende drang tot personifiëren die hem zo goed bevalt.

Het stuk over deze telg uit een oud adellijk geslacht laat zien dat Hermans zich in 1977 weer bezig heeft gehouden met diens gedichten. Hij haalt fragmenten uit Milosz' werk aan, Frans en Nederlands naast elkaar, en het Nederlands vinden we, doorgaans gewijzigd terug in OG82. De derde strofe van ‘Reis’ bijvoorbeeld. De laatste twee strofen van ‘Septembersymfonie II’ blijken afkomstig uit Milosz' cyclus *Symphonies* (1915). Deze zou volgens Hermans ‘in elke literatuur een hoogtepunt betekenen’ (p. 158).

Uit de zeven gedichten rijst het beeld op van een vereenzaamde dichter die in een regen van tranen de paraplu van heimwee naar het verleden, doodsverlangen en dronkenschap opsteekt. We kennen hem uit Hermans' portret als een zieke ziel, die zich koesterde met de hunkering naar vrouwen uit het verleden: de ‘lieve dode uit Vercelli’ (een Italiaanse zangeres met wie Milosz' grootvader getrouwd was) of Koningin Karomama (‘zo volkomen *vroeger*’). Hij noemde de eenzaamheid zijn moeder en achtte liefde even onbereikbaar als de steen ‘op de bodem van het donkere meer gevallen,/Lang geleden, uit de hand van een mooi wreed kind’.

Keren we van deze dood- en verderf-dichters terug naar de dood- en verderfdichter die Hermans zelf is, dan lijkt mij dat de reden waarom deze twee dichters voor vertaling in aanmerking kwamen te vinden is in de vergelijkbare thematiek én de paradoxale vorm waarin deze bij alle drie de dichters is gegoten en dat ik wil uitdrukken in de titel van dit essay.

Jammer dat de toegevoegde 'overgebleven gedichten' weinig hardheid bezitten, weinig dichtheid ook. De voornamelijk in 1953 geschreven teksten schikken zich uiteraard binnen Hermans' poëtisch universum, maar het zijn bijna prozanotities naar aanleiding van iets dat de dichter dwarszit (Groningen bijvoorbeeld, de dagelijkse sleur). Een uitzondering is 'Moeder en zoon'; een geschonden relatie gevangen in een ongewoon beeld.

Er zou over deze poëzie nog erg veel te zeggen zijn. Over het verschil tussen 'vallen' en 'vliegen' bijvoorbeeld, over de waarde van hekken en parken, of over het toch nogal veelvuldig gebruik van het 'lied' en 'zingen'. Over de schitterende wijze waarop Hermans (bijvoorbeeld in: 'Moedeloos in den vrede') het rime riche en het halfrijm toepast, zeer functioneel waar het accent moet vallen. Over de breedsprakigheid in een toch niet onbelangrik gedicht als 'Melancholia'. Over de verveling die enkele andere gedichten ('Noctambulen', 'Droom') opwekken. Over de spanning waarmee je het gros volgt, ook nu nog, misschien omdat je de prozaschrijver kent, maar toch

vervolg op pagina 80

Eindnoten:

1. Vergeleken bij de nummering in de eerste druk ziet de volgorde van de cyclus 'Kussen door een rag van woorden' er in *Horror Coeli en andere gedichten* als volgt uit:
   Voor T.; I; II (nieuw); III (nieuw); IV (nieuw); V (IV); VI (nieuw); VII (V); VIII (VI); IX (VII); X (XI); XI (XIV); XII; XIII (XVII); XIV (XVIII); XV (XIX); XVI (XV); XVII (XVI); XVIII (XXI); XIX (nieuw); XX (nieuw); XXI (XIII); XXII (nieuw); XXIII (nieuw); XXIV (nieuw); XXV (nieuw); XXVI (nieuw); XXVII (nieuw); XXVIII (nieuw); XXIX (XXIII); XXX (XXII) en XXXI (XXIV).
   Dit essay is een bewerking van het gelijkgetitelde stuk dat in Raster V/2 (zomer) 1971, pp. 207-224 verschenen is.

Freddy de Vree
Tot besluit

In het tweede nummer van het tijdschrift Randstad (februari 1962) publiceert Willem Frederik Hermans het verhaal 'Het grote medelijden'. Zijn bio-bibliografie luidt dan als volgt: Willem Frederik Hermans, geboren in 1921 in Amsterdam. Enkele publikaties: *De Tranen der Acacia's* (1949; pornografieschandaal); *Ik heb altijd gelijk* (schandaal; proces; vrijspraak); *Mandarijnen op Zwavelzuur* (1955, in afleveringen; schandaal; uitgave stopgezet door uitgever G.A. van Oorschot; sindsdien door geen enkele andere uitgever aangedurfd); *De God Denkbaar, Denkbaar de God* (1956; onbegrijpelijk); *De donkere Kamer van Damocles* (1958; vertalingen in Frankrijk, Engeland, U.S.A., Italië, Duitsland, Denemarken, Noorwegen, Zweden, Finland).

Die periode waarin Willem Frederik Hermans zijn monocratie afficheert en proclameert zal nog enkele jaren duren. Hermans ziet in die periode de artistieke kunde, het genie, als iets *eigens* en ondanks de communicatieve essentie ervan als onmededeelzaam, en ook als iets onvervreembaars en iets waarop geen ander dan hij recht heeft, in de zin van Max Stirners *Der Einzige und sein Eigentum* - Stirner, wiens aan Sade verwante individualistische levensvisie Marx en Engels een afgrijselijke doorn in het oog was. Stirner die voor een latere marxist als Hans Helms een voorloper van het fascisme moest genoemd.

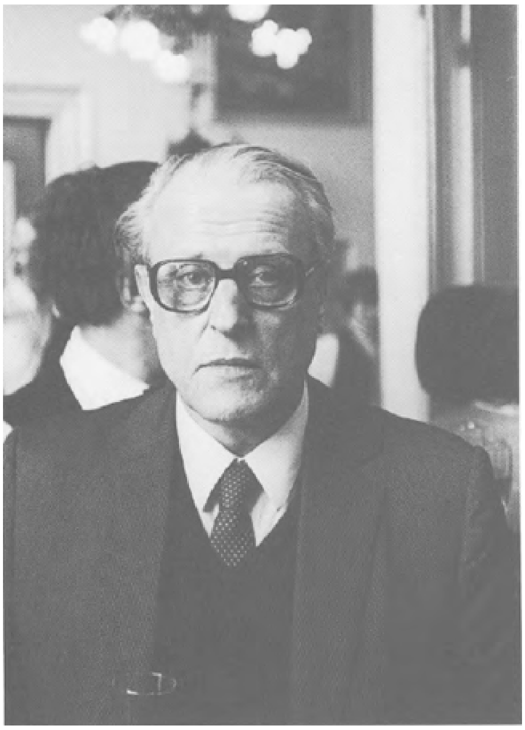
Stirner, die zoals John Carroll opmerkt, 'aan de oorsprong ligt van de psychologische denkwijze die men algemeen toeschrijft aan Nietzsche - de denkwijze die Freud volledig en systematisch zou uitbouwen... Stirners psychologisch anarchisme stelt, dat de gehechtheid aan ideologische en institutio nele structuren van politiek gezag een gehechtheid aan diepere en algemenere normen van autoriteit weerspiegelt... Stirner is de filosoof van het oneindig mogelijke. De egoïst is de grenzeloze *Einzige*; zijn vrijheid bestaat uit zijn vermogen om zijn eigen oneindigheid te scheppen. In feite heeft Stirner de almachtige fantasie van het kind, dat gelooft in zijn onbeperkte kracht inzake keus en actie, toegankelijk gemaakt voor de volwassene, die zich in alle nuchterheid bewust is van de ideologische valstrikken, inherent aan idealen en fantasieën.' *Seid Einig! Seid Einig!*

Willem Frederik Hermans deelt met Sade, met Stirner en met hen verwante denkers het afwijzen van de maatschappelijke axioma's van alle denkscholen, maar in tegenstelling tot Stirner gelooft hij niet in het autistisch geluk dat de Duitser voor ogen stond (en wellicht geloofde Stirner er zelf niet in. Johann Caspar Schmidt fantaseerde voor zichzelf het alter ego Stirner, een fiktieve redenaar opgeroepen vanuit zijn eigen bedeesd en kleurloos bestaan). Maar in het welbewust hanteren van literaire patronen die binnen de bestaande maatschappij leiden tot *schandaal* is Hermans aan hem verwant. Men kan, met Parker Tyler, stellen dat het uitlokken van schandaal een essentieel bestanddeel is van het esthetische avontuur. De kunstenaar is onophoudelijk in strijd met een sterke maatschappelijke tendens, namelijk het vrijwillige blindblijven van de maatschappij voor de subtiele tot brutale inzichten door de kunstenaar in die maatschappij verschaft. Het schandaal bepaalt de houding van de kunstenaar tegenover de maatschappelike conventies; het is een manier van gelijk halen.

Na de periode waarin Willem Frederik Hermans de bekrompenheid, de domheid en de hypocrisie van Nederland aanviel komt een periode van hekelen waarin hij dezelfde doelwitten aanvalt in de sociëteit van rebellerende studenten en sympathiserende docenten (in die tweede periode buigt Hermans zich

vergevensgezind over de hebbelijkheden van zijn vroegere vijanden, de kerken, het politioneel apparaat, de conservatieve burgerij).

Marcel Aymé schrijft over *het schandaal* terecht dat het essentiële karakter ervan niet bestaat uit de weerklank van een bepaalde daad, maar uit het onthullend karakter ervan. Inzake de kunst vermeldt hij het *formele schandaal* dat de vernieuwer uitlokt door te breken met de aanvaarde, academische normen. Hermans hanteert in zijn eerste periode, vanuit zijn uniekheid, zowel het argument van de *klassieke* roman tegen de experimentele schrijfwijze als dat van het experiment zelf (*De God Denkbaar Denkbaar de God*) tegen de gescleroseerde literatuur.



W.F. Hermans, 1982. Foto Ernst Nagel.

Hermans valt aan vanuit zijn leven zowel als vanuit de literatuur omdat beide voor hem samenvallen - Gerard Raat heeft hiervan in zijn biografische schets enkele punten uit deze curve aangestipt.

In 1979 ‘ontmaskert’ Willen Frederik Hermans in een gesprek met Frans Janssen het surrealisme ‘in zijn zuiverste vorm als een metamorfose van de Maria-verering en daarom volgens mij duidelijk een vrucht van het Latijnse rooms-katholicisme... (De surrealisten) waren voortdurend op zoek naar voorgangers, met andere woorden ze wilden aantonen dat ze er altijd al waren geweest... Zo hebben christelijke theologen willen aantonen dat de oermens al monotheïst was.’

Toch is Hermans, in de jaren veertig en vijftig, door zijn aktieve belangstelling en verwerking van de ideeën van Freud en ook door zijn literaire combinaties van metaforen uit de wereld van de didactische wetenschap en uit die van de libido een auteur in het surreële verlengde van het Duitse romantisme, zoals André Breton dat verlengde treffend omschreef in zijn voorwoord tot de novellen van Achim von Arnim, een auteur die in Göttingen wis- en natuurkunde had gestudeerd: ‘Men kan niet

genoeg de rol beklemtonen die de natuurkunde speelde in de belangstellingssfeer van de romantici. De gevilde kikvors die in 1786, tegen alle verwachtingen in, op de dissectietafel van Galvani zijn verhakkelde sprongen uitvoert (...) kan men de totem van de romantiek noemen. Wanneer Arnim in 1800 zijn intrede doet in de kring die zich aan de Universiteit van Iena vormde, voert zijn intuïtief genie hem tot bij Ritter - Ritter die (in dezelfde periode als Volta, wiens onderzoekingen hij niet kende) uit de bevindingen van Galvani verschijnselen loswrikt die de revelaties van het dierlijk magnetisme schijnen te bevestigen. Ritter, fysicus, maar tevens kabbalist, theosoof en dichter, bedrijft dan een soort automatische schriftuur... en wordt, na Mesmer, de grote apoloog van de slaap, door dewelke in zijn woorden *de mens terugvalt in het universele organisme dat hem lichamelijk almachtig maakt* (...) Max Lenz geeft aan dat de lezingen van Fichte voor Arnim de plaats innamen eertijds beschoren aan de leer van de Kerk.'

De vroege personages van Willem Frederik Hermans putten uit hun intuïtie, hun dromen, zelfs uit hun toevallige accessoires (bijvoorbeeld de teddybeer) een verlangen om in de wereld *het almachtige* waar te maken dat ze in zichzelf geborgen voelen, waarvan ze zich de drager weten.

Kennis van de materiële wereld voert niet tot het vat krijgen op de contradictie tussen het feitelijk bestaan en het ideële bestaan; *kunde* (of kunst) evenmin. Het Nietzscheaanse ideaal, de Schopenhaueriaanse impuls stoten op de logica - snel combineert Hermans in zijn geschriften de taalanalyse met een ontnuchterende visie op de wereld.

Lang voor Hermans bewust Wittgenstein in zijn teksten introduceert (wat hij doet in *Lotti Fuerscheim*) gebruikt hij voorbeelden uit de *taal* om de verhoudingen aan te geven tussen de personages. Zo zien we in *De Tranen der Acacia's* hoe Arthur een linguïstisch imbroglio beleeft omdat zijn minnares, de vrouw van zijn half-vader Oscar, hem met een Tsjechisch accent toespreekt, en hoe zijn Brusselse neef Lucien, woonachtig in het huis van Arthur's Belgische vader, dit doet in francofoon Vlaams. Arthur heeft geen vaderland, wel twee halve vaderlanden, Nederland waar hij niet van houdt, België waar hij niet welkom is. Hij heeft twee halve vaders, twee half-moeders en twee half-zusters met wie hij geen vertrouwelijk contact kan leggen of behouden.

In *Ik heb altijd gelijk* beklemtoont de gesproken taal (monologen en toespraken) de futiliteit, de ledigheid van het politieke en sociale discursum. Van het zich richten tot.

In het verhaal 'Glas' (1958) komt de officier Daumler voor, die de Führer nog zou hebben gered en in een kliniek gedeponeerd: 'Hij kon nauwelijks meer iets zeggen; hij *kon alleen in redevoeringen spreken'.*

In de vroegste roman, *Conserve*, fungeert de sympatieke oplichter Ferdinand als psychiater van Onitah, Onitah die hem eerst briefjes laat geworden, en we denken terug aan de romantici en de surrealisten als we van haar hand lezen: 'Onbeperkt is de macht van de Koningin van de Slaap. Slechts onder haar zijden sluier kan men gelukkig zijn. Waarom wilt gij mij verjagen uit haar gebied? Haar minnaar de Dood zou mij kunnen wreken! En hij zal u vinden zonder pantser! Hoe zou uw weke lichaam zich tegen Hem kunnen verzetten?'

Ferdinand, de nuchtere, staat onzeker tegenover de slaapcomedie die Onitah opvoert. De kernvraag van de eenzaamheid versus de mededeelzaamheid, door Maurice Blanchot aangegeven door de vraag of men als auteur zonder zelfbegoocheling de zin *Ik ben alleen* kan noteren, krijgt in *Conserve* haar Hermans-versie: 'Trouwens, als (Onitah) in bed lag, sliep zij niet, maar hield zich slapende. In deze imitatie was zij al zo ver gevorderd, dat zij zelf misschien moeilijk

had kunnen zeggen of zij sliep of niet. Wie trouwens kan met zekerheid zeggen: *Ik slaap*?' - Enkele pagina's eerder kon men lezen: 'Als er op de hele wereld maar één menselijk individu leefde, zou niemand kunnen uitmaken of hij krankzinnig was of niet!'

Het zijn typisch Wittgensteinse beschouwingen van een auteur die Wittgenstein nog niet heeft gelezen. De kennismaking met Wittgenstein door Hermans is er een met een zielsgenoot, die vanuit een wiskundige vorming het domein van de communicatie ontgint.

Conserve staat duidelijk in het teken van de grote metaforen omtrent waanzin en ideologie. De roman eindigt in een gesticht waar twee patiënten' zwaaiden met vlaggetjes waarop geschreven stond *Humaniteit* en *De zin van het bestaan*. De eerste had vroeger een onbedwingbare neiging anderen met messen te steken, de tweede zichzelf.'

Manuscript in een kliniek gevonden, op zo doorleefde wijze herlezen door Hella Haasse, dateert uit die eerste periode van Hermans. *De God Denkbaar Denkbaar de God* is een boek geschreven in het grensgebied van die irrationeel-surrealistisch-romantische erfenis, van de voor Hermans zo typerende zin voor scherp konkrete verwoording, en van het afwegen van innerlijke fantasmen tegen de buitenwereld.

Met de romans *Nooit meer slapen*, naast *Herinneringen van een engelbewaarder* een onaanvechtbaar hoogtepunt uit het meesterlijk oeuvre van Willem Frederik Hermans, is de auteur een meer realistische richting ingeslagen. Het Rijk van de Koningin van de Slaap is ingeruild voor de woestenij waarvan de luchtfoto's ontbreken - de taal waarvoor de meta-taal ontbreekt.

De redacteur van dit nummer wist niet goed aan wie over deze beide romans een nieuwe bijdrage te vragen. Moge hij hier aanstippen dat dit niet komt door een onderschatten van deze boeken, eerder door het tegendeel. Wie kan het oeuvre van Willem Frederik Hermans in toto aan? Het oeuvre bezit behalve een grote coherentie, ook een geweldige verscheidenheid. Boeken als *De God Denkbaar Denkbaar de God, De donkere kamer van Damocles, Nooit Meer Slapen* en *Herinneringen van een engelbewaarder* vormen de complexe spil ervan.

De betere losse opstellen over het werk van Hermans stralen iets uit van het genie van Hermans - helaas enkel in de citaten. Het zijn meestal korte stukken. Publicaties in boekvorm vertonen doorgaans een belerende inslag opgehangen aan enkele 'slogans' overgeheveld uit het essayistisch werk van de auteur, en/of het betreft scripties gesteld in studentenjargon, zonder redactionele begeleiding verspreid door uitgevers welke meer gokken op het verkoopsargument van de naam Hermans dan op de leesbaarheid van het boek. Dit geldt voor honderd procent voor de oninteressante schema's opgedist over *De donkere kamer van Damocles* in De *literaire misleiding* van W.H.M. Smulders (HES, Utrecht, 1983), maar zelfs het beste werk over één bepaalde roman van Hermans, diezelfde *Donkere kamer* belicht door Frans Janssen, leest niet als een trein. In 1973 promoveerde Michel Dupuis op *Eenheid en versplintering van het ik*, drie jaar later in boekvorm gepubliceerd door Heideland-Orbis en nu herdrukt door BZZTôH als *Hermans' dynamiek.*

Het is een fotografische herdruk van de vorige uitgave, dus met behoud van alle, bijvoorbeeld door Frans Janssen, gereleveerde fouten, en vermeerderd met een bijvoegsel vol moeilijk te geloven en toch aanwezige verschrijvingen zodat de novelle *Atonale* verandert in *Anatole* en de held uit *Filip's Sonatine* niet Hondijk, maar Kondijk gaat heten. Freud heeft in deze al iets gesuggereerd.

Dupuis' boek is zwaar van toon en hanteert voortdurend de op het structuralisme geïnspireerde knutseltechniek waarbij uit diverse boeken van Hermans, van 1943 tot 1983, in diverse stijlen gesteld, in de loop van verschillende periodes geschreven,

losse elementen en zelfs stukjes dialoog worden geplukt om die aaneen te rijgen tot een schets van psychologisch portret annex wereldbeeld. Dit vergt van de gewone lezer te veel gedachtengehuppel, en van de specialist veel geknoei met de overtalrijke voetnoten, terwijl het boek van Dupuis, ontdaan van zijn overigens aanvechtbare bewijsvoering, heel wat zinvolle passages bevat. Frans Janssen wees al op die kwaliteiten, en ik kan die beamen waar het gaat om de parallellen tussen het oeuvre van Hermans en dat van bijvoorbeeld Kleist of Schopenhauer.

Zo vindt men op pagina 124 een korte, heldere beschouwing over de politieke visies die opborrelen in *Ik heb altijd gelijk*: ‘Beter is dat wij in dit geval spreken van een anti-politieke houding, die op de overtuiging berust dat maatschappelijke theorieën, die immers voor een betere toekomst bedoeld zijn, in feite hun beginselen ontlenen aan een naïef geloof aan de algemeengeldigheid van bepaalde mythen.’ Die *beter* slaat op twee alinea's doorspekt met 3 (drie) verwijzingen naar voetnoten en 14 (veertien) bronvermeldingen.

En wie behalve de student zelf beleeft enig plezier aan: ‘Wanneer (Hermans) idealistische romanhelden met de werkelijkheid in botsing laat komen, dan bedoelt hij daarmee niet, zoals bij voorbeeld bij de meeste Zuidnederlandse romanciers (*Noot*, verwijzend naar twee opstellen) of de Duitser H. Böll het geval is, een aanklacht tegen een verdorven werkelijkheid waarin zgn. elementairmenselijke idealen zoekgeraakt zouden zijn. In dit opzicht past zijn romanopvatting weinig in de idealistische romanbeschouwing van een Hegel of een Lukàcs (*Noot*, verwijzend naar twee publicaties, waaruit de nietsvermoedende medestudent zou kunnen afleiden dat Hegels *Esthetica* vijfendertig jaar na Lukàcs' romantheorie verscheen). Lukàcs' theorie bijvoorbeeld, als zou het “Sein und Sollen” de grondstelling zijn die door de roman uitgedrukt wordt (*Noot*, verwijzend naar een paginering in Lukàcs), gaat hier niet op: zulks heeft met de auctoriële boodschap niets te maken, wèl echter met een door de auteur veroordeelde houding bij romanpersonages. Door zijn ideaalproblematiek legt Hermans de nadruk op het primaat van de werkelijkheid: de werkelijkheid moet hier over het al dan niet bruikbaar zijn van idealen beslissen.’

Hoever staan we hier niet van de koele, juiste, konkrete toon van Hermans zelf! Héél *Wittgenstein in de mode*, met een historische schets naar het model van Bertrand Russell van de geschiedenis van de Westerse filosofie, bevat amper tien voetnoten.

Nog een publikatie over Hermans - *Voetstappen van WFH* van Oversteegen (Hes, Utrecht, 1982) die in het voorwoord van zijn belachelijke bundel schrijft: ‘Het ijdele verlangen om (anno 1982) te laten zien hoeveel ik in 1958 al door had, heb ik onderdrukt.’ Spijtig dat in deze herdruk van losse opstellen *Willem de Verschrikkelijke/Het carnaval der bietebauwen* ontbreekt (tijdschrift Merlyn, januari 1963). Oversteegen schiep hierdoor een precedent; als redacteur van het blad plaatste hij een bijdrage van Hermans over Ter Braak en liet die volgen door een kleinerend eigen commentaar. In het Algemeen Nederlands Tijdschrift voor Wijsbegeerte en Psychologie imiteerde B.H. Kazemier hem in deze wijze van in de rug schieten. Het aan Hermans gewijde Tiradenummer lag geheel in die lijn van smalende kwaadschrijverij, waarbij ik het nièt heb over het stuk van Reve, maar over een mekkerig stukje als dat van ene door Tintin (= Kuifje) geobsedeerde Hermans die mocht komen zuur doen: ‘De klootzakkerigheid van een schrijver laat zich het best afmeten aan de mate van ridiculisering van zaken welke hij als een bedreiging ondergaat en waarop ten gevolge van allerlei commotie en afleidende bijzaken alle zicht is verloren. Hermans is bang van Kuifje, ik zeg het u.’

Het mag een wonder heten dat Verhaar en Goedegebuure geen erudiete geest vonden om aan te tonen dat *Ik heb altijd gelijk*, de titel zegt het namelijk zelf, plagiaat is van Spillane's *i, the Jury*. Enfin, ze vonden wel de kracht om Huug Kaleis een uitval te laten doen tegen een recensie van Carel Peeters in datzelfde nummer de draak te laten steken met Kaleis. Wat bezielt zulke redacteuren, die kinderen met modder naar elkaar laten smijten? Carel Peeters liet daarna op al even onbegrijpelijke wijze in Vrij Nederland door Adriaan Morriën een ridiculiserende, maar ridicule, recensie schrijven over Hermans' novelle *De zegelring*.

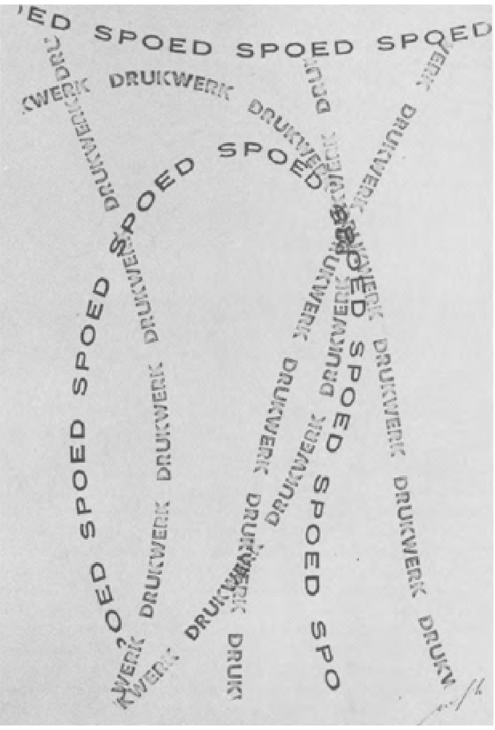
De term *tegenstanders*, die Hermans bij negatieve kritieken wel eens snel hanteert, lijkt door dit soort van gedrag gerechtvaardigd; zo haalt de auteur van *Moedwil en misverstand* tot in zijn paranoia gelijk.

Omdat bij het verschijnen van dit nummer de roddelmachine en het apparaat van halve waarheden toch ook op gang zal komen, een kleine verheldering bij de samenstelling van dit nummer. BZZLLETIN heeft me volledig vrij gelaten in de keuze

van bijdragen, waarover ik in de zomer van verleden jaar overleg pleegde met Willem Frederik Hermans. Hij zag geen heil in lyrische bijdragen (ik dacht aan bevriende dichters als Theo van Baaren en Gust Gils) en ik zie geen heil in een Helsloot. Maar enkele wèl aangezochten moesten tot mijn spijt en de hunne wegens tijdsgebrek van medewerking afzien. Zo missen we de waarschijnlijk polemische bijdrage van Jeroen Brouwers, K.L. Poll over Hermans' en Poll's visie op het universitaire onderwijs (*Poli's Sonatine*); aan Cees Nooteboom die zovele plekken bezocht vroeger bewoond door andere auteurs vroegen we te schrijven over Hermans als pelgrim onderweg naar soortgelijke plaatsen en huizen.

Een bijdrage van Raymond Benders over Nietzsche en Hermans zou vooruit zijn gelopen op zijn reis, in de periode van het verschijnen van dit nummer, mèt Hermans door Oost-Duitsland in het spoor van Nietzsche. De lezer van BZZLLETIN verwijs ik verder gaarne naar een interessante beschouwing in nummer 88 van Aart van zoest over zijn affiniteit met een auteur wiens levensvisie hij niet deelt.

Die visie komt voor vele lezers op meer overtuigende wijze over uit de fictie van Hermans dan uit zijn essays en columns. Hierover zou Henk Hofland hebben geschreven en ik ben nog altijd benieuwd naar die tekst.



Fofo W.F. Hermans.

De polemieken, die uitvoeriger dan andere werden gevoerd, zoals deze rond de zaak Weinreb, heb ik weggelaten. Het zou lijken alsof Hermans zijn eigen, simpele, gelijk, niet bewezen zou hebben. Overigens heeft zo'n sliert polemieken rond een oplichter als Weinreb voor een niet-Hollander een irreëel karakter.

Hermans heeft een analoog historisch probleem in zijn fictie benaderd in het onvolprezen stuk *King Kong*.

Hugo Claus heeft een soortgelijk onderwerp aangevat in zijn twee belangrijkste romans, *De Verwondering* (Joris van Severen en zijn discipelen) en *Het Verdriet van België* (als orale geschiedenis van een deel van de Vlaamse collaboratie); maar waar zowel Hermans als Claus hun romans modelleren op het patroon van de Queeste, van de ridderroman, eindigt het zoeken van het personage bij Hugo Claus in de waanzin of in de identificatie met een andere figuur (het aannemen van een andere identiteit, het zich maskeren). Bij Hermans is het personage van bij de aanvang gespleten, dubbel, zoals in *De donkere kamer van Damocles* en komt het

niet tot de confrontatie met een alter ego, maar lost het zich op in de ervaring van de gespletenheid, de onkenbaarheid van de werkelijkheid zelf. Bij Claus blijkt die werkelijkheid niet eens te bestaan tenzij uit mythes of literaire verzinsels; in *De Verwondering* daalt het

personage af in de hel van Dante; bij Hermans is de wereld onkenbaar in het menselijke, maar zij bestaat altijd uit dingen en nooit uit een legende of een mythe.

In Hef *Sadistisch Universum* noemt Hermans de '(geleerde) die, met behulp van geregistreerde informatie op alle vragen antwoord *zou kunnen* geven. (Hij weet niet alles, maar kent wel de technieken, hij kan dus alles begrijpen wat hij leest. Hij weet waar hij alles wat hij uit het hoofd niet weet, kan vinden)'... *een illusie*: 'Feitelijk was hij ook in de achttiende eeuw al een illusie, wat niet verhindert dat deze illusie tot de huidige dag het onderwijs in stand houdt, zij het voortdurend onbewuster.'

Maar Hermans zelf weet zeer veel, is ook in staat die kennis zeer helder te formuleren, evenzeer in gesprekken als in geschriften. Het is die drang naar kennis van de wereld der dingen, die de kentering in zijn schrijven teweeg bracht zodat hij zich losmaakte uit de romantisch-fantastische sfeer van zijn vroege teksten. *Nooit meer slapen* is een symfonie van feitenkennis. In *Onder professoren* en *Uit talloos veel miljoenen* hekelt hij vormen van onderwijs, discussie en 'inspraak', vanuit de smartelijke vaststelling dat het universitaire onderricht ondermijnd wordt.

Zoals Voltaire situeert Hermans de menselijke vrijheid in de individuele ruimte, niet in een gemeenschappelijk ideaal. Maar zijn pessimisme heeft nog een andere ondertoon; de literatuur lijkt een kruis dat moet gedragen worden maar voor een ritus die tot niemands verlossing leidt. Al wat met geneugten en mogelijke sereniteit te maken heeft, flitst snel door zijn boeken; het zijn de knagende pijnen en de onbeantwoordbare monologen vol vragen die hij traag en lang op papier zet. De psyche als ding, als een nooit doelmatig functionerende machine. Vanuit die zekerheid, dat alles van bij het begin verloren is, heeft Hermans altijd geschreven als een *uitvinder*, parallel aan wat hij ooit noteerde over de wetenschappen: 'Zo enorm zijn de wetenschappen gegroeid en de hoeveelheid mededeelbare feiten is zoveel groter dan de mogelijkheid ze mede te delen, dat het dikwijls eenvoudiger is iets opnieuw uit te vinden, dan na te gaan of het al eens gevonden is.'

W.F. Hermans. Foto Gilles Janssen.

Een woord van dank aan Hermans, niet enkel voor zijn ouvre, hier voor zijn medewerking aan dit nummer door het beschikbaar stellen van foto's en tekeningen en voor het interview dat hij, schriftelijk, afstond. Schriftelijk, om het makkelijk gezapig

karakter te vermijden dat een gesprek tussen personen die elkaar een beetje kennen zo snel aanneemt.

In de gesprekken die ik over het oeuvre van Willem Frederik Hermans had met Frans Janssen kwamen we dikwijls tot de conclusie dat het soort inzicht dat we in zijn werk hebben veeleer periferaal is; de kern van het oeuvre is een beetje als de zon. Het verwarmt de geest, het verbrandt de ogen.

Parker Tyler: *Every Artist His Own Scandal, A Study of Real and Fictive Heroes*, Horizon Press, New York, 1964.
Marcel Aymé: *Silhouette du Scandale*, Le Sagittaire, Parijs, 1938.
Hans G. Helms: *Die Ideologie der anonymen Geseltschaft*, DuMont, Keulen, 1966.
John Carroll: *Max Stirner*, in (Frans Boenders, samensteller) *De volle vrijheid*, Manteau, 1976.
André Breton: Achim von Arnim, *Contes*, Le Terrain Vague, Parijs, 1953.

Graa Boomsma
‘Schrijven is orkestreren, een kwestie van arrangeren’
In gesprek met Walter Abish

Toen ik in juli van 1984 aan een schrijverscongres in Londen deelnam, liep ik tijdens een van mijn wandeltochten in het centrum Waterstone's boekhandel binnen en trof daar op een tafel met recente uitgaven de Faber and Faber-edities van *How German Is It* (1980) en *In the Future Perfect* (1975) aan. Een aangename verrassing, omdat Abish in de meeste boekhandels afwezig was en is. In de Verenigde Staten lijken de boekenzaken Abish totaal onzichtbaar te willen maken. Dat hij de PEN/Faulknerprijs voor zijn roman *How German Is It* heeft gekregen, hielp blijkbaar niets.

Van Walter Abish had ik tot 1984 alleen zijn bekroonde roman gelezen. Na *In the Future Perfect* gelezen te hebben, besloot ik contact met hem te zoeken in New York. Het was te laat voor een brief. Abish leek me een auteur die - door zijn nadruk op het onvolmaakte, centrumloze van de wereld en zijn wantrouwen tegenover de taal als tekenstelsel dat de werkelijkheid volmaakt zou weergeven - eerder een opvolger van naoorlogse schrijvers als John Barth, William Gaddis en Thomas Pynchon dan een navolger (John Calvin Batchelor heeft zich in *The Further Adventures of Halley's Comet* (1980) en *The Birth of the People's Republic of Antarctica* (1983) een meesterlijke leerling van vooral Pynchon betoond).

Maandagochtend 20 augustus 1984. Ik bel Walter Abish op. Zijn accent is eerder Engels dan Amerikaans. We maken een afspraak voor de achtentwintigste. ‘How do you like Manhattan?’ ‘Well, I've never been here before, but it looks familiar.’ Hij moet lachen, omdat hij merkt dat ik het woord ‘familiar’ (vertrouwd) expres gebruik: een term die centraal staat in Abish' oeuvre.

Walter Abish. Foto Cecile Abish.

‘De tekst is de huid van de schrijver,’ noteert Abish in een essay waarin de vraag ‘waarom schrijven’ centraal staat maar niet beantwoord lijkt te kunnen worden: *The Writer-To-Be: An Impression of Living*. Leven en schrijven zijn, als mengeling van non-fictie en fictie, onlosmakelijk met elkaar verbonden (Abish heeft eens een tekst samengesteld, *What Else*, die bestond uit vijftig fragmenten uit dagboeken, brieven, essays en journaals van anderen: een soort zelfportret door buitenstaanders geschreven). Hij is in 1931 in Wenen geboren. Zijn puberjaren brengt hij in Shanghai

door, waarna hij acht jaar in Tel Aviv vertoeft, in het leger van Israël dient en begint te schrijven. Ten slotte vestigt hij zich in New York City en wordt in 1960 tot Amerikaan genaturaliseerd. In het essay *The Writer-To-Be* tracht hij de beslissende episoden in zijn leven te achterhalen waarin zijn schrijverschap zich vormde, maar blijft zich afvragen of hij niet alles achteraf verzint of dingen vals weergeeft. In het prille begin, op school in Shanghai, pleegde hij plagiaat en merkte, dat schrijven vervelend wordt

als de plot en de verhaallijn van tevoren vaststaan. De kernvraag blijft: ‘Is wat ik schrijf wel echt waar?’ Schrijven is een zware tocht op weg naar... ja, wat? Kennis? Begrip? Zuiverheid? Zelfverwerkelijking? Een mythische zoektocht naar de waarheid of naar het vertrouwde in een vreemde omgeving? Aan het schrijven gaat argwaan vooraf. ‘De aankomende schrijver leeft in de veronderstelling, dat alles, letterlijk alles wat hij ervaart nauwkeurig op papier kan worden overgebracht (de toespeling op de fotografie is met opzet gemaakt) en ook nog duidelijker en rijker. Hij gelooft nog steeds dat er voor alles onder de zon een corresponderend teken of woord bestaat, en dat de intensiteit van zijn inzet, zijn levenslust, een stempel van vastberaden, nieuw engagement op de pagina's zal drukken.’

Abish is zich ervan bewust dat er ongeziene en ongevoelde barrières zijn, die het ego dwarsbomen. Toch wil de schrijver, vaak tegen beter weten in, vorm aan dat ‘ik’ geven, terwijl dat ‘ik’ iets anders is dan het lijkt. In het autobiografisch getinte verhaal ‘Self-Portrait’ (gepubliceerd in de *New Directions*-serie van nieuw Amerikaans proza) staat Abish stil bij zulke een-voudige, maar bij nader inzien problematische begrippen als ‘she’, ‘no’, ‘end’, ‘try’, ‘past’, ‘army’ en ‘I’. Over dat ‘ik’ schrijft hij onder meer: ‘Iedere keer als iemand zijn mond opendoet om wat te zeggen, staat zijn ego op de rand van een bodemloze afgrond. Een onvertogen woord en de *ik* neemt een wanhopige duik...’ Waar het werkelijk om gaat, is het beeld dat men van zichzelf heeft. De filmer Jean-Luc Godard heeft dat eens gezegd. Abish gebruikt die uitspraak als motto voor *How German Is it*, een roman waarin de personages zich voortdurend afvragen wie de anderen zijn en wat ze weten.

In *Self-Portrait* weet Abish geen antwoord op de vraag welke betekenis hij moet hechten aan de dingen die hij uit Shanghai naar Israël meenam: een zilveren sigarettenkoker, een zwaar zilveren ring en een tamelijk dodelijk mes. ‘Tegen die tijd was ik volledig op de hoogte van wat de *I Ching* ook maar kon mededelen over de ontmoeting van twee gedachtenwerelden (the meeting of two minds).’ Abish ziet de *I Ching*, het Boek der Veranderingen, niet als een orakelachtig werk maar als een gids naar het ‘echte’. En de taal wordt dan gebruikt om dat ‘echte’ te documenteren en te motiveren. Maar Shanghai kreeg voor Abish steeds minder allure, ook door de Sino-Japanse oorlog (1937-1945). China ‘werd met de dag minder vertrouwd.’

Vertrouwd is een term die al in de eerste verhalen van Abish, gebundeld in *Minds Meet* (1975), opduikt. De verhalen gaan stuk voor stuk over signalen die mensen en dingen kunnen uitzenden, over boodschappen en erotische seinen en de reacties daarop. De vragen die Abish voortdurend opwerpt zijn: is er nog wel communicatie mogelijk, lopen we niet allemaal verloren rond op de aarde die vanuit de lucht gezien op een gigantische alfabet-soepzooi lijkt, is er een andere levenswijze mogelijk met de zesentwintig letters van het alfabet, kan het niet zijn dat onze geest eigenlijk niet bestaat? Met andere woorden, de identiteit van Abish' personages is geen vaststaand gegeven maar een onzekere factor. Uiteindelijk is het onderwerp van Abish: de op een raadselachtige wijze wisselende relaties tussen mensen temidden van vertrouwde omgevingen plotseling niet meer zo vertrouwd kunnen zijn (zie het vertaalde Abish-verhaal *Alfabet van onthullingen*). In zijn proza heerst vaak een gevoel van isolement (‘sense of apartness’) en een verlangen te ontsnappen aan het geuniformeerde leven met de vertrouwde dingen en mensen, of aan de last van het verleden waaruit de geest traumatische elementen selecteert. Abish' personages worden heen en weer geslingerd tussen het vertrouwde en de zucht naar verandering (bijvoorbeeld vreemde talen). In het titelverhaal ‘Minds Meet’, waarin Abish uitvindingen om de menselijke communicatie te perfectioneren behandelt en stilstaat bij allerlei boodschappen die mensen aan elkaar kunnen doorgeven, staat bijna aan

het slot: 'Alles wat een tweede keer gebeurt is op een onverdraaglijke manier vertrouwd, behalve een tocht door de tunnel. De mensen kunnen die tocht nog aan omdat hij de monotonie van de schijnen de zon onderbreekt.' Uit het verhaal 'Life Uniforms', een soort studie in extase, wellust en seksuele afhankelijkheid waarin sensuele foto's een hoofdrol spelen, blijkt dat ook de seksualiteit de mensen gevangen houdt in vertrouwde behoeften. 'Ik kan haar vrij goed zien. Ieder gebaar van haar is bestudeerd. Ze ziet er vertrouwd uit. Ik heb haar vrij regelmatig gezien.' De *running gag* van het verhaal 'This Is Not a Film This Is a Precise Act of Disbelief' is de openingszin, die steeds herhaald wordt: 'Dit is een vertrouwde wereld. Het is een wereld die vol zit met vertrouwde gezichten en gebeurtenissen.' Wat te doen om aan de verstikkende en tegelijk aantrekkelijke vertrouwdheid te ontsnappen? Verdwijnen, de woestijn in. Het verd wijningsmotief en het motief van de grote leegte (de woestijn), waarin nog onverwachte dingen kunnen gebeuren voor dat ook daar het vertrouwde doordringt, worden dankbaar door Abish gehanteerd. Vertoeven aan de rand van de vergetelheid om het van tevoren ingekleurde leven ('My life is straight out of a picturebook.') te kunnen ontlopen. Maar zijn ontsnappingspoging loopt ten slotte uit op een vergroting van het vertrouwde gebied. De verdwijning van een persoon wordt voor de achterblijvers ook een vertrouwd gegeven. 'Dit is een vertrouwde wereld. Dank zij de taal, dank zij de landkaarten, dank zij de schaarse borden langs de weg, kan de geest de oppervlakte van de gebieden die net buiten het vertrouwde liggen verwerken. Op die manier wordt het vertrouwde gebied uitgebreid en uitgestrekt, letter voor letter,...'

In Abish' eerste roman *Alphabetical Africa* (1974) breidt de verteller-schrijver inderdaad letter voor letter zijn verhaalterritorium uit, om dat daarna weer alfabetisch - van z naar a - te verkleinen en af te breken. De vertelwijze heeft alles te maken met Abish' wantrouwen in communicatie en begrip tussen mensen. Taal is een willekeurig systeem. Abish verheft dat taalsysteem - het alfabet - tot een vertelstructuur. De roman is opgebouwd uit tweeënvijftig hoofdstukjes. Het eerste hoofdstuk bevat louter woorden die met een a beginnen, aan het tweede hoofdstuk mogen ook b-woorden meedoen, enzovoort, tot en met de letter z en alle woorden mogen worden gebruikt. De tweede zesentwintig hoofdstukjes gaan volgens het omgekeerde procédé: van z naar a. De woordkeuze wordt steeds beperkter. Het slothoofdstuk bestaat weer alleen uit woorden die met een a beginnen. Een willekeurige romanopbouw die de schijn van orde ophoudt. De laatste woorden luiden dan ook: '...another awesome age another axis another Alva another Alfred another Africa another alphabet.' Aan het einde van de roman zijn we weer bij nul aangeland: een nieuwe leegte en wellicht een nieuw begin. Abish geeft zo aan dat er legio vertelwijzen zijn. In het eerste deel van *Alphabetical Africa* worden de vertelmogelikheden (én personages) letter voor letter uitgebreid, in het tweede deel worden ze stelselmatig afgebroken. In zijn verhaal 'Self-Portrait' schrijft Abish er onder het trefwoord 'end' al over: 'Zelfs een getalenteerde filmmaker als Godard heeft zijn hoofdpersonages aan het slot geslachtofferd. De dood van het personage valt samen met het slot van de film. Over het algemeen blijven er voor de filmer, de schaker en de schrijver steeds minder keuzen over naarmate ze dichter bij het einde komen.'

De roman speelt zich af in Afrika, een denkbeeldig Afrika dat stap voor stap verzonnen wordt en ook weer stap voor stap kleiner gemaakt. Een excursie, niet door een echt continent maar over een landkaart die beetje bij beetje wordt ingekleurd en later weggegumd. Drie beweeglijke figuren - Alex, Allen en Alva (een femme fatale bij wie het woord 'bed' hoort: alvabed...) - zijn betrokken bij een juwelenroof in Antibes, waarbij iemand wordt vermoord. Een tot vrouw getransformeerde man - Queen Quat van Tanzania, een land dat men oranje probeert te schilderen alsof het een stukje landkaart is - helpt bij het lozen van het lijk. Maar de detective-achtige,

sensuele inhoud heeft een willekeurig karakter. Waar het om gaat, is, dat er een totaal verzonnen Afrika op papier wordt gezet en dat er personages ontstaan die zich ontwikkelen maar uiteindelijk door de alfabetische aftelsom weggegumd worden. Verlangen is de drijfveer achter het menselijke handelen in *Alphabetical Africa*, vooral het verlangen Alva in bed te krijgen. ‘Alva aanvaardt de liefde zoals die komt. In een jungle, in een hut, in een bibliotheek.’ Ze knoopt ook terloops een relatie aan met de vrouw van de Franse ambassadeur.

De geschiedenis van Afrika - waarin het kolonialisme, de drang anderen te bezitten, centraal staat-wordt bij Abish allegorie, antropologie, bibliografie, alfabetische geografie en vooral fantasie. ‘Afrika verandert dagelijks. Ik ben me ervan bewust dat het verandert. Plaatsen en mensen. Alles om me

heen verandert behalve mijn foto in mijn paspoort.' De 'ik' (de schrijver) exploiteert in zijn verbeelding een Afrika dat uitzet en inkrimpt. Hij plaatst mensen in een vreemde omgeving (niet toevallig ook even Rimbaud, dichter van de beroemde regels 'Je est un autre.'; in *Minds Meet* plant Abish een andere Fransman, Marcel Proust, in het voor hem vreemde Amerika). De neporde die Abish in zijn roman aanbrengt, houdt meteen de verwerping in van traditionele vertelwijzen (chronologie, lineariteit). In het hoofdstukje waarin i-woorden nog mogen, presenteert Abish een slotbeschouwinkje over het 'ik': 'Ten slotte, ik ben ervan overtuigd dat ieder "ik" zijn intense ervaringen meedeelt voordat hij wordt weggegumd en vastgelegd in een boek. Ahhh... hoe snel verdwijnt hij. Hij is een bedrieger, beweert Alva. Elke keer als ik nader, vlucht hij terug in een boek. Hij is bang...' (deze vertaling bruuskeert helaas Abish' strenge alfabetische werkwijze)

In zijn tweede verhalenbundel *In the Future Perfect* (1975) staat een verhaal, 'Ardor/Awe/Atrocity', dat zesentwintig ultrakorte hoofdstukjes telt met als titels telkens drie woorden die alfabetisch 'opklimmen'. Bovendien zijn de woorden boven de hoofdstukjes genummerd: 3 × 26 = 78 genummerde woorden. In het verhaal komen die genummerde woorden met opzet herhaaldelijk terug. Ook nu weer hanteert Abish een willekeurig cijfer- en lettersysteem om pseudo-orde in zijn literaire wereld aan te brengen. Het detective-verhaal draait om een vrouw met een wazig verleden die in een auto naar Californië rijdt (vlucht), in films speelt en zich spiegelt aan het twee-dimensionale personage Mannix uit de gelijknamige Hollywood-produktie. Belangrijker dan de woorden zijn de beelden die het denken beheersen. Abish leidt de lezer binnen in Zuid-Californië ('een streek waar ik nog nooit ben geweest.') waar de media het verwachtingspatroon reguleren. Het platte film-doek staat voor de platheid, gladheid, oppervlakkigheid en voor een gesmeerd lopende maatschappij die ook op onverwachte gebeurtenissen (verdwijningen, moord) is ingesteld. Maar 'Hoe echt is Zuid-Californië, vragen de mensen zich dagelijks af.' Achter de perfecte Californische wereld van culturele signalen verbergt zich geweld en vernietiging. (Dat taal, het taalkundig tekortschieten, met dat geweld te maken heeft, blijkt uit het verhaal 'Minds Meet': 'Als een woord niet wordt begrepen, is de persoon die het gebruikt wel verplicht het te spellen... In de meer landelijke gebieden van de VS houden de mensen zich niet bezig met het spellen van moeilijke woorden... In plaats daarvan steken ze een V-vormige vork in het lichaam van de ander, die dan "Ohhh" kreunt. O is toevallig ook de vijftiende letter in het alfabet. Om de een of andere reden wordt die vaak door onzekere mensen gebruikt.') Californië is een produkt van de verbeelding, dat het menselijke gedrag beheerst en normeert. Voortdurend vraagt Abish zich af: wat is echt, wat is onecht? Of: wat is vreemd, wat is vertrouwd? Waarom kijken Abish' personages naar films, waarom maken ze foto's, waarom lezen ze boeken? In het slotverhaal van *Minds Meet*, 'Non-Site', leest een vrouw die door haar vader als model voor zijn boeken wordt gebruikt romans omdat die haar kunnen helpen haar leven in te delen. Ze verliest zich tijdens het lezen. 'De boeken die ze leest hebben allemaal een begin, een midden en een einde. Ze is ermee tevreden dat het leven verloopt zoals de romans die ze leest dat voorschrijven.'

Het wordt tijd dat Abish zelf aan het woord komt. We praten hoofdzakelijk over *In the Future Perfect* en *How German Is It*.

Het openingsverhaal van In the Future Perfect *heet 'The English Garden' en gaat over een Amerikaanse schrijver die naar het naoorlogse Duitsland reist om de jonge linkse auteur Wilhelm Aus te interviewen. De stad waarin Aus woont heet*

Brumholdstein, zo genoemd naarde belangrijkste Duitse filosoof van de twintigste eeuw: Brumhold (= Martin Heidegger). 'The English Garden' is een voorstudie van je roman How German Is It. *Vertrouwdheid is een sleutelwoord. De Amerikaanse schrijver knoopt een vluchtige relatie aan met de dochter van een voormalige kolonel in de Waffen-SS. Ze gaan met elkaar naar bed. 'Het is weliswaar niet een geheel nieuwe ervaring, maar de vertrouwdheid van de ervaring wordt gekleurd door de niet vertrouwde wereld om me heen, een wereld waarin zich niet vertrouwde* dingen *bevinden...' Dingen doordringen elke ontmoeting en iedere handeling, laat je Brumhold zeggen. Die dingen zijn ook heel belangrijk in je nieuwe verhaal 'Alfabet van onthullingen'. In het slotverhaal van* In the Future Perfect, *'Crossing the Great Void', komt een jongen die naar zijn vader op zoek is in de Afrikaanse woestijn tot de ontdekking, dat alles wat voor hem ligt ten slotte een vertrouwd karakter zal krijgen*.

Je raakt meteen de kern. Ik zou 'familiar' in mijn werk niet zozeer een woord noemen, eerder een term of een betekenis. Op een gegeven ogenblik tijdens mijn schrijfcarrière werd ik me ervan bewust dat ik geobsedeerd was door die term 'familiar'. In de eerste verhalen, die in *Minds Meet* zijn terechtgekomen, wist ik niet dat ik er al mee bezig was. Anderen hebben dat ontdekt. Dus ik vroeg me af: wat zou het te betekenen hebben? Voor een schrijversconferentie in Wisconsin schreef ik een essay over de aspecten van de vertrouwde wereld in het dagelijkse leven in de literatuur. Nu bestaat er een reeks artikelen over de rol van het vertrouwde in mijn werk. De Duitse professor Richard Martin bijvoorbeeld heeft er een voorbeeldig essay aan gewijd. Maar goed, toen ik dat opstel voor Wisconsin schreef, begon ik met een totaal verkeerde vooronderstelling. Een valse start. Ik ging er namelijk van uit dat er een vertrouwde wereld bestáát, dat er zoiets voelbaars en tastbaars is. Met andere woorden: als ik dit huis verlaat, hier in Manhattan, word ik met een vertrouwde omgeving geconfronteerd. De zwervers in de straten, de bekende gebouwen, geluiden en kleuren. Dat geldt voor iedereen. Een paar dagen nadat ik erover geschreven had, stelde ik de vertrouwde wereld tegenover het vreemde, het onbekende. Voortdurend zijn we bezig de ons vertrouwde wereld uit te breiden en het vertrouwde aan het vreemde te toetsen. Maar wat is er echt aan de hand? De wereld is noch vertrouwd noch vreemd. De mens heeft er alleen *behoefte* aan dingen en mensen - de omgeving - aan zich vertrouwd te *maken*. Stel je voor, jij zit nu een week of zo in een hotel hier in Manhattan. Het hotel is je ongetwijfeld vertrouwd geworden, de stad nog niet helemaal. Franz Kafka presenteert al op de eerste bladzijde van *Het slot* en *Het proces* niet zozeer een vreemde, maar een vervreemde wereld. Wat houdt dat vertrouwde nu in? Het betekent dat het 'ik', het ego, zich op zijn gemak voelt temidden van anderen. De meeste negentiende-eeuwse literatuur beschrijft volgens mij een relatief harmonieuze wereld. Er waren wel conflicten, maar het ego werd niet van zijn omgeving vervreemd. In *Op zoek naar de verloren tijd* van Marcel Proust functioneert iedereen binnen een sociaal milieu. Ze proberen hogerop te komen, in hogere kringen te verkeren. Soms gebeuren er verschrikkelijke dingen, bijvoorbeeld als een of andere baron letterlijk uit een voorname salon wordt gesmeten. Is dat vervreemding? Nee. Het is gewoon onderdeel van het dagelijkse leven, van strategieën binnen een vertrouwde wereld. In *Herinneringen uit het ondergrondse* van F.M. Dostojewski treedt een solitair iemand op die geen contact met anderen kan krijgen. Die figuur is wel totaal vervreemd.

Ik denk dat een schrijver of wetenschapper steeds iets moet ontdekken, aan het licht moet brengen of boven water halen. Vroeger werd die vervreemding ook niet onderkend. Men wist het vaak zelf niet omdat het moeilijk vïel te herkennen of te begrijpen door anderen. Dostojewski? Ja. Kafka? Die wist het. Sartre in *Walging* ook. Wat ik gewoon wil zeggen, is, dat die vervreemding in de moderne roman een essentiële rol heeft gespeeld. Brecht heeft de *Verfremdung* altijd een marxistische lading gegeven. Ik ben overigens niet tevreden met een louter psychologische uitleg.

Liever zeg ik niet dat een vervreemd persoon psychiatrisch hulp nodig zou moeten hebben. Ik ben meer in de situatie geïnteresseerd.

Een detail dat wellicht veelzeggend is: veel vrouwen in je werk laat je haar blouse losknopen, voordat er gevreeën gaat worden. In 'Crossing the Great Void' (In the Future Perfect) *is dat voor de jonge en bijna dove vaderzoeker Zachary een totaal nieuwe ervaring. Voor de succesvolle schrijver Ulrich Hargenau in* How German Is It *een vertrouwd ritueel. De situatie is bepalend*.

Ja natuurlijk. Beide personages verschillen drastisch van elkaar. Ulrich is doorgewinterd in zijn relaties met vrouwen. Zachary is eerder een kind dat geestelijk wat achtergebleven is, zeg ik met enige aarzeling, en heeft een moedercomplex.

De moeder is zeer nadrukkelijk aanwezig. Ik merk nu dat ik in een psychologische verklaring van het verhaal verval. Toen ik het verhaal schreef, was mijn enige probleem Zachary een geschikte leeftijd te geven. Ik zag hem voor me als een negenjarige. Maar eigenlijk was hij al rijp voor meisjes. Hij zat vast in een tijdtunnel. Zulke mensen bestaan ongetwijfeld. De vader van Zachary was blijkbaar geen Italiaanse legerofficier die in een woestijnoase in Noord-Afrika lijkt te zijn gesignaleerd. De moeder is de eigenlijke verleidster, die het raadselachtige verleden van haar man oppoetst. En dan zijn er nog al die vreemde ooms en de Mafia. Het is niet mijn enige Afrika-verhaal natuurlijk.

Als ik schrijf, vormen de personages maar één element van het verhaal in wording. Schrijven is voor mij orkestreren, een kwestie van arrangeren. Het geheel heeft een betekenis nodig, het is zoiets als een uitgestrekt panorama. Het verhaal balanceert altijd op de rand van het ongeloofwaardige. ‘Crossing the Great Void’ zou de reactie kunnen uitlokken: wat een onmogelijke onzin. Maar het schrijven dient met helderheid en precisie gepaard te gaan, om zulke reacties te vermijden. Alles wat gebeurt, vindt plaats binnen het redelijke. De jongen Zachary is niet onschuldig of naïef, hij laat alleen bepaalde informatie in zijn hoofd toe, waardoor er een obsessie ontstaat.

*In het verhaal ‘Parting Shot’ (*In the Future Perfect*) schrijf je, dat de wereld vol zit met twijfelachtige informatie. In* Minds Meet *staat ergens: ‘The mind is so terribly selective.*’

Zachary blijft vastzitten in zijn jeugd. Maar die jeugd, dat kinderlijke, beschermt hem ook. Het vertrouwde in ‘Crossing the Great Void’ wordt gedeeltelijk via de ogen van dat kind waargenomen. Wat ik het aantrekkelijke van het verhaal vind, is niet zozeer dat het zou gaan om een queeste, maar om een valse queeste, een verkeerde zoektocht. Die man ergens in de woestijn zou inderdaad zijn vader kunnen zijn. Maar wat werkelijk van belang is, is zijn fantasie. Het idee van een vader, niet die vader zelf. In *Alphabetical Africa* gaat het niet om het ‘echte’ Afrika, maar om een beeld of idee van dat continent. In mijn roman *How German Is It* is Ulrich Hargenau van plan een boek te schrijven met als titel ‘Het idee Zwitserland’. Het tweede deel van mijn roman heet ook zo. Ulrich is in Zwitserland op zoek naar de vrouw Daphne met wie hij een kortstondige, mogelijk niet toevallige verhouding heeft gehad toen hij uit Frankrijk naar Duitsland terugkeerde. Die vrouw verdween plotseling. Ulrich vermoedt dat ze iets met zijn ex-vrouw Paula - lid van een terroristische groep - te maken heeft. In ieder geval heeft ze een verleden dat in nevelen gehuld is en heeft ze daarover waarschijnlijk gelogen tegenover Ulrich. Ulrich verbeeldt zich dingen. Misschien is ook hij met een verkeerde queeste bezig. In het deel ‘Het idee van Zwitserland’ staat ergens: ‘De hersens blijven volhouden dat ze zelfs nog functioneren als er alleen beelden zijn. Geen woorden.’ Ulrich Hargenau leeft in een door hem en anderen opgebouwd idee van Duitsland en heeft zelf ook wellicht een gefantaseerd verleden geschapen. Zijn persoonlijke achtergrond ligt heel gevoelig. Pas aan het slot wordt de mogelijkheid geopperd, dat hij helemaal geen zoon is van de Von Hargenau die in 1944 als hoge officier deelnam aan de Stauffenberg-opstand tegen Hitler. De Duitsers zijn niet ongevoelig als het om het verleden gaat. Maar ze zijn dat wel op een andere manier dan de joden of de Nederlanders. Ze hebben immers zoveel bereikt door de wederopbouw, het perfecte Wirtschaftswunder. Dat heeft veel inspanning en tijd gekost, zodat er nog maar weinig tijd overbleef voor het verleden, voor schuldgevoelens. Eerlijk gezegd kunnen mij die eventuele schuldgevoelens niet zoveel schelen.

Een ander Abish-trefwoord is perfectie of volmaaktheid. Toen ik In the Future Perfect *kocht, dacht ik dat de titel aan de spraakkunst refereerde. Na lezing zag ik een andere betekenis: in de toekomst kan alles volmaakt worden. Het verhaal 'In So Many Words', waarin je weer een alfabetische ordening aanbrengt en zelfs woorden telt, rept van 'the American Perfection'. Je laat de Engelse filosoof Whitehead zeggen, dat volmaaktheid de eentonigheid van eindeloze herhaling niet kan verdringen. Met name in* How German Is It *maak je gebruik van woord- en zinherhalingen. Als de verteller ingaat op de betekenis van een ding en Brumhold/Heidegger erbij haalt, meldt hij: 'De verwijzing naar volmaaktheid, hoe tegenstrijdig en vreemd die ook scheen aan het denken van Brumhold, werd gemaakt omdat de geest in aanleg geneigd is voor alles normen van volmaaktheid te creëren: voor het huwelijk en voor autorijden, voor verliefdheden en voor tuinmeubels, voor tafeltennis en gaskamers, voor gezichten en voor zoiets alledaags als het weer.'*

Ja. Het voorplat van de Faber and Faber-editie van *In the Future Perfect* bestaat uit een fragment van een perfecte kaart van Manhattan. Mijn eigen straat staat er zelfs op. Dat is helemaal volmaakt... onder het woord 'perfect'. En de nummering van de straten in Manhattan heeft met mijn werkwijze te maken: ik nummer woorden en zet ze in alfabetische volgorde. Een pseudo-orde. Maar ik hou er niet van dat mijn verhalen worden 'uitgelegd'.

Herhaling komt steeds veelvuldiger voor in de moderne fictie. Het is een kunstgreep, een manier om op het voorafgaande terug te komen, op eerder geformuleerde woorden. Het is zoiets als een herinnering. Als je het over het weer hebt, herinner je je de vorige keer nog dat je dat onderwerp aansneed. Natuurlijk treedt er overdrijving en verwarring op. Maar wat je doet is het verbinden van verleden en heden met een keten van gedachten. Het hangt er wel van af waar de herhaling optreedt. Als je een boek als *How German Is it* schrijft, moet je stukjes bij beetjes te werk gaan. Van segment naar segment. Open plekken inlassen. De herhaling is vaak een mooie overgang. Als het weer telkens weer ter sprake wordt gebracht, is het ten slotte niet meer het weer waarover men praat. Het weer is een dankbaar onderwerp voor mijn personages om andere zaken - relatieproblemen, het verleden - te laten rusten. Het weer is vertrouwde gespreksstof, net als kleding. Herhaling dient dus vele doelen: een overgang, een poging om - bij voorbeeld vlak na een dynamische episode - het evenwicht weer terug te brengen. Ik weet niet of ik het doe, maar in Brumholdstein worden op een gegeven ogenblik de overblijfselen van een massagraf ontdekt. Het is niet zeker of dat joden, Amerikanen of Duitsers herbergt. Als ik meteen het weer ter sprake had gebracht daarna of een menu van een restaurant, dan zou dat ideaal zijn geweest. Ik geef nauwelijks commentaar op de ontdekking van het graf, ook niet op het 'feit', dat er in de oorlog een concentratiekamp (Durst) is geweest waar na de oorlog de nieuwe stad Brumholdstein, grotendeels ontworpen door architecten zoals Helmuth Hargenau, verrees: de perfecte bouwkunst. Raadsels, onverklaarbare dingen, mysteries geven een tekst juist energie en dynamiek, zodat de lezer de ruimte krijgt mee te doen. En Heidegger heb ik ingevoerd niet zozeer om zijn twijfelachtige verleden, hoewel dat zeker meespeelt, maar eerder om zijn preoccupatie met taal. En de taal, Duits in dit geval - hoewel in het Engels weergegeven zodat er een zekere vervreemding optreedt - is onbetrouwbaar als het om communicatie gaat.

Het triviale, dagelijkse herhaaldelijk en onopvallend ter sprake brengen verzacht de keiharde dingen van de werkelijkheid. Er zijn uiteraard schrijvers die louter trivialiteiten aansnijden. Als ik iets triviaals aan de orde stel, meld ik dat ook. Maar het heeft een functie. De tekst moet opgeladen worden. Na verloop van (schrijf)tijd dreigen sommige fragmenten futloos te worden. Dat is dan vaak het signaal over te stappen op een ander fragment, een ander register.

In How German Is It *worden vele vragen gesteld. De titel zelf is een vraag zonder vraagteken en wellicht daarom een teken aan de wand. Aan het slot duikt de vraag 'Hoe anders zou het kunnen zijn?' regelmatig op. Anders op een volmaaktere manier, in Duitsland?*

Het is bijna een reactie op de cryptische vraag 'Hoe Duits is het'. Dus 'Hoe anders zou het kunnen zijn' betekent: hadden we alles anders kunnen waarnemen en hoe dan? De vraag is een antwoord op de geschiedenis die momenteel in Duitsland herzien wordt door historici. Als die het over de Holocaust hebben, plaatsen ze die in het kader van Cambodja of Vietnam, enzovoort. Ze hebben een nieuwe context geïntroduceerd. Er heeft een vernauwing plaatsgevonden in het historisch ondrzoek, aangaande de studie naar het ontstaan van het Derde Rijk. In de recente film *Das Boot*, over een Duitse U-boot die op een missie wordt gestuurd maar niet langs

dezelf de weg terug kan naar Duitsland, wordt die boot door de Britten aangevallen maar weet ze een Duitse haven te bereiken. Het is 1944. De meeste handelingen vinden aan boord van de Duitse onderzeeër plaats. De bemanning bestaat uit toegewijde mensen. Je ziet zeelui, mensen. Er is maar één Nazi onder hen. Net als de U-boot de haven wil binnenvaren, krijgt ze een voltreffer van een Engelse destroyer. Een jonge vrouw achter me in de bioscoop, duidelijk een Amerikaanse, riep toen uit: ‘O nee!’ Met andere woorden: wij identificeren ons met de lijdende Duitse bemanning. Een normale reactie. Het ‘onze jongens’-gevoel. En de bemanning is niet nazistisch. Er is een onderscheid tussen Duitsland en Nazi-Duitsland, ook al is het 1944. Ik leg in *How German Is It* niet uit wat Duitsland precies was of is, zoals Robert Musil met De *man zonder eigenschappen* niet een boek over Oostenrijk heeft geschreven. Hoogstens vangt de lezer een glimp op van de maatschappij. Sylvère Lotringer heeft dat ook uit mijn mond opgetekend en in de Duitse editie van *Semiotext(e)* gepubliceerd. Het beeld van marcherende Duitsers doet mij denken aan oppervlakkige perfectie. Ik gebruik alleen woorden waarin ik niet geloof. Ik citeer Whitehead dan ook. Brumhold/Heidegger is een interessante filosoof. Dat is duidelijk genoeg na lezing van *How German Is It*.

Je hebt het ook over Amerikaanse perfectie.

Jazeker. De perfectie van de witte formica-toonbank is een beeld van de Amerikaanse volmaaktheid. In mijn boeken komt dat beeld veelvuldig voor. Ik geef de voorkeur aan kleine objecten om die perfectie aan te duiden. Maar ik doe het op een ironische manier. Amerika reageert anders dan Europa. Ik ga daar in *In the Future Perfect* op in, vooral de verhalen ‘The English Garden’ en ‘In So Many Words’. In Europa bestaat veel meer een klassenmaatschappij. Er zijn daar meer herkenbare sociale verschillen. Als gevolg daarvan is men zich meer van zijn individualiteit, zijn ego, bewust. Bovendien is het gedrag in Europa sterker aan regels en afspraken gebonden, gecodificeerd. In Amerika zijn de emoties of de gevoelens meer aan regels gebonden, zoals een vriend van me het uitdrukte. Nu dat volmaakte. In Europa is niemand erop uit het volmaakte te bereiken of te kopen. Maar hier in de VS is de individuele identiteit niet zo sterk ontwikkeld (er zijn hier natuurlijk wel sociale verschillen, maar die zijn diffuus; de bovenlaag van Boston verschilt van die van L.A.). Als mensen dingen kopen, denken ze daarmee ook een identiteit te bemachtigen. In Europa niet of nauwelijks. Je koopt dingen die bij je rol passen. Hier veranderen we steeds van rol, wisselen we van identiteit. Aan de westkust kóóp je niet gewoon een auto, welnee. De auto die je wilt hebben moet lijken op de vrouw met wie je wilt samenwonen, bijvoorbeeld. Het is een signaal, een teken dat begrepen wordt. Als je op een bepaalde weg in Californië in de verkeerde auto rijdt, word je door bepaalde mensen niet meer opgemerkt. Een vriendin van me, een *scriptwriter*, is dat overkomen. Perfectie heeft met imago te maken. Dat drong tot me door toen ik het verhaal ‘Ardor/Awe/Atrocity’ schreef. Ik schreef dat toen ik nog nooit in L.A. was geweest. Zoals ik ook over Afrika en Duitsland heb geschreven voordat ik er echt geweest was. Je bent veel vrijer als je als schrijver een vreemde, niet vertrouwde, omgeving uitkiest voor je verhalen. Het idee voor het verhaal had ik van Hitchcock: *Psycho*. Die film begint met die vrouw die op weg gaat, geld steelt en haar vriend ergens in een hotel ontmoet. Het eerste kwartier volgen we haar. Ze wordt aangehouden door een politieman. Rijbewijscontrole of zo. Maar wij hebben ons als filmkijkers met haar vereenzelvigd. Deze vrouw, denken we, is de hoofdfiguur. En als we haar vermoord zien worden in de douche - het bekende beeld van de onzichtbare moordenaar en het straaltje bloed dat in het gootje loopt - vinden we dat erg, maar we vragen ons ook af wie haar als hoofdfiguur gaat vervangen. We

kunnen ons toch niet met de moordenaar identificeren? Wat doe ik nu in 'Ardor/Awe/Atrocity'? Ik volg een dame, Jane, in de eerste persoon. Ze is op weg naar de luchthaven en ontmoet daar een man. Op dat moment komt er een wending. Dan gaat het verhaal via zijn blik verder. Hij is dan met haar bezig, met haar adressenboekje, en vraagt zich af waar ze kan zijn. We raken haar spoor bijster. Waarom die alfabetische woordvolgorde in het verhaal en het nummeren van essentiële woorden als teken, losknopen, kaarten, onberispelijk? Het is zeker geen truc. Dat zou inhouden dat ik de lezer eigenlijk belazer. Voor mij heeft het te maken met scepticisme, twijfel over het schrijven. Het nummeren is een element in de opbouw. Zo past alles bij of in elkaar. Kafka's boeken zijn via de computer onderzocht op het aantal keren dat bepaalde woorden voorkwamen. We nummeren alles om te kunnen thematiseren. In dit verhaal heeft het een irritant effect. Wat ik wil zeggen, is, dat het letters en woorden op papier zijn. Het weerhoudt je ervan helemaal te verdwalen. Voor mij was het een voortdurende geheugensteun, een kunstgreep. In *Alphabetical Africa* leef ik me natuurlijk helemaal uit. Overigens, Walter Bejamin hield zich met soortgelijke zaken bezig. Toen ik tijd over had, ben ik elk boek dat ik had eens gaan beschouwen als een gigantisch woordenboek. En ik dacht erover een verhaal te schrijven dat op die boeken was gebaseerd. Dus ik deelde die boeken als het ware in fragmenten in, trok ze uit elkaar. Daarna zette ik die fragmenten uit al die boeken in een nieuwe volgorde. En daar was het verhaal. Dat idee literaire teksten als ready mades te gebruiken voor nieuwe teksten (Benjamins essays bestonden voor het overgrote deel uit zorgvuldig gekozen citaten van anderen), trekt mij aan. Twee pseudo-verhalen heb ik zo geconstrueerd: *Inside Out* en *99: The New Meaning*. Voor dat laatste verhaal heb ik 99 fragmenten van bladzijde 99 van 99 boeken door 99 auteurs geschreven gebruikt. Ik kon niet alle boeken uit mijn bibliotheek gebruiken. Ik moest selecteren. De woorden die ik leende, nummerde ik. Het waren ten slotte andermans woorden. De namen van auteurs staan er niet bij. *Self-Portrait* bestaat uit stukjes dagboeken, brieven en journaals van anderen, soms verzonnen. Het is een uitdaging uit oude teksten nieuwe betekenissen te peuren door er een nieuwe volgorde in aan te brengen. Roland Barthes zei, dat de literatuur in de huidige tijd niet meer was dan een herschikking van al bestaande teksten.

Intertekstualiteit.

Precies. Als ik een boek zou schrijven dat eigenlijk al geschreven is en bekend is of al vertrouwd, zou ik me vreselijk voelen. Wat ik in *How German Is It* doe, is, dat ik een verzonnen Duitsland neerzet en onderzoek, dat expres losgekoppeld is van wat het 'echte Duitsland' heet. In mijn werk wil ik de dingen minder vertrouwd maken, zonder de lezer te beroven van alle herkenningstekens. Ik zet liever vraagtekens dan uitroeptekens. Als de schrijver Ulrich Hargenau aan het slot van *How German Is It* plotseling gaat twijfelen aan zijn herkomst, wordt hem een vertrouwde achtergrond ontnomen. Hij bezoekt een psychiater, die bij het hypnotiseren vraagt of hij zijn rechterhand wil optillen. Wat gebeurt er? Onbewust brengt hij de vertrouwde Hitler-groet. De associatie met het Duizendjarige Rijk dat oorlog wilde voeren om aan alle oorlogen een eind te maken, is gelegd. Die groet van Ulrich heb ik in een tijdskader geplaatst. Het is een gebaar dat niet onschuldig gemaakt kan worden. Natuurlijk is het vaag als ik het in de laatste zin van mijn roman over 'de herinnering aan een droom die een einde maakte aan alle dromen.' heb. In een brief aan de Duitse professor Richard Martin schreef ik, dat ik daarbij aan Hollywood refereerde. Hollywood maakt van de vertrouwde wereld een cliché dat gemeengoed wordt en ten slotte weer een metamorfose ondergaat die uitloopt op vervreemding.

Ik zie mezelf niet als een originele schrijver. Originaliteit is trouwens een gecompliceerd begrip. Hoe origineel is *How German Is It?*

In het verhaal 'Access' (In the Future Perfect) *schrijf je: 'Taal is geen obstakel. Taal helpt de mensen in alle omstandigheden een veranderende wereld aan te kunnen.' En even verder: 'Ik ben niet echt geïnteresseerd in taal. Als schrijver ben ik in principe in betekenissen geïnteresseerd.' De schrijver gebruikt de taal en vervult een essentiële taak, omdat hij of zij (rijk of arm, links of rechts) woorden nieuw leven inblaast die door gemakzucht, verveling of verwaarlozing vernietigd dreigen te worden?*

Dat staat allemaal in een verhááI! Ik beweer het niet zelf...

Dus het is niet een soort beginselverklaring? Je weet hoe dat gaat in de literaire kritiek en de essayistiek.

Eerlijk gezegd is het ironisch bedoeld. Een speelse verklaring eerder. Ik ben me bewust van de taal. Dat wel. Anderen, heel

sterke schrijvers, gaan onbewuster met hun taalmateriaal om. Ik denk dat we voortdurend het gevaar lopen de taal kwijt te raken. Die sterke schrijvers hebben volledige beheersing over hun taal. Met het Amerikaanse slang bijvoorbeeld ben ik niet bekend. Het is me niet vertrouwd. William Faulkner in zijn tijd kende de taal van zijn omgeving perfect: de taal van de zwarten, de blanken, de taal van het vooroordeel en de haat. Iedere nuance daarin. Ik ben alert als het om taal gaat. Dat is alles. Ik let misschien meer op dan veel andere schrijvers. Maar ik kan niet twee arbeiders beschrijven die al pratend door Brooklyn lopen. Ik betwijfel of iemand als James Purdy het wel zou kunnen. Purdy is een geweldige nabootser van allerlei vormen van taalgebruik. Hij komt toch uit het Zuiden?

Hij is in Ohio geboren, bij Indiana. In het Midwesten dus.

Echt waar? Vreemd. Het is een ongelooflijk goeie imitator. Een groot talent, zonder meer.

Laten we het nog even over How German Is It *hebben. Het terrorisme à la RAF en het Nazisme zijn twee elementen die niet weg zijn te poetsen in de roman. Maar je weigert systematisch een verband tussen die twee extreme gewelddadige politieke richtingen te leggen. De lezer zou wellicht wel lijnen kunnen trekken.*

Ja, hoor eens. De lezer van de New York Times die over Baader-Meinhof leest, zou die conclusie ook kunnen trekken, lijnen zien. Maar dat was helemaal mijn bedoeling niet. Er is overigens een boek verschenen dat een verband legt: *Hitlers kinderen*. Het Duitse fascistische verleden wil ik wel met andere zaken verbinden. Het Nazisme had een geheel andere achtergrond dan het moderne terrorisme, dat gevoed wordt door bevoorrechte linkse intellectuelen en geïsoleerd en internationaal is. De lezers van mijn boeken heb ik niet in de hand, natuurlijk. Een van de redenen dat ik een boek over Duitsland schreef - en weer bezig ben met een boek over dat land - is, dat we allemaal een kant-en-klare reactie hebben als het om Duitsland gaat. Hetzelfde gaat op voor Zwitserland, dat zogenaamd neutraal was in de Tweede Wereldoorlog maar via een van de Zwitserse fabrieken aan de bouw van concentratiekampen heeft meegeholpen. De lezer brengt zelf heel wat mee als hij of zij een roman consumeert. Critici lezen *How German Is It* vaak zeer slordig en schrijven dan over een boek dat ik helemaal niet geschreven heb. Een Engelse criticus schreef over de voorstudie van mijn roman, ‘The English garden’, dat het ging om een Amerikaanse interviewer/schrijver die in Duitsland aankomt, bij het vrijen zijn concentratiekampnummer bedekt laat en een vrouw zou hebben gehad die in een kamp was vermoord. Al die dingen zijn niet waar. Ik spéél alleen met die mogelijke betekenissen. Met andere woorden: er is een Amerikaan, die niet per se joods hoeft te zijn, en de vrouw van hem is verdwenen. Hij speelt een pervers spelletje met de Duitse vrouw met wie hij naar bed gaat. Er zijn geen feiten, er zijn alleen mogelijkheden.

De Duitse schrijver in ‘The English Garden’ heeft dezelfde initialen als Walter Abish.

(hij lacht uitbundig) Toeval natuurlijk... Maar laten we het nog even over dat RAF-terrorisme hebben. Ik besloot de ex-vrouw van Ulrich Hargenau, Paula, en de andere potentiële terroristen niet van dichtbij te volgen. Twee hoofdstukken gaan over wat ik de Einzieh-gruppe noem in *How German Is It*. Als ik hun taal zou hebben moeten gebruiken, was ik in jargon vervallen. Het clichématige linkse jargon. Ik heb de voorkeur aan de taal van de Duitse middenklasse gegeven en aan een afstandelijke benadering van de terroristische groep. En dat alles in het Amerikaans.

Paula is een van de vele raadselachtige vrouwen in je werk. Het is een komen en gaan van dames die een nevelig verleden hebben, daarover leugentjes vertellen en die vaak plotselinge (reis)bewegingen maken. Verdwijnen dus.

Een Duitse vriendin zei eens over die raadselachtige vrouwen van mij: ze zijn dan wel mysterieus maar gemakkelijk te penetreren. Die zat, nietwaar? Laten we wat gaan eten en drinken.

[Vervolg 'Een vaag ravijn van bont']

vervolg van pagina 69

ook omdat er heel wat verzen bij zijn die Hermans tot een niet te vergeten dichter maakten. Zijn drie later geschreven gedichten reken ik daar niet bij, maar er is alle reden om de bundel *Overgebleven gedichten* nauwgezet te gaan lezen.

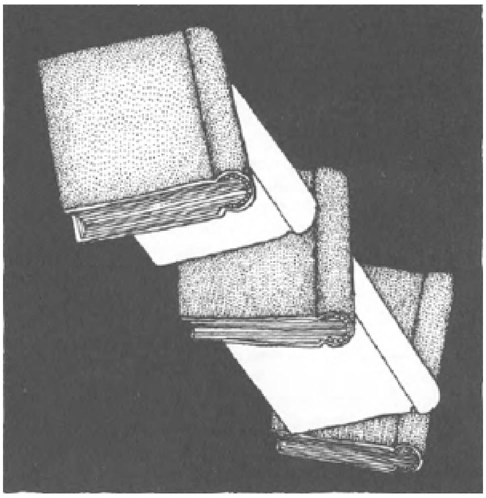
Hoogtepunten in Hermans' poëzie vind ik, zoals gezegd, die gedichten waarin hij in beelden vol verstarring de dood tracht te bezweren. De verschillende delen drijven daarin aaneen tot een hechte compositie. Mijn voorkeur gaat daarbij uit naar *Straattoneel*.

Straattoneel

Te steil die brug. De voerlui slaan het paard
Met ijzren buizen galmend op de rug.
De moeder ijlt haar dochter na op straat,
Een mes liegt als een noodkreet uit een raam.
Te steil die brug. Van olie glanst het asfalt
En bloed omspoelt het dode paard dat valt.
Het mes staat siddrend in een dorre boom.
Er klinken schoten ergens onder mij.
Er rijdt een priester op een fiets voorbij.
Aan 't kruispunt weet hij verder niet te gaan.
(twijfel is een rood licht waarvoor hij remt)
En blijft met uitgestrekte armen staan.

Zodat, van ver, hij op de Heiland lijkt
En dichterbij, op een verkeersagent.

Dat in al deze gedichten een Unheimliche aan het woord is, één die zijn thuis nadrukkelijk achter zich heeft gelaten (zie 'Ouderhuis'), hoewel niet zonder pijn (zie 'Bewaakte overweg', zie 'Een straat'), en nergens anders een thuis vindt, zal na het voorafgaande wel duidelijk zijn. Wat Hermans tracht te doen is op de eerste plaats tot klaarheid te komen over de dood, die zich manifesteert in de chaos en zich verbergt in een ravijn van bont.


Tekeningen van Peter Yvon de Vries

Walter Abish
Alfabet van onthullingen

1.

De nieuwe bewoonster van 26 Sustain Drive laadde de gammele blauwe Ford-truck met linnen kap en Arizona-nummerborden uit, en droeg de zes kartonnen dozen toen één voor één, zonder de hulp van iemand anders in te roepen, onhandig (hoe anders) het huis in. Hoewel Brooks wel geweten zal hebben dat ze vanaf de overkant werd geobserveerd, keek ze niet één keer op, want dat zou naar alle waarschijnlijkheid hebben betekend dat ze in contact was gekomen met degenen die haar activiteiten vanaf het moment dat ze uit de auto stapte hadden gevolgd.

Een paar dagen na haar aankomst zagen Bud en Arlo haar aan het werk in het tuintje. Arlo had haar het eerst gezien en de auto abrupt midden op de weg, daar waar hij begint te dalen, tot stilstand gebracht. Ze heeft een vastberaden blik in haar ogen, vind je niet, zei Bud, maar Arlo gaf geen commentaar. Ze leek zich van hun aanwezigheid niets aan te trekken en ging door met het besproeien van het grasveld, waarvan plekken lichtgeel waren geworden. Daarna pakte ze een tuinschaar en begon, onbedreven, tenminste in hun ogen, met haar rug naar hen toe de heg aan de achterkant te knippen. Arlo bleef met zijn vingers tegen het stuur tikken, totdat Bud hem wilde zeggen daarmee op te houden omdat het geluid hem uit zijn concentratie bracht.

De mensen die af en toe hun auto tot stilstand brachten om de enigszins gezette jonge vrouw met haar dat tot haar schouders reikte gade te slaan, stiekem of niet, deden dat, althans zo leek het, om te kunnen vaststellen hoeveel ze van hen, of van de mensen die ze kenden, verschilde, want alles wees erop dat er een verschil was. Maar het was onmogelijk de exacte aard van dat verschil te bepalen. Het was onmogelijk om dat zonder een nader onderzoek, bijvoorbeeld naar het interieur van het huis, te omschrijven, zonder een blik in een van de stevig dichtgeplakte dozen te werpen die keurig opgestapeld in de kleine kamer naast de keuken stonden, zonder een glimp op te vangen van de omlijste reproduktie van de Belgische schilder Magritte (1898-1976), getiteld *Alfabet van onthullingen*, die nu in wat vroeger de woonkamer van dominee Gleiss Pod was hing.

Liet Arlo Clem inderdaad, in vertrouwen, weten dat hij zich een beter en duidelijker beeld wilde vormen van wat Brooks verwachtte en wilde?

Toen de Secaucus-rivier zeventien jaar geleden buiten haar oevers trad, verdronken er drie mensen, stortte de Kienhoverbrug, genoemd naar een Duitse musicoloog (1885-1957) in, veranderde vier ton cement dat bij Bugano and Lead lag opgeslagen in één massief onverplaatsbaar blok beton, en stond het hele rijtje van tweeëndertig huizen aan Sustain Drive, waarvan er achttien over de rivier uitkeken - al naar gelang ze aan de zuid - of de noordkant van de weg lagen -zeven dagen lang in vijftig centimeter tot twee meter diep modderig water. Arlo, die zijn ouders en zijn kleine zusje, Fabric, aan de Secaucus-rivier had verloren, was toen een weeskind en trok uit 26 Sustain Drive om bij zijn oom en tante zeven straten verderop in 84 Dolchinger Lane te gaan wonen. Elke dag als hij naar school ging maakte Arlo een kleine omweg om langs zijn vroegere huis te kunnen lopen en te zien hoe de nieuwe bewoners, dominee Pod, die missionaris in China was geweest, en zijn dochter Klairdine, het maakten. Acht jaar later moesten de twee prachtige iepen voor 26

Sustain Drive omgehakt worden, en de droevige staat van onderhoud waarin het huis verkeerde kon toen niet langer aan het oog onttrokken worden. In 1975, laat op een avond, vertrokken dominee Pod en zijn zwangere eenendertig-jarige dochter met stille trom, zonder één woord tegen hun buren te zeggen. Arlo vertrouwde Bud toe dat hij de vader van Klairdine's baby was. Bud vertelde het aan Clem, die het weer tegen zijn vrouw Donna zei, die opmerkte dat dat haar niks verbaasde.

2.

Nu was nummer 26 het enige huis dat in geen enkel raam een airconditioner had, en geen TV-antenne op het dak. Bovendien was het het enige huis dat een brievenbus had waarop de naam van de huidige bewoonster niet vermeld stond. Waarom niet? De Kufflers op nummer 24, de Altmeers op 28 en de Mungalls op 25 aan de overkant hadden wat dat betreft geen scrupules. Wat had Brooks te verbergen? Was ze niet de enige bewoonster, of verwachtte ze geen post?

Het huis kan vast wel een verflaagje gebruiken, zei Bud zachtjes tegen Arlo toen ze langs de verknipte heg kropen aan de achterkant van nummer 26, om zo hopelijk een glimp van Brooks op te vangen.

Het heeft ook een nieuwe afrastering nodig, zei Arlo, en ging op zijn gemak op het gras zitten. En daar komt nog bij, dat het balkon niet veilig is. Ik weet nog dat ik hier vijf of zes jaar geleden op een avond op een feestje was en dat ik op een gegeven moment met een zekere jongedame, een goede vriendin van Klairdine, op het balkon stond.

Ken ik haar? vroeg Bud.

Zeker. Je bent met haar getrouwd.

Godverdomme, zei Bud zachtjes.

Maar waarom is Brooks hier naartoe verhuisd? Hier naartoe betekent naar New Jersey, naar nummer 26, een vakwerkhuis met twee verdiepingen dat elk moment in de Secaucus-rivier kan wegglijden.

Tot hun ergernis vingen Arlo en Bud die avond geen glimp van de bewoonster van 26 Sustain Drive op. We komen haar wel tegen als we morgen naar ons werk gaan, beloofde Bud. Arlo knikte en probeerde zijn grote teleurstelling te verbergen.

Over het algemeen waren Arlo en Bud ervan overtuigd dat ze min of meer wisten wat een vrouw kon doen en niet kon doen. Maar toch was er iets met Brooks dat hen onzeker maakte. Waarom had haar auto Arizona-nummerplaten? Verwachtte ze iemand die bij haar kwam wonen? Waarom lachte ze niet zoals iedereen en zwaaide ze niet eventjes als antwoord op een groet?

Arlo en Bud waren zich er scherp van bewust welke dingen een vrouw kon doen.

Ze kan een trap oprennen

een knoop aannaaien

een spinazietaart voor zeven personen klaarmaken

een vaas door de kamer gooien

het programma op de oude wasmachine in de kelder goed afstellen en zonder aarzelen een woord in het woordenboek opzoeken, een woord dat een bepaalde bevrijding zou betekenen, een woord dat de druk zou helpen verlichten die mensen plotseling voelen, als ze er helemaal niet op verdacht zijn, op hun hart of ergens in de streek waar ze hun hart vermoeden, ergens onder de linkerschouder en een

beetje naar rechts. Ze kan ook met een alarmerende blik rechtop in bed zitten en vragen: Waar ben je geweest? Waar ben je geweest?

Toen ze naar 26 Sustain Drive terugkeerden, letten Arlo en Bud niet op de voetsporen die ze in het bloembed onder de ramen op de begane grond achterlieten, en vervolgens lieten ze na - even achteloos - hun vingerafdrukken van het keuken-

kozijn aan de achterkant weg te vegen, en van de deurknoppen, het tafelblad, de trapleuning, de stapel ongeopende dozen, de wc boven en de ladenkast. Ze inspecteerden zelfs de inhoud van het medicijnkastje in de badkamer. Nergens lippenstift, stelde Bud zakelijk vast. Of wat voor spul dan ook dat Faye op haar gezicht smeert. Ik sliep daar toen ik klein was, zei Arlo, en hij wees een kamertje aan dat nu helemaal leeg stond, links van de trap, terwijl de tranen in zijn ogen kwamen. Geloof het of niet. Ze hebben het groene behang zelfs laten zitten. Het is hetzelfde behang.

3.

Maar het zijn mijn vrienden, hield Clem in alle ernst tegen Donna vol. We zijn een jaar in Vietnam geweest. We zijn samen in L.A. blijven steken. We zijn opgepakt in Las Vegas, en het jaar daarop zijn we naar Florida gereden. Ik heb Faye aan Bud voorgesteld en Erna aan Arlo. Ik wil niet dat je al die dingen over ze zegt. Bovendien kun je het niet bewijzen. En daar komt nog bij dat het gewoon niet waar is.

Ze keek naar hem toen hij zich bukte om de scherven van de kapotgegooide gele glazen vaas op te rapen die ze tegen de turquoise muur van de woonkamer had gekwakt.

Ik denk dat ik vanavond de allerlaatste nachtfilm ga bekijken, kondigde ze aan.

Ik wou dat je je voortaan niet meer zo druk maakte om al die dingetjes, zei hij, nog steeds voorovergebogen naar de vloer kijkend, zoekend naar minieme gele glasscherfjes die hij misschien over het hoofd had gezien.

Heeft Brooks, de nieuwe bewoonster van 26 Sustain Drive, ooit de voetsporen van Arlo en Bud in het bloembed onder haar ramen op de begane grond ontdekt?

4.

Gisteren heeft Donna een gele glazen vaas tegen de muur van onze woonkamer kapotgegooid. Ik bukte net op tijd, zei CLem. Die vaas heeft veertien vijfennegentig gekost. Maar hij verzuimde Arlo en Bud de reden van haar uitbarsting te vertellen, en zij waren te beleefd om ook maar iets te vragen. De serveerster deelde met de wijzers van de klok mee de bekende vlekkerige menu's in hun plastic hoesjes uit. Bud merkte het scheurtje in haar witte blouse op, vlak onder haar linkeroksel. Dat kon gebeurd zijn toen ze zich had uitgerekt om iets op zijn plaats te zetten. Clem bestelde de gefrituurde garnalen, het Franse sausje voor zijn salade en een Budweiser. Bud bestelde een kalfskotelet, maar niet zoals hij hem de laatste keer had gehad met te veel brood, puree en zonder salade, en een Schlitz, en Arlo liet de serveerster wachten omdat hij niet kon beslissen. Hij kon niet besluiten wat hij echt wilde eten. Hoe is de lever vandaag? Hij keek haar afwachtend aan.

Bud wachtte tot ze wegliep en zei toen dat hij, als hij Clem was geweest, Donna stevig zou hebben aangepakt. Heel stevig, benadrukte hij, één wenkbrauw opgetrokken en zijn wijsvinger op het formica-tafelblad.

Clem lachte. Ze had iets minder breekbaars kunnen uitzoeken om naar me toe te gooien...

Arlo onderbrak hem door te zeggen dat hij voorbereidingen aan het treffen was voor hun volgende tocht naar het noorden van de staat New York.
Ik ga met jullie mee, jongens, zei Clem, maar alleen als Bud belooft geen andere gasten uit te nodigen.
Bud hief zijn hand op alsof hij een eed wilde afleggen. Dat beloof ik, dat beloof ik. Ik heb alleen Keller gevraagd om met ons mee te gaan omdat ik heb horen fluisteren dat ze hem tot afdelingschef wilden gaan promoveren.
Ik vind Keller niet aardig, zei Clem.
Hij woont nog bij zijn moeder, zei Arlo, en omdat hij toen de serveerster zag, vroeg hij haar of het al te laat was om zijn bestelling van gebakken levertjes te veranderen in een asperge-omelet.

Onder het uitpakken liet Brooks een groot wit dienblad met een blauwe rand vallen. Het blad viel aan gruzelementen. De man die de telefoon zou komen aanleggen belde net aan toen ze de scherven aan het opvegen was.
Zij is de onvriendelijkste vrouw die ik ooit ben tegengekomen, zei de telefoonman later tegen Clem. Ze heeft nu een Princesstelefoon in de slaapkamer boven en twee drukknoptoestellen beneden, het ene in de woonkamer, het andere in de keuken. Ze kon eerst niet beslissen welke kleuren ze zou nemen. Ze heeft ten slotte wit gekozen voor de Princess, blauw voor de woonkamer en zwart voor in de keuken. Moet je nagaan, zwart voor in de keuken.
Ziet het er daar uit alsof ze op haarzelf is? vroeg Clem.

5.

De blauwe Ford-truck met linnen kap in de oprijlaan had nog steeds de Arizona-nummerborden. Niemand uit Sustain Drive was ooit in Arizona geweest. Niemand uit Sustain Drive had maar het flauwste vermoeden waar Brooks werkte en of ze wel werkte. Mr. Mulhout, de eigenaar van de ijzerwarenwinkel aan Bush Street, vertelde Donna dat Brooks de dag ervoor een grasmaaimachine had aangeschaft. Ze had ook achttien liter witte latex, een vliegemepper, een tiental stormramen, een aluminium trap, een elektrische boor met hulpstukken, twintig kilo pleisterkalk en een tube epoxilijm gekocht.
Heeft ze het nog over Arizona gehad? wilde Donna weten.

Waarom vragen we haar niet een avondje bij ons te komen? stelde Clem voor.
Ik denk niet dat ze erg op mensen is gesteld, antwoordde Donna. De dag dat ze hier kwam wonen belde ik aan om te vragen of ze soms iets nodig had. Ze zei van niet. Ze lachte niet eens. Nu groet ik haar niet meer.
Nou, vraag haar toch maar een keertje.
We kunnen Arlo en Erna ook uitnodigen, en Bud en Faye.
Ondanks wat je van ze denkt?
Ondanks wat ik van Arlo en Bud denk.
Verdomme, zit er weer een vlek op het tapijt, schreeuwde Clem, rázend van woede. Wist je dat? Je hebt me niet verteld dat je iets op het tapijt hebt gemorst.
Als je daarover valt, breng het dan naar de stomerij.
Heb je er enig idee van hoeveel dat tapijt heeft gekost?
Nou, bel jij Brooks of doe ik het, vroeg Donna.
Bel jij maar, zei Clem.

Ik kan het nog steeds niet geloven, zei Erna toen zij en Donna de nieuwe promenade opliepen. Twee maanden geleden moest ik nog dertig kilometer rijden om degelijke

schoenen te kunnen krijgen. Weet je dat Clem zonder mij helemaal nergens is, zei Donna. Hij kan niet eens zelf een overhemd pakken. Voor alles wat hij doet heeft hij mijn goedkeuring nodig. Arlo staat niet toe dat ik iets voor hem koop. Hij lijkt altijd precies te weten wat hij wil.

Nou, zo lang hij dat nog weet.

Laat me niet lachen, zei Erna.

Ik ben niet bang van je, zei Brooks; ze sprak langzaam en gelijkmatig in de hoorn. Ik ben in het geheel niet bang van jullie allebei. Maar ik word er kotsmisselijk van jullie zware gehijg te moeten aanhoren, imbecielen.

Ze weet het, zei Arlo verslagen. Verdomme, ze weet het.

Ik denk erover Clem een pijltjesbord en wat pijltjes voor zijn verjaardag te geven, zei Donna. Hij heeft zijn zinnen op een flipperkast gezet, maar die kosten meer dan driehonderd. Wist je dat Clem, Bud en Arlo alweer plannen maken voor hun volgende tocht naar de bossen?

Ze zijn net terug.

Erna glimlachte. Nou, als ze dat nou leuk vinden.

Ik weet wel wat ik leuk vind, zei Donna. Ze keek Erna aan, die begon te lachen.

Arlo en Bud waren zich van alle dingen die een vrouw kon doen bewust.

Ze kan een trap oprennen
een gescheurde mouw herstellen
het eten voor de volgende dag voorbereiden
rechtop in bed zitten
met een ontstelde blik
en vragen:
Waar ben je geweest?

Raakt men ooit de behoefte begeerd te worden kwijt, vroeg Donna aan Erna. Ze hadden allebei net een paar Zweedse klompschoenen gekocht en waren op weg naar restaurant en cocktail lounge Angkor What?. Ik kan niet tegen 's nachts alleen zijn, zei Donna tegen Erna toen ze op hun tweede Angel's Kiss zaten te wachten. Elke keer als Clem nachtdienst heeft, blijf ik tot drie uur op en kijk tv. Vanwaar zij zaten hadden ze een onbelemmerd uitzicht op de schoenenwinkel en de snoepwinkel ernaast, op de Valley Savings & Loan Association en de reformwinkel en op een grote fontein waarin winkelbezoekers af en toe een muntstuk gooiden.

Aan een naburig tafeltje zei een vrouw van hun leeftijd tegen haar vriendin: Ik begrijp het gewoon niet. Iedereen is voor het feest uitgenodigd, behalve ik. Ik begrijp het niet.

Het is eenvergissing, zei haar vriendin terwijl ze Erna aanstaarde die haar nieuwe lichtgroene jurk met laag uitgesneden rug droeg. Erna vertelde Donna dat Bud Faye sloeg. Ik heb Faye beloofd dat ik het tegen niemand zou vertellen. Bud klaagde maar steeds dat ze niet weet hoe ze het huishouden moet organiseren.

Nou, daar heeft hij gelijk in, zei Donna.

Toch is dat nog geen reden haar te slaan.

Donna lachte. Clem zou mij nooit slaan. Hij zou niet durven.

Toen ze het restaurant verlieten, zag Erna Arlo in een telefooncel staan.

Ik was je net aan het bellen, zei hij schaapachtig toen hij naar ze was toegelopen.

Maar ik heb je toch verteld dat ik zou gaan winkelen.

Heb je dan niet gezegd dat je voor drieën terug zou zijn?

Nee. Maar wat doe jij in het winkelcentrum?

Ik kwam toevallig langs en toen dacht ik dat ik wel een stereokoptelefoon kon kopen.

Geloof maar geen woord van wat ze zeggen, zei Erna vrolijk.

Kijk eens aan, daar heb je Brooks. Draagt ze altijd een spijkerbroek?

Wat eten we vanavond, vroeg Arlo aan Erna, die in de keuken de boodschappen aan het uitpakken was.

Gebakken levertjes, zei ze, en vertelde hem toen dat zijn boezemvriend Bud Faye sloeg.

Het is ook een waardeloze huisvrouw, verklaarde hij. Het is altijd een troep bij ze.

Ik wou dat ik echt wist wat je wilde, zei Erna.

Hij keek haar verbaasd aan. Waarom zeg je dat steeds tegen me? Ik denk dat ik goed wil zijn in wat ik nu doe. Over twee jaar wil ik afdelingschef zijn. Ik zou ook een groter huis willen kopen in een plaats als Dumont. En ik wil ook plezier maken of zo.

Wat bedoel je, plezier maken?

Nou, je weet wel - bevrediging. Uitblinken.

Seks?

Ja. Dat ook.

's Avonds, toen ze zich uitkleedde, zei ze: Wil je nooit je gedachten met mij delen?

7.

Ik vind het nog steeds verbazingwekkend dat Brooks onze uitnodiging te komen eten heeft aangenomen, zei Clem. Ze werkt me echt op mijn zenuwen.

Waarom, vroeg Donna.

Ik weet het niet. Dat vraag ik me ook af, maar ik weet het niet.

Ik weet het wel, zei Donna. Omdat ze ongevoelig voor je charme is. Omdat ze niet lacht als je je jagersverhalen vertelt. Omdat ze niet geïnteresseerd is. Punt uit.

Leg me nou eens één ding uit, zei Clem. Waarom ze niemand bij haar thuis uitnodigt.

Clem kon niet om de triomfantelijke blik in haar ogen heen toen ze zei: Ze heeft mij voor een borrel uitgenodigd.

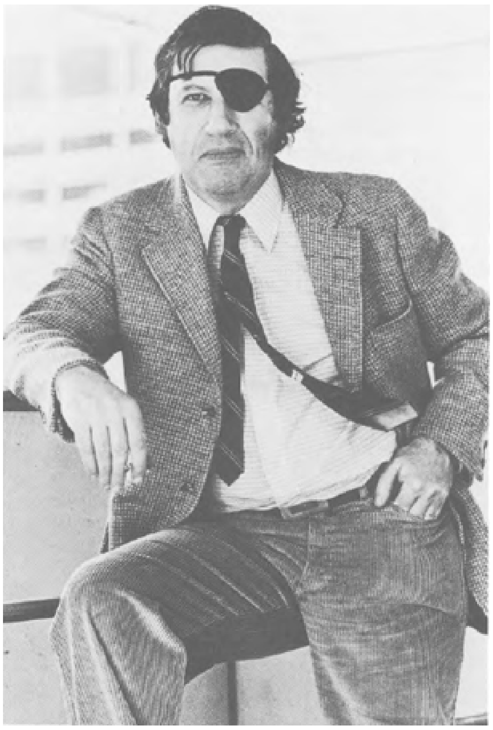
Nou?

Nou wat?

Nou, waarom vraagt ze niemand anders?

Ze heeft mij gevraagd.

Ze heeft ons niet gevraagd, zei Clem. Ze heeft Arlo niet gevraagd, of Bud, of mij.



Walter Abish. Foto Kenneth Feldman.

Toen Clem en Donna gingen scheiden, hield zij het Marokkaanse kleed en de grote eiken boekenkast met het ingebouwde drankkastje, het nieuwe leren bankstel en de leren fauteuil, de koffietafel met het marmeren blad en de Panasonic-stereo-installatie, maar hij nam de Zenith-kleurenteevee mee, de elektrische typemachine van Remington, de stationwagon, het tuingereedschap en de omlijste reproduktie van Paul Delvaux's *Eloge de la Mélancholie*.

Donna hield ook de filmprojector en de superacht-filmcamera, het waterbed en de tuinslag, het linnen en alle regisseursstoelen. Hij nam de kleine draaibank mee, de elektrische zaag en de racefiets met tien versnellingen die hij voor haar verjaardag had gekocht. Zij liet hem het terracotta-beeldje van de riviergodin Chalchiuhtlicue dat ze in Mexico had gekocht houden, en hij schonk haar de massieve Ronson-tafelaansteker, een geschenk van zijn lievelingstante Mabeline, die in Paris, Iowa woonde. Hij schonk haar ook het nieuwe pijltjesbord. Ze huilde bijna toen hij wegging.

Toen Arlo en Erna uit elkaar gingen, hield Erna de Sony-kleurenteevee van vijftig centimeter in doorsnee en de Toyota en het huis en het twee jaar oude kind, maar hij nam Class mee, de drie jaar oude buldog die hij haar op de eerste verjaardag van hun trouwdag in mei 1975 had gegeven. Hij nam ook de stereo-installatie en de complete platencollectie mee, behalve de originele filmmuziek van *Plead for Love*, met Rick Jordan en Audrey Su. Ze hielp hem bij het inladen van de gehuurde verhuiswagen. Ze gingen als vrienden uit elkaar, zoals dat vaak gebeurt. Ze vroegen Brooks zelfs een borrel met ze te komen drinken. Omdat hij alle drank had ingepakt, dronken ze tomatensap met een tik bitter bier. Brooks merkte op dat ze van plan was haar oom op te zoeken die een boerderij in het noorden van de staat New York had. Erna merkte ogenblikkelijk dat Arlo's ogen belangstellend opflikkerden. Het noorden van de staat? Ik heb daar een heleboel vrienden. Daar gaan Bud, Clem en ik altijd jagen. Waar ergens in het noorden?

8.

Elke keer als Donna met de groene tuinslang die Clem had achtergelaten de leeuwebekjes, de zinnia's, de aronskelken en de afrikaantjes in haar tuintje water gaf, moest ze aan Clem denken, die op blote voeten en in zijn gescheurde spijkerbroek elke dag een half uurtje achteloos een straal water op steeds weer een ander deel van de tuin richtte, onderwijl dromerig in de verte starend. Waarom moest je zo nodig met hem breken, vroeg haar moeder steeds wanneer ze opbelde.

Toen de oude Mr. Mulhout zijn ijzerwarenwinkel aan Bush Street van de hand deed, kocht Donna een hark, een hamer, anderhalve kilo spijkers van vijf centimeter, een combinatietang en een vogelhuisje, alles tegen vijfentwintig procent korting. Wat gaat u doen, nu u met pensioen bent, vroeg ze aan Mr. Mulhout. Ik ga naar Florida verhuizen, zei hij. Ik heb mijn huis en al mijn meubilair verkocht. Ik wil ook mijn auto verkopen. Ik verhuis naar St. Petersburg. Misschien trouw ik weer. Voelt u ervoor een airconditioner van twee jaar oud te kopen? Hoeveel hitte verdraagt hij, vroeg ze.

Hij was nogal in de war gebracht. Dat weet ik niet. Ik schijn nooit meer iets te kunnen onthouden.

Ik weet dat het volslagen geschift is, maar ik was dol op dat kleed dat ik jaren geleden in Marokko op de kop heb getikt, zei Clem tegen Erna toen hij haar toevallig op de Palisade Avenue tegenkwam. Ik heb er alles voor over om het weer terug te krijgen.

Ik zal het er met Donna over hebben, beloofde Erna. Ze schenkt het je misschien wel.

Ik vind het echt vervelend zo aan materiële dingen gehecht te zijn, merkte hij op. Het is een zwakte.

Zo lang je nog inziet dat het een zwakte is, is het geen zwakte, zei ze.

Toen Bud, die ook maar één straat van de Secaucus-rivier afwoonde, Faye verliet, brak hij alle ramen aan de voorkant. Hij nam haar bontjas en de lampekap van Tiffany mee. Hij nam ook de twee airconditioners mee, de fototoestellen, de filmprojector, de diepvriezer, de koelkast en de foto van zestig bij negentig centimeter waarop hij en Faye gearmd opeen strand in Mexico stonden. Hij verhuisde toen zij aan het werk was in de schoonheidssalon. Hij verhuisde alles, op de houten luiken en de planten in de tuin na. Toen hij uit het huis trok, vond hij het jammer dat er niet meer was dat hij zou kunnen meenemen.

Kan ik vannacht bij jou blijven? vroeg Faye aan Brooks toen ze. het lege huis had aangetroffen. Ze belde Brooks instinctmatig, omdat Brooks zo vreselijk onafhankelijk leek. Natuurlijk, zei Brooks. Kom maar hier. Over een paar dagen ga ik mijn oom bezoeken, maar je kunt hier blijven tot ik wegga.

9.

Toen Clem in een opwelling Donna belde om te vragen of ze het erg vond als hij langskwam om het waterbed, dat hij had gekocht, op te halen, zei ze natuurlijk, ga je gang. Clem had er maar een half uur voor nodig het water uit het waterbed te laten lopen. De handigste manier om het water kwijt te raken was door het uiteinde

van de slang, de bekende oude groene tuinslang, uit het slaapkamerraam te laten hangen. Brooks, die juist hun huis voorbijliep, snapte niet waarom al dat water uit de slaapkamer kwam stromen. Hallo Brooks, riep Clem tegen haar toen hij uit het raam keek om te zien of de waterstroom niet ergens door werd tegengehouden. Hoe gaat het met je Brooks? Is er misschien nog iets dat je mee wilt nemen, nu je hier toch bent? vroeg Donna aan Clem. Hij wilde haar om het Marokkaanse kleed vragen, maar de moed ontbrak hem. Had ze het weggegeven? Het lag niet in de woonkamer en ook niet in de slaapkamer.

Toen Brooks later die dag langs het huis liep, hoorde ze Donna kreunen. Het was zomer en de ramen van de slaapkamer stonden open. Het klonk nogal luid en onmiskenbaar seksueel. Brooks bleef in gedachten verzonken onder een van de ramen staan, terwijl het kreunen telkens aanzwol en wegstierf en in haar hoofd een merkwaardige stilstand van al haar gedachten en herkenbare gevoelens teweegbracht.

Als Erna en Donna elkaar ontmoetten, praatten ze niet over Arlo of Clem of over hoe verschrikkelijk Bud Faye had behandeld. Erna merkte dat Donna een groot aantal veranderingen in haar huis had doorgevoerd. Er stond een nieuwe teakhouten kast met porselein en een nieuwe groene koffietafel met een glazen blad naast de fluwelen bank. Hoe gaat het met je kind, vroeg Donna. Ik ben zo blij dat het een meisje is, zei Erna. Ik vind het zo enig haar te zien opgroeien. Waar is ze? vroeg Donna. O, mijn moeder in Freehold past nu op haar. Wist je dat Brooks lid is van een schietclub in New Jersey, en dat ik erover denk ook lid te worden? Waarom eigenlijk, vroeg Donna. Om mezelf te kunnen verdedigen. Ik wil niet dat wat Faye is overkomen mij ook overkomt.

10.

Met haar vieren vertrokken ze op een vroege zatermorgen in Donna's auto. Toen ze langs het park reden waar Donna Clem voor het eerst had ontmoet, zei ze: Ik heb er geen idee van waar hij uithangt. Het kan me ook niet schelen. Ik vraag me af of er misschien iets ernstigs met me aan de hand is.

Jullie zullen mijn oom wel aardig vinden, zei Brooks. Hij was de beste schutter in Carefree, Arizona. Hij heeft mij schieten geleerd, en hij zal het jullie ook leren.

Bij Albany kregen ze een lekke band. Niets aan de hand, zei Brooks. Ze stonden naar haar te kijken toen ze de band verwisselde en bewonderden haar handigheid en zelfvertrouwen. Nog geen veertig minuten later zaten ze alweer op de weg en anderhalf uur later kwamen ze bij de boerderij aan. Leuk dat jullie me komen opzoeken, zei Brooks' oom toen hij ze bij de toegangspoort ontmoette. Hij droeg een oude tweed hoed en een versleten jasje.

Brooks stelde hen voor: Dit is Erna, en dit is Donna, en dit is Faye. Weet u nog dat ik het met u over Faye heb gehad?

Na de lunch, die ze in de grote keuken gebruikten, nam Brooks' oom ze mee naar de geïmproviseerde schietbaan achter de schuur. Terwijl haar oom toekeek, liet Brooks hen zien hoe ze het geweer, dat ze eerder boven de haard in de woonkamer hadden zien hangen, moesten laden, richten en afvuren. Als je de trekker overhaalt, krijg je een schokje, zei Brooks, maar daar raak je wel aan gewend.

's Avonds zei Erna, die met Donna een kamer deelde, tegen haar vriendin: Ik weet niet of je het gemerkt hebt, maar ik denk dat Brooks' oom eigenlijk een vrouw is die zich als man heeft verkleed.

Meen je dat nou? vroeg Donna. Waarom zou Brooks' oom een vrouw zijn? Dat valt helemaal niet te rijmen.

Ik weet dat het niet valt te rijmen. Maar ik ben er behoorlijk zeker van.

Hoe weet je dat?

Het is een vrouw. Dat weet ik gewoon.

Ga je dit aan Brooks vertellen?

Nee, moet dat dan?

Ik denk dat als zij niets zegt, er geen aanleiding voor is.

Nou?

En vanaf het bed waarop ze lag, handen achter haar hoofd gevouwen en starend naar het plafond, zei Donna, tevreden met zichzelf: Nou, misschien heb je wel gelijk. Maar heb je gezien hoe goed ze kan schieten? Elk schot in de roos.

* Dit verhaal, in het Nederlands vertaald door Graa Boomsma, werd voor het eerst gepubliceerd in de anthologieserie van nieuwe Amerikaanse verhalen *New Directions* (1984).

[Nummer 127]

Marja Brouwers
De geschiedenis volgens Catherine
Voorpublicatie uit 'De Feniks'/Marja Brouwers

Marja Brouwers. Foto Hans Vermeulen.

Zo kwamen wij elkaar als feitelijke lichamen tegen in de nacht en verder niet. Aan de eettafel zaten wij als schaduwen in de schemering, kauwend, kijkend naar niets en in ononderbroken stilzwijgen, in wat leek op een tijdloos equilibrium, een perpetuum mobile als was het eten zelf iets dat zich aan ons voltrok zonder de tussenkomst van wil of zelfbestuur. Hij liet zich overdag nauwelijks zien. In die winter en het daaropvolgende vroege voorjaar ging hij voor dag en dauw de deur uit en kwam hij alleen thuis om te eten, of te slapen, of ons in te kapselen in die voorraden ijzeren blik. Hard of zelfs maar tastbaar was hij dus al niet meer behalve, soms, in het donker, in het bed als hij daar over mij heen viel en met een beweging als een sabelhouw die iets in tweeën moet splijten in mij kwam en ik van wijd-uit achteroverliggen langzaam onder hem ineenkromp tot ik dacht dat ik hem niet langer omspande maar knelde. Toch was deze krenking nog de minste. Een ander aanraken dan dit kon al niet meer denkbaar zijn en te moeten leven met een man die zich mij had toegeëigend en mij dan *niet* zou aanraken scheen mij nog onverdraaglijker. Als hij iets van mij had willen vernielen, had dat niet direct mijn viool hoeven zijn. Al had ik op het moment zelf met verbazende helderheid geweten hoe dat het eerste en enige moest zijn geweest dat bij hem opkwam. Een tijdlang was ik kalm - heel kalm, en het weten, wat zoveel was als een besef van de methode in zijn krankzinnigheid, vond ik praktisch zoals iemand die door een moeras heeft geploeterd, met niets dat hem daar leidde of de weg kon wijzen, en die eindelijk een vaste grond onder de voeten voelt, dat eerst praktisch zou vinden en pas in een tweede stadium zich af

zou willen vragen wat voor grond, van wie, en hoe er weer van weg te komen. In deze kalmte gingen alle dingen hun gang, maar ik wist niet meer waarheen, noch waar de gang vandaan kwam; ik herinnerde mij geen redenen, zo die er al ooit waren geweest en ik wist ook niet of het weken waren, of jaren, dat ik boven die gang der dingen in een soort suspensie leek te hangen. Ongetwijfeld zag ik van tijd tot tijd een dokter, die mij de kleine witte tabletjes gaf, waarin een kruis stond gegrift dat aangaf hoe ze in vieren konden worden gedeeld, en die ik in het nachtkastje bewaarde, want hoe anders hadden daar, op de dag dat ik uit deze inertie ontwaakte, tien of elf van die potjes met tabletjes kunnen staan? Maar herinneren deed ik mij dat niet, tenminste, niet echt. Niet in de zin dat ik mijzelf in het gaan naar een dokter terug had kunnen vinden. Of de staat van bewustzijn had kunnen recapituleren die aan de huidige vooraf moest zijn gegaan. Een enkele poging daartoe ondernomen maakte mij duizelig, gaf mij het gevoel van een stap achteruit te moeten zetten om achter mijzelf terecht te komen, op het punt dus waar ik eerder was geweest, en vanuit die positie te moeten kijken naar mijzelf nu. Zo'n achterwaartse beweging zou zich tot in een grijs oneindig kunnen herhalen en inzoverre als de tijd zich wel als iets ruimtelijks aan mij voordeed, kon ik hier niet eens over denken. Dacht ik er toch over, dan had ik onmiddellijk een sensatie van eindeloos achterovervallen, zoals je vallen zou met een hoge ladder die, leunend tegen een muur of dakgoot, ineens achterwaarts gaat hellen en langzaam begint om te slaan, omdat het punt van evenwicht al meteen is gepasseerd. Toen de oorlog was afgelopen, kwam onze Tom levend naar huis terug, wat meer was dan ik had verwacht, en waren in een plotselinge ommekeer of rollenwisseling de achtervolgden achtervolgers en de opgejaagden jagers geworden, maar veel maakte het allemaal niet uit en Tom liet zich als een kip zonder kop meelokken in die fuik, in deze vicieuze cirkel van al dat eten te verzinnen dat met voedsel niets te maken had, en apparaten te gaan bouwen om het allemaal in vet te bakken, en meer eten te moeten verzinnen om meer en grotere apparaten te kunnen bouwen, en in zondvloeden van saus en weet ik wat voor pretentie alles weer aan het oog te moeten onttrekken en zo gaten te kluiven in de aardkloot en alles en iedereen bezig, vol en vadsig te houden alsof er niets beters meer te doen zou zijn. O mijn kinderen. Had ik mij al niet genoeg verbaasd over Rachel, en weerloos genoeg verbaasd, over hoe hij zichzelf in het vrouwelijke had herschapen naar mijn beeld en hoe dit schepsel, dat zich voor mij afsloot met al dat volstrekt oneigenlijke in mijn eigen gezicht, al het wezensvreemde in dit veel te bekende, niet mijn woorden maar de zijne was gaan spreken, met zijn aandachtloze ernst maar met de klank van mijn stem? Zo bleef mij alleen Daniel, die te laat in mijn leven geboren werd en op zijn zeventiende al te oud was, niet in jaren maar in ondervinding, om nog langer thuis te blijven, en die eenvoudig verdween.

Altijd links van mij aan de tafel: het kleinste en smalste gezicht, een poel van koele en ondoorgrondelijke nieuwsgierigheid, niet zozeer ons observerend, eerder: ons weerspiegelend. Hij moest hebben geleerd tekens te duiden, of zich anderszins een kennis van onze zaken verworven hebben, voor hij er de woorden voor vinden kon. Toen hij die uiteindelijk vond, waren het de fraaiste niet, maar het was niet aan mij hem te corrigeren. Want als dit niet de diepste en op den duur enige reden is waarom een vrouw een zoon wil hebben - om haar op de verwekker van die zoon en achter hem de hele wereld te wreken - dan weet ik niet meer wat wèl de reden zou moeten zijn, of wat de mijne ooit was geweest. Maar kijkend naar de jongen,

of de man, die dan af en toe eens op bezoek kwam, in zijn onbekende kleren en met zijn hooghartige studentenmaniertjes, had ik weer diezelfde gewaarwording van al het vreemde in dit toch zo vertrouwde, haast even onthutsend als wanneer ik keek naar Rachel: alsof ik niet mijn kinderen maar spoken zag. Hoe alles dan ongeveer was, kan ik wel zeggen, maar niet hoe het zo was komen te zijn, of wat de verbanden waren tussen ons onderling, of tussen ieder van ons en een geheel. Ik zou iedere notie van een geheel ook liever hebben verklaard als ectoplasma, ware het niet dat de branden en ontploffingen bij het vet en het gas, en de daardoor aangerichte vernielingen, echt genoeg waren en dat de blaren dagenlang pijn bleven doen. Ook hoefde niet te worden getwijfeld aan al het ijzer en het blik, want als je daar dwars doorheen wilde lopen, had je wel degelijk blauwe plekken. Ik bedoel, niet altijd viel te ontkennen dat van enige werkelijkheid toch sprake moest zijn, maar ik was er geruime tijd in geslaagd te doen alsof werkelijkheid ten hoogste een te verwaarlozen bijzaak was of zelfs, alsof het werkelijke niet de werkelijkheid was, maar iets anders en zo was ik op een dag ergens in De Peel, of in De Kempen, of in het grensgebied tussen Peel en Kempen, in een huis dat blijkbaar het mijne was maar waarnaar ik bij mijn oprechte weten nog nooit een vinger had uitgestoken, en vandaar moest er iemand op de fiets naar Loo of Luyksgestel rijden, waar de zinkfabriek stond, en een kleine bestelling ophalen, iets dat geen uitstel duldde en dat bij de reguliere leveringen vergeten was. Toen bood ik aan te gaan, want het was voorjaar en ik wilde naar buiten, de deur uit, even weg. Nu lag die zinkfabriek in een wel erg stille natuur. Vogels hoorde je er niet, nergens een spoor van konijnen of veldmuizen en langs de slootkant stond het gras er in april al weer vreemd bruin bij. Het was een sloot zonder kroos of kikkerdril.

Zeker waren er nog plaatsen genoeg op de wereld waar je konijnen, veldmuizen of kikkers kon zien, en alles wat daarbij hoorde, zeker. Met betrekking tot vogels dacht ik aan wat Daniel had gehoord van een Canadees en wat hij ons vertelde, om er geen twijfel over te laten bestaan dat hij een paar Canadese vrienden had en Engels met hen sprak. Het was het verhaal van de passenger pigeon. De trekduif - wat is een trekduif? De trekduif kwam voor op het Noord-amerikaanse continent. Aan het eind van de vorige eeuw werden er nog miljoenen, nee, biljoenen van aangetroffen. In het voorjaar kwamen boven een stad als Toronto zulke reusachtige aantallen trekduiven overvliegen dat ze soms een effect teweeg brachten van zonsverduistering, of een eclips. Op die vogels werd geschoten. Ze werden beschouwd als een delicatesse en de veren werden voor hoeden gebruikt. Toen er een handel van kwam, bleek waartoe de mens in staat is en in welk tempo. Tot verbijstering van al degenen die zich de zwermen trekduiven elk voorjaar nog wel konden herinneren, zoals niet Daniels Canadees zelf, maar diens vader, was in minder dan twee decennia de hele soort uitgestorven. De laatste trekduif stierf in een dierentuin in Ohio in 1914. Nu eet men daar hamburgers. In Quebec worden die hambourgeois genoemd, want daar hebben ze weer een eigen cultuur. Er zijn vergevorderde plannen om van het eerste MacDonald's restaurant in Des Plaines Illinois een historisch monument te maken. Maar het luikje van Thomas bestond eerder. Ik wist niet of de buitenlucht mij goed deed, maar toen ik thuiskwam, was mijn letargie grotendeels weg en daarmee was ook het zelfmedelijden, als een natte deken, van mij afgevallen. Ik ging de huiskamer inrichten. Er zaten vlekken op het behang.

Ik moest zijn vervallen tot verwaarlozing van de dingen zelf, omdat ik in verwarring was, en een van mijn verwarringen was dat ik niet meer wist welke rol de dingen zelf speelden. Maar ze speelden nauwelijks een rol en mijn wantrouwen was misplaatst. Het waren niet de dingen zelf, waardoor wij onze omgeving niet met rust

konden laten en moesten wonen in een huis vol risico's en brandgevaar. Het was dat de dingen, als het enige tastbare, absurd meetolden in een maalstroom van mogelijkheden om te worden omgezet in geld. En hier zijn geen grenzen aan. Zoals er heus wel grenzen geweest zouden zijn, en vermoedelijk eeuwenlang waren, aan de behoefte van mensen om trekduiven te eten, of hoeden met veren te dragen, maar geen grenzen aan de behoefte aan geld, en altijd meer geld. Ik was zelfs in verwarring over mijzelf: of ik een mens was of een ding. Op een dag keek ik in de spiegel en zei, hé prinses! Je moet je haar eens wassen! En rommelend in mijn nachtkastje zag ik, maar niet zonder mateloos afgrijzen, wat mij te doen stond. En wist ik dat ik al die tijd geweten had dat dit vingerhoedskruid was. Lang gelden moest ik dat eens van iemand hebben gehoord maar van wie, dat herinnerde ik mij niet meer. Ook niet of ik er zelf naar had geïnformeerd, dan wel of de informatie mij ongevraagd was gegeven. Vingerhoedskruid kende ik wel. Het is een kruid dat heel gevaarlijk kan zijn.

Misschien ben ik toen afgedwaald en heb ik niet vijf minuten maar urenlang uit het raam gestaard. Lawaaiige zwermen mussen scheerden in schichtige besluiteloosheid laag over de struiken, streken neer, vlogen weer op. Ik dwaalde af, niet omdat mijn denken afdwaalde maar omdat het in een absoluut kaarsrechte lijn ging naar een zwart gat, naar waar ik niets meer zien kon, naar waar alleen nog angst was, als een zwarte rook. Zoals ik zelf wel eens die droom had gehad van te lopen op een rails, waarop uit tegengestelde richting een trein nadert, zodat je snel opzij springt en loopt op de rails daarnaast, maar dan is die trein ook daar, tot je als verlamd aan het ene of het andere stel rails blijft vastkleven om de volgende seconde ongetwijfeld te worden verpletterd, zo had ik mij nu zozeer met hem vereenzelvigd dat ik hèm zag lopen op die rails, terwijl de angst míj de keel dichtkneep. Die droom, of dit denken, dwaalt nooit af maar stopt, net die ene seconde voor het moment van verplettering. Het is best mogelijk dat ik toen mijn haar ben gaan wassen. Op een avond heb ik vier tabletjes verpulverd in zijn puree. De volgende dag zeven in zijn koffie en zeven in zijn thee. De dag daarop nog eens zes of zeven in een boterham. Het haalde niets uit. Zo leek het eens te meer of ik te nietig was om in de loop van het onvermijdelijke in te grijpen, of ik substantieloos was en zelfs geen schaduwen wierp. En zo werd het zomer, herfst, en ten slotte weer winter. Was het niet dat het noodlot ook een temperatuur scheen te hebben en zich meer welbevond in de schraalheid en het kale van sommige winters dan in andere jaargetijden? Of was het de vergetelheid die kwam met de sneeuw, vergetelheid waarin de dagelijkse overwegingen altijd tot morgen konden worden uitgesteld en er over alle precedenten een floers schoof? Of het doodse, dat altijd weer een verbinding leek aan te gaan met een of andere hoop, onverbeterlijk door feit of fabel? Of was het alleen de kilte, die somberheid waarin niets er meer toe deed en er ook geen reden was waarom ik niet zelf alle tabletjes in die elf potjes, met een glas water, in drie minuten had kunnen opmaken? Een feit is dan dat ik dat niet deed en ook, dat ik van die potjes er tien had verborgen op de zolder onder een losse plank, in het stro dat daar tussen de balken lag. Wie in mijn nachtkastje zou hebben gekeken, zou daar één potje hebben zien staan en er geen reden in gevonden hebben voor twijfel, of voor argwaan.

Wist ik dan zo goed wat ik deed? Het moet er, voor mijzelf althans, wel de schijn van hebben gehad. Anderzijds was er het eigenaardige dat ik, eenmaal doende, voortging met handelen in betrekkelijke onafhankelijkheid van wil of bewuste intentie. Ik zag dit - moest dit wel zien - als de maat die aangaf hoe ver mijn proces van aanpassing in feite al was gevorderd. Want dat ik mij uit puur zelfbehoud diende aan te passen, werd met de groei en het succes van de mallotige fabriek dagelijks duidelijker. Zo benauwden al deze dingen mij, zonder dat ik wist wat ik er nog aan kon doen, of misschien zonder dat ik er nog iets aan had willen doen. Ik ging naar de kapper, kocht nieuwe kleren en wist niet of ik het zelf was die dit allemaal deed.

Mijn gevoel voor proporties verminderde. Op een dag begon ik met de deegroller een halve pot tabletjes fijn te malen. Het werd een ruime handvol poederen die smeerde ik met de boter op de boterhammen die hij meenam naar het kantoortje. De volgende dag gaf ik hem op dezelfde manier de andere helft van dat potje mee. Die avond was hij ziek.

Het maakte me misselijk te zien dat hij ziek was. Hij transpireerde en het zweet brak mij uit. Van tijd tot tijd haalde hij diep adem, op de manier die ik kende van een hartklopping, leunde het hoofd achterover en sloot geruime tijd de ogen. Hij zei iets tegen Rachel over krampen en had een aanval van diarree. Ik had er wat aan willen doen. Als hij zo zwak was, moest ik hem weer sterk maken. Maar terwijl Rachel met een natte doek zijn voorhoofd bette en voelde of hij koorts had, staarde ik machteloos voor me uit en deed niets, alsof niet ik maar een ander daar zat, een medium dat nog geen instructies had gekregen.

Die nacht sliep ik niet aan de rand van het bed zoals gewoonlijk, maar zo dicht bij hem dat ik mij voortdurend ervan kon overtuigen dat hij leefde, dat hij warm was, dat zijn bloed klopte. De volgende dag leek hij evenwel beter en gaf ik hem opnieuw de helft van een potje tabletjes mee, of niet ik maar die ander, die een deel was van mij zonder dat ik daar iets over te zeggen scheen te hebben. In de daaropvolgende weken bleek dat het in deze gespletenheid van geest mogelijk was een afschuwelijkheid gade te slaan en eraan te wennen, terwijl die toch onverminderd afschuwelijk bleef. En inwendig schreeuwend, Thomas! is er niet iemand die je kan waarschuwen, of helpen? wist ik in koelen bloede dat er niemand zou zijn en opnieuw werd hij ziek, en zienderogen zieker. Er waren dagen dat hij niet naar zijn werk ging. Hij zat bleek in een stoel in de huiskamer en ik, die de diepte van mijn woede dus zelf niet kon begrijpen, ik staarde dagelijks naar die slinkende voorraad tabletjes en hoe ik ook staarde, feilloos grepen mijn handen toe. Ik hoefde er niet meer aan te twijfelen dat ik zou volbrengen wat ik begonnen was.

Want tot een zeker onduidelijk moment had ik misschien geloofd dat mij nog een gelegenheid zou worden gegeven voor een intelligente en weloverwogen keus. Toen dat niet zo leek te zijn, werd ik panisch voorzichtig. Ik luisterde aan ramen en deuren. Als ik de kolenkit had gevuld, cirkelde ik om het huis alvorens weer naar binnen te gaan. Mompelende stemmen van hem en Rachel: ‘Hoe laat is het?’

‘Bijna negen uur.’

‘Nee, laat me maar met rust.’

‘Rachel, de lucht op dat kleed, is die groen? Ik dacht dat die blauw was.’

‘De lucht? Die is blauw, vader.’

Of ik stond in de gang, omdat ik bijvoorbeeld naar de keuken was gegaan om daar een bekertje water voor hem te halen, waarna ik minutenlang met dat bekertje in mijn handen in het donker van de gang bleef staan wachten, behoedzaam ademend, niets horend en al die minuten wetend van niets; onzichtbaar zelfs voor mijzelf, tot mijn ogen wenden aan het donker en ik het water in het bekertje dof zag flakkeren, waarop ik haastig weer de kamer binnentrad en het licht van de lamp mij daar als iets razends op het lijf sloeg. Rachels onverschilligheid verbaasde mij. Ze vroeg hem hoe het er nu mee was. Ze legde af en toe een hand tegen zijn wang maar koorts had hij niet of weinig, en afgezien van dit en ander plichtmatig vertoon van belangstelling zat ze zo geconcentreerd te lezen, of te borduren, dat hij soms tweemaal haar naam moest zeggen voor het tot haar doordrong dat hij het woord tot haar richtte. Het moest wel haast zo zijn dat zij niet geloofde in de ernst van de zaak, zodat ik de enige was die, in mijn benauwdheid en mijn eigen klamme misselijkheden, met hem meeleed. Maar ik kon niets zeggen. Woorden stolden in mijn mond en bleven als was aan mijn gehemelte plakken. Hij dacht dat hij last had van zijn maag. Of een buikgriep. Ik kon mij niets pathetischers voorstellen dan dat hij, in deze toestand, dit zou denken. Maar toen driekwart van de voorraad tabletjes op was, kwamen er weer dagen dat hij veel beter was. Dit ziekzijn en weer beter worden, de op- en neergaande lijn die daarin was, leek geen duidelijk verband te houden met wat ik deed.

‘Zou je niet toch eens naar een dokter gaan?’ vroeg Rachel, toen hij na beter te zijn geweest weer ziek werd, of weer zo'n dag had dat hij zich niet goed voelde. Er was nog anderhalf potje met tabletjes over. Ik twijfelde aan mijn effectiviteit. Nog een of twee dagen en er zouden helemaal geen tabletjes meer zijn. Hij zei zuchtend nee. ‘Daar heb ik toch geen tijd voor?’ en hij ging niet. Langzaam maar zeker begon nu mijn eigen misselijkheid weg te trekken naarmate ik meer en meer ging geloven dat wat ik deed inderdaad met zijn ziek worden geen direct verband hield. Als het dat wel deed, zou het ziekzijn toch zijn toegenomen met de hoeveelheid tabletten

die hij binnen kreeg? Dan zou het toch niet anders hebben kunnen doen dan toenemen?

De dag dat hij de laatste tabletten kreeg, ging hij gewoon naar zijn werk. Wat moest ik nu doen? Ik zal het kort maken want het werkt op mijn zenuwen dit allemaal te moeten uitleggen. Ik deed wat het meest voor de hand lag. Ik wist mezelf aan te praten dat hij er mogelijkerwijs geen werkelijke hinder van ondervond. Dat zijn lichaam op de opname van vreemde elementen reageerde met de vorming van iets? iets bijzonders, een of andere stof die ontgiftend werkte, waardoor hij alles wat ik hem toediende eenvoudig weer kwijtraakte en er per saldo niets aan de hand was. Ik zou niet weten wat ik er anders van had moeten denken. Van detoxicifatiemechanismen bij de mens wist ik niet veel af en dat kan mij moeilijk persoonlijk worden aangerekend. Ik geloof dat daar nog steeds niet veel over bekend is. Buitensporige of ongewone gedachten had ik niet meer. Is er niet heel veel gif waarvan vrij algemeen wordt aangenomen dat de mens er wel tegen kan of tenminste, dat de schade die de mens ervan ondervindt niet werkelijk ernstig of ingrijpend kan zijn? Gif moet immers niet zo letterlijk worden genomen als wij vroeger deden, in het wilde weg gif vrezend om ziekten, afwijkingen, misgeboorten, de dood. Zo'n vaart loopt het meestal niet. Neem nog een voorbeeld van dichtbij, iets dat bij wijze van spreken vlak voor de voeten voor het oprapen ligt zoals het cadmium, waarvan in de Kempense bodem zoveel wordt aangetroffen vanwege de metallurgische industrieën hier en dat ook wel een gif is. Maar in het menselijk lichaam wordt het gebonden door een eiwit, het metallothioneïne. Zolang de toediening van hoeveelheden cadmium binnen de perken van de capaciteit voor metallothioneïnevorming blijft, is cadmium niet werkelijk gevaarlijk, of niet acuut gevaarlijk, wat op hetzelfde neerkomt want wij leven nu en niet een andere keer. En zijn er niet al zeezoogdieren gevonden met zulke grote hoeveelheden kwik in lever en hersenen, dat zij eigenlijk dood hadden moeten zijn? Op het moment dat dit kon worden vastgesteld, waren ze dat ook, maar toen ze gevonden werden, waren ze in leven. Wat ik even leren moest, was de juiste vragen te stellen. Als de vraag niet is, waar kwam dit kwik vandaan? en ook niet, konden die dieren niet blijven leven? maar: bestaat er wel zoiets als niet-acute vergiftiging? dan lijkt het geval van die zeezoogdieren dat tegen te spreken. En wie kan nu voor welk gif zeggen welke hoeveelheid, binnen welk tijdsbestek toegediend, acuut moet heten?

Mijn handelen stond geheel los van wat er met Thomas gebeurde. Die tabletten waren al lang op. Twee dagen nadat ik het laatste lege potje had weggegooid, werd hij nog eens ziek. Nu was ik er zelf van overtuigd dat dit een griep moest zijn. Misschien kreeg hij ook koorts. Hij raaskalde. ‘De daken zijn rood!’ riep hij soms ineens, of: ‘De lucht is blauw!’ en dingen van soortgelijke strekking en gebrek aan inhoud. Hij stierf onverwachts in de nacht, of onverwachts misschien niet. Hij had die nacht onrustig geslapen, gekreund, gereuteld, en ik was wakker gebleven. Om kwart over vier of half vijf wist ik plotseling dat hij daar niet meer was. Ik stond op, deed het licht aan en riep Rachel. Die kwam aanlopen in haar nachtjapon en haar ogen waren groot van ongeloof, net als de mijne. Wat ik gewild had, wist ik niet meer. Had ik het noodlot als een strop willen ontknopen?

Het was al lang geleden dat ik van hem had gehouden en nu hield ik van niets of niemand meer. Maar ik had hem vergeven. Nog voor ik het woord voor moord zelfs maar geweten had, had ik al meer gedaan dan hem vergeven: ik had hem verlost en zijn krankzinnigheid had ik vernietigd. Wat mijzelf betreft: vanaf die dag kon ik mij verliezen in bespiegelingen over de dingen, over de mensen, over mijn leven, zonder angst of medelijden, zonder schuld of verantwoordelijkheid. Ik kon denken in termen van prioriteiten. Ik achtte mijn eigen prioriteiten van zuiverder aard dan die van anderen. Ik had mijzelf gelouterd van scrupules en was ontheven geraakt van de gewoonte verbanden te leggen tussen mijn handelen enerzijds en de

gevolgen daarvan anderzijds. Tussen mijzelf en mijn geschiedenis was de muur nu drie meter dik. Wie denkt dat ik vanaf die dag zelf krankzinnig was, vergist zich. Ik was vanaf die dag een volwaardig en aangepast lid van de maatschappij.

Uit: *De Feniks, een familiekroniek*, roman die in september a.s. verschijnt bij De Bezige Bij. In deze kroniek wordt, in recapitulatie door verschillende vertellers, de geschiedenis van de familie Asberg in kaart gebracht vanaf 1934, het jaar dat Thomas Asberg begon met een eigen onderneming, die in de decennia na de Tweede Wereldoorlog zou uitgroeien tot een groot en veelomvattend bedrijf.

Michel Boll
Boudewijn Büch en het eiland Dood
Een interview over tien jaar schrijverschap

Op 54° 26' zuiderbreedte en 3° 24' oosterlengte, vlakbij de Zuidpool, ligt het eiland Bouvet. Een onbewoonde, kale rots, in 1740 ontdekt door J.B.C. Bouvet de Lozier, die er toevallig langsvoer. In 1756 werd het eiland nog eens gezien, vanaf een Spaans schip. In beide gevallen werd het voor een stuk van Australië gehouden. Boudewijn Büch schetst in zijn essaybundel *Eilanden* de treurige geschiedenis van dit eiland. De ontdekkingsreiziger kapitein Cook voer er vlak langs, maar zag het niet liggen. Eeuwenlang was er geharrewar over de status van het eiland, en diplomatieke twist om het bezitsrecht, zelfs geografische verwarring: was het nou één eiland of waren het er drie, of bestond het eigenlijk wel? Büch schreef erover: ‘Je moet honderden boeken raadplegen om iets over het eiland te weten te komen. En dan spreekt ieder boek elk ander tegen. (...) Misschien bestaat Bouvet toch wel niet. En áls het bestaat is het het eenzaamste plekje op deze aardbol. Men kan er geen post heen sturen, het heeft geen telefoonnummer, het ligt op alle moderne kaarten steeds ergens anders. Het is dus één groot vraagteken.’

Het oeuvre van Boudewijn Büch vormt één groot geheel, al zijn werken verwijzen naar elkaar en lijken met dezelfde bedoeling geschreven. Zoals hij in *Eilanden* een poging doet om een dertigtal eilanden en hun merkwaardige, onbekende, geschiedenissen in kaart te brengen, zo is zijn hele oeuvre een poging om zijn eigen warrige leven en ervaringen vast te leggen, te verhelderen en te verklaren, in kaart te brengen. Dat oeuvre wil overzicht geven van het onder hoogspanning staand emotioneel krachtenveld waarin hij zich sinds zijn vroege jeugd bevindt, van alle kanten wordt er aan hem getrokken. Tegelijk wil dat oeuvre een instrument tot beheersing van dat krachtenveld zijn. De dood neemt in Büch's leven een centrale plaats in, en veel van zijn schrijven is dan ook gericht op het verklaren en daardoor bezweren van de dood. Dit spitst zich toe op de kinderdood: in 1976 overleed zijn bijna zesjarige zoon. Kort daarvoor had al Büch's vader door zelfmoord het leven drastisch bekort, en ik zou dit dodenlijstje nog wel langer kunnen maken. Mede daardoor lijdt Boudewijn Büch aan een doodsyndroom. In *Een kleine blonde dood* schreef hij daarover: ‘Mijn familie is op dood geabonneerd; daar zal het wel aan liggen. Als ik mijn moeder bel - die bij uitzondering nog leeft - nemen wij sterfgevallen door. Maar ik blijf een beetje esthetisch-bang voor dat zwarte beest. Toch bezat het lang geen bijzonder onaangename trekken. Op fietstocht door Frankrijk stapte ik bij ieder kerkhof af. En peuzelde aan een brood boven een “chère mère”. Ik sloot mij overal in de wereld aan bij rijen die vooraf werden gegaan door een kist. Ik kocht boeken van en over jong gestorven dichters, studies omtrent begraafrituelen en bezocht anatomische laboratoria. Totdat de lente van 1976 mij bezocht. Ik lag op bed, woedend, half-gek, uitdagend lachend. Ik moest naar een zenuwarts. De dood was van een enigszins eigenaardig tijdverdrijf tot een ziekte geworden. Voordien had ik al dat gesterf aardig kunnen doorstaan. Dat van mijn vader was niet leuk, maar ja. En die zenuwarts die ging maar door. Trap op, trap af. Omhoog voelde ik me beroerd. Na een uur de trap omlaag voelde ik me doodziek. Ik mocht vertellen: masturbatie, 1954, 1955, 1956; van alles. En als ik op mijn fiets klom maakte de zielkundige de asbak waarin ik twintig halfafgesabbelde peuken had achtergelaten met een kwastje schoon. Nimmer heeft hij het raam van zijn analytische martelkamer geopend om mij - reeds fietsend - toe te roepen: “Een boek! Schrijf een boek!”’

Boudewijn Büch. Foto Leo Potma.

De biografie van Boudewijn Büch heeft iets onwerkelijks. Omdat bepaalde levensfeiten in zijn boeken een prominente rol spelen wil ik ze hier even aanstippen. Het huwelijk van zijn ouders, een Pool en een Italiaanse, beide van joodse afkomst, was slecht. Vader had grote psychische problemen en leed aan ernstige depressies ten gevolge van de Tweede Wereldoorlog. Nadat hij vanwege het naderende oorlogsgeweld de wijk had genomen naar Engeland bombardeerde hij zijn geboorteland als geallieerd oorlogsvlieger. Zijn familie werd onderhand uitgeroeid. Vader Büch heeft deze zaken nooit kunnen verwerken. Hoe dat van invloed was op het leven van Boudewijn en de overige gezinsleden staat te lezen in *Weerzien*. Later, in de tijd dat de affaire rond de Drie van Breda speelde, pleegde de vader zelfmoord. In zijn vroege jeugdjaren onderhield Boudewijn met hem een innige relatie. Toen aan anderen duidelijk werd dat de vader-zoon relatie mede een incestkarakter had werd de tienjarige Boudewijn voor een jaar in een psychiatrische inrichting geplaatst. Voor zijn eigen bestwil, heette het. Dit veroorzaakte een breuk met de vader die niet meer geheeld kon worden. *De blauwe salon* gaat voor een groot deel over deze jeugdjaren, de ambivalente gevoelens ten opzichte van de vader en het terreurregime in de katholieke inrichting. Na de scheiding van zijn ouders bleef Boudewijn enige jaren bij zijn moeder in Wassenaar wonen. De benauwenis, alsmede tegenwerking in de ontplooiing van zijn driftleven doet hem al op vroege leeftijd besluiten het ouderlijk huis te verlaten. Er volgt een zeer groot aantal contacten met personen van beiderlei kunne, met tegelijkertijd het opbloeien van pedofiele verlangens (zie onder andere *Nogal droevige liedjes voor de kleine Gijs*). Uit een relatie met een oudere vrouw wordt - ongewild - een zoon geboren. De negentienjarige Boudewijn neemt het vaderschap niettemin met veel

liefde ter hand. De jongen overlijdt in 1976 aan een hersentumor, bijna zes jaren oud, de grootste tragedie uit Büch's leven. Het kind wordt gecremeerd en zijn as wordt boven zee verstrooid, een handeling die later zeer betreurd wordt door Büch. In de boeken *Een kleine blonde dood* en *De kleine blonde dood*, alsmede in de poëziebundel *Dood kind* tracht Büch een papieren gedenkzuil voor zijn zoon op te richten. Weer ander werk, zoals het verhaal ‘De tietloze pracht’ (in de bundel *Rose Verhalen*, van diverse auteurs) getuigt van zijn zoektocht naar het ‘jongensmeisje’, een figuur waarin de volmaakte tweeslachtigheid gestalte zou moeten krijgen. Ook de essaybundels *Eilanden, Bibliotheken* en *Literair Omreizen* zijn bij het navolgende interview betrokken omdat ze sterk met het verhalend proza en de poëzie verbonden zijn. *Literair Omreizen* laat Büch zien als gepassioneerd literatuurliefhebber, werkend in de marge van de literatuurgeschiedschrijving, stof wegblazend van het werk en de levensdocumenten van al dan niet ten onrechte vergeten literatoren. En in *Bibliotheken* geeft hij beschrijvingen van allerlei bibliotheken over de hele wereld verspreid: eilanden van rust, stilte, eeuwigheid - maar ook verval, vergruizing en verslonzing. *Eilanden* getuigt van Büch's eilandziekte en brengt gebieden in kaart waarnaar een nieuwsgierig verlangen bestaat maar die niet bezocht kunnen - en mogen - worden.

Als we de balans opmaken dan stuiten we op het verblijf in de inrichting, vader, zoon, het jongensmeisje, pedofilie, doodsyndroom en melancholie: een rustig dagje is er niet bij. Slechts dank zij het schrijven houdt Büch zich staande.

Boudewijn Büch is sinds vijftien jaar werkzaam in de journalistiek en heeft gedurende de laatste paar jaar een nationale bekendheid verkregen door televisie-optredens in een boekenprogramma dat zijn naam draagt. Zijn werklust is onuitputtelijk, hij heeft in de afgelopen jaren in bijna alle belangrijke dag- en weekbladen artikelen gepubliceerd over een grote verscheidenheid aan onderwerpen. Het bekendste zijn zijn stukken over bibliotheken, uitgevers, eilanden, rock 'n roll. Hij is bovendien een Goehte-, Spinoza- en Rimbaudkenner. In 1976 maakte Büch zijn literaire debuut met de poëziebundel *Nogal droevige liedjes voor de kleine Gijs*. Daarna verschenen er nog drie poëziebundels, een roman, twee autobiografische prozawerken en een drietal essaybundels, benevens een groot aantal bibliofiele uitgaven. Binnenkort verschijnt - of is inmiddels verschenen - *De kleine blonde dood*, en in het najaar staat ons een ware Büchhausse te wachten. Die duizenden artikelen, verhalen en gedichten - je stelt je met angst voor wat er gebeurd zou zijn als dat allemaal in dat ene hoofd had moeten blijven zitten.

Büch's literaire werk wordt tegenwoordig met een zekere mate van welwillendheid door de critici ontvangen. In de beginjaren - de eerste twee poëziebundels en de roman - was de kritiek duidelijk in twee kampen verdeeld. Naast enkele positieve besprekingen viel Büch ook een flink aantal negatieve kritieken ten deel. Sommige van die recensies doen tien jaar na dato enigszins eigenaardig aan. Bepaalde boekbesprekers, vaak zelf dichter, vonden het belangrijker te tellen of het aantal lettergrepen verstechnisch gezien wel klopte dan zich over de inhoud en de zeggingskracht van de gedichten te buigen. Weer anderen hadden grote moeite te begrijpen waar het over ging. Büch's poëzie is inderdaad op het eerste gezicht nogal ondoorgrondelijk, maar herhaalde lezing en inschakeling van kennis van de rest van zijn oeuvre, vooral van het proza, kan een hoop verduidelijken. Net als bij Mulisch breidt Büch's oeuvre zich na elke nieuwe publikatie in twee richtingen uit: behalve dat er een nieuw werk aan wordt toegevoegd, wordt telkens ook het inzicht in het overige werk vergroot. Daarnaast verduidelijken twee voortreffelijke artikelen van Harry Prick (in Maatstaf oktober 1978) en Ernst Braches (in *Bibliotheken*) een heleboel.

De lezer dient vooral gespitst te zijn op Büch's voorliefde voor taalspelletjes en meerduidige zinnen. Omdat er in ieder gedicht een flink aantal woorden op verschillende manieren geduid kan worden heeft Büch's poëzie vaak verrassend veel lagen. (Harry Prick geeft daar een mooi voorbeeld van. Als Büch een Mick Jagger-citaat ‘It was your father who trained you’ gebruikt boven een gedicht dan kan het woord ‘to train’ een aantal verschillende betekenissen hebben (grootbrengen, opvoeden, oefenen, africhten, inwijden, per spoor doen vervoeren). Büch gebruikt al die betekenissen. Zo drukt het citaat de beide kanten van de liefde-haat verhouding tot de vader uit: vader heeft hem opgevoed in ingewijd, maar is ook één van degenen die hem per trein naar de Brabantse inrichting heeft laten vervoeren.) Voor wie oog krijgt voor dergelijke betekenissen wordt Büch's poëzie een stuk toegankelijker. Deze poëzie laat zich lezen als een soort gastenboek van de geest: welke aandoeningen, maar ook personen Büch in de loop der tijden ‘bezoeken’ en al dan niet uit evenwicht brengen. En als een aanhoudend pogen de dood te doorgronden, in kaart te brengen.

Grafschrift

regels om te vergeten: graf
na graf versleten schoonheid
bovengronds te dichten. Nooit
komt de Jongen met berichten
van: ‘Aan de dood ontkomen
Wacht bij Zorgvlied aan het
hek. Spreek taalkundig volstrekt
vergeten idiomen. Onttrek het
blauw aan de dag & dromen.’

Dichter, romanschrijver, essayist, journalist. Hoe houd je dat uit elkaar?

Mensen vragen wel eens: is het nou niet anders als je een stuk voor de NRC typt en dan 's avonds aan een roman gaat schrijven? Ik zie daar geen verschil tussen. Ik hanteer, denk ik, geen andere stijl als ik een stuk voor de krant typ. Alleen dichten vormt een uitzondering. Het verschilt bijvoorbeeld al zo dat ik het proza typ, ook romans en novellen, maar een vers altijd met de hand zal doen, ik zou niet weten hoe ik dat moest typen, dat zou niet gaan.

Ik heb nog nooit iets geschreven zonder rock 'n roll muziek aan te hebben staan. Waar ik buitengewoon van geniet is met de koptelefoon op typen, met muziek van Buddy Holly bijvoorbeeld. Voor mij is dat stilte.

Poëzie is totaal wat anders. Poëzie ontstaat heel vaak terwijl ik reis of fiets. Ik ben bijvoorbeeld net een paar weken weggeweest, ontzettend veel gewandeld. Dan loop ik zo'n vers te ontwerpen terwijl ik langs een rotspad wandel. Over dichten doe ik ook het langst. Ik had vorige maand zes verzen in de Avenue, en dat was alles wat ik het afgelopen jaar aan verzen heb geschreven.

Welke invloed heeft dat journalistieke werk - met name dat voor de televisie - nou op je literaire carrière? Heeft het niet ook negatieve kanten?

Ik weet het niet. Hoe lang schrijf ik nou al boeken, tien jaar, en opeens worden allerlei boeken herdrukt. Er is een tweede druk van *Bibliotheken, Weerzien* loopt naar z'n derde druk toe. Zelfs *De blauwe salon* wordt herdrukt. Opeens schijnen de mensen dat boek toch boeiend of aardig of raar te vinden. Of misschien kopen ze het wel omdat ze m'n snuit op de televisie zien.

Ik doel niet op de verkoop, maar op bepaalde reacties in kritieken. Je journalistieke werk en je nevenactiviteiten hebben je er bij sommige collegaschrijvers en critici bepaald niet populairder op gemaakt.

De literaire kritiek in Nederland interesseert me echt niets. Ik zie daar de onbenulligheid en de partijvorming van. Ik zie: als je die en die slecht hebt besproken, dan pakt ie je twee jaar verder terug. Ik ken het, ik heb het zo lang zelf gedaan. Daarom ben ik er uitgestapt, daarom bespreek ik geen moderne literatuur meer in de kranten en weekbladen. Ze schrijven maar, het zal me een zorg zijn. Ik zeg niet dat als iemand schrijft dat ik een kutdichter ben dat ik dat leuk vind, zo is 't ook niet. Maar ik heb m'n eigen winkel en ik weet heel goed hoe ik die moet runnen.

Pas de laatste vijf jaar ben je echt bekend. Wat heb je voor die tijd gedaan?

Ik heb drie studies afgemaakt: Nederlands, Duits, Filosofie. Op de universiteit heb ik eigenlijk niets geleerd. Wel ben ik er leermeesters tegengekomen die mij 's avonds, als ik daar een

bezoek bracht, op ideeën brachten. Het enige dat ik op de universiteit geleerd heb is zoeken, je leert apparaten begrijpen, bibliotheken. Ik kon een aantal vrijstellingen krijgen omdat de vakken elkaar overlapten, en bovendien: ik verveelde me in die tijd. Je moet niet vergeten, ik heb nooit de ambitie gehad om schrijver te worden, ik wilde hoogleraar worden. Ik zat niet in 1963 te denken: ik wil dichter worden. Ik heb bij elkaar vijftien jaar aan de universiteit gewerkt als medewerker, wetenschappelijk hoofdmedewerker, toen bij Mare, als plaatsvervangend hoofdredacteur, toen bij Folia. Het is nou niet om te zeggen: god wat is die jongen ijverig, maar ik doe veel meer dan de meeste mensen weten. Net als paus Pius XII kan ik met heel weinig slaap toe. Om vier, vijf uur naar bed en ik sta om tien uur op. Eens in de zoveel tijd ben ik een paar weken weg en dan lees ik achter elkaar op een hotelbed waar ik normaal geen tijd voor heb.

Als ik je werk lees heb ik de - in principe foute - neiging om de hoofdpersoon met Boudewijn Büch te vereenzelvigen.

Wat je zegt is volstrekt waar. Je denkt: dat moet ik niet doen, maar eigenlijk is het korrekt. Ik ben het gewoon, laten we er maar niet over lullen. Natuurlijk niet tot in de details. Ik laat dingen wel eens twee jaar eerder of drie jaar later gebeuren, of ik situeer een gesprek in een boekhandel dat eigenlijk in een drogisterij plaatsvond. Ik verwerp het niet als mensen het als autobiografie willen zien.

Doet het er trouwens iets toe of het echt gebeurd is, denk je dat het de literaire waarde verhoogt?

Nee, niks. Mensen mogen het ook als fictie lezen. Hoewel, ik moet je zeggen: ik las dat iemand in een bespreking van *Weerzien* schreef dat het allemaal wat aangezet en overdreven was. Ik dacht: godverdomme, het is pas tien procent van wat ik te vertellen heb, er komen nog zeker twintig boeken!

Nogal droevige liedjes voor de kleine Gijs

Je poëziedebuut was in 1976 en heette Nogal droevige liedjes voor de kleine Gijs. *Vanwaar liedjes?*

Het woord gedicht vond ik erg zwaar. Het is een beetje ironisch bedoeld, liedjes heeft ook iets blijs, in tegenstelling tot droevige.

Het begrip 'dood' duikt nogal eens op. Dat staat niet alleen voor lichamelijk sterven?

Nee, het staat ook voor emotioneel afsterven of een liefde die overgaat. Ik denk dat als je een centraal thema in mijn werk zoekt dat ik niet gek zou opschrikken als je zou zeggen: dat is de dood.

De meeste liedjes gaan over de onmogelijke relatie met Gijsje. In één van die liedjes trof ik de regel aan 'jou te sluiten in mijn taal'. Welk verlangen druk je daarmee uit?

'Taal' staat bij mij niet alleen voor 'taal', maar ook voor het woord 'gedicht', en 'taal' is ook een manier van leven. Het is een soort idiolect. Als je iemand in je taal haalt dan begrijpt ie je ook beter, dan hoort ie bij je hè. Een goede relatie - denk ik, ik heb dat niet, maar goed - dan spreken de mensen dezelfde 'taal'. 'Taal' is bij mij een breed begrip, meer dan een aantal woorden.

De debuutbundel stond in het teken van de pedofilie. Had je ook de bedoeling het taboe dat daar op rust wat te doorbreken?

Nou eh, ik ben natuurlijk vanaf 1968 voorzitter geweest van allerlei homoseksuele emancipatiebewegingen. Maar met mijn poëzie en proza heb ik al heel lang niet meer een politieke of maatschappelijke bedoeling. Ik geloof niet dat poëzie een geëigend middel is. Ik heb een hoop gezeik gehad met die eerste bundel, dat je daar niet over schrijven kon en dat het schandelijk was. Ik denk dat het de verkoop oorspronkelijk niet erg bevorderd heeft.

Harry Prick schrijft in een artikel over jouw poëzie dat in ieder gedicht een ervaring wordt beschreven en dat het doel van de poëzie is het helder en verteerbaar maken van die ervaring.

Daar ben ik het volstrekt mee eens. Het zijn een soort dagboekaantekeningen in de vorm van poëzie. Het is allemaal gebeurd. Of in mijn kop of op straat ergens. Ik kan niks verzinnen, dat is ook zo vreselijk.

Boudewijn Büch. Foto Leo Potma.

Moet ik dat ook weer zien in het licht van Spinoza: de ervaring leert?

Ja, ik ben buitengewoon beïnvloed door Spinoza's *Ethica*.

Is schoonheid ook een doel van die poëzie?

Ach nee, poëzie heeft geen enkel doel. En voor de verkoop hoef je het ook niet te doen.

Ik bedoel voor jezelf, waarom schrijf je het?

Ja, dan zeg ik altijd: het is hetzelfde als therapie. Of naar de psychiater of schrijven. Ik heb maar voor het schrijven gekozen. Dat is een hele goedkope psychiater, en daarbij komt dat je er nog een centje aan verdient. Tegenwoordig zelfs heel veel. Vroeger moest ik aan die klootzakken betalen en nu word ik betaald!

Ik ben al jaren bezig met een boek over mijn psychoanalyse. Het is al voor driekwart klaar, maar er komt steeds wat tussen.

De bundel is sterk thematisch, de gedichten verwijzen naar elkaar. Heb je dat bewust gedaan?

Het is nog ingewikkelder: alles wat ik doe verwijst naar elkaar, tot mijn stukjes in Het Parool aan toe. Ik ben een gering talent, ik kan uitsluitend over mezelf schrijven. Dat verwijzen, dat doe je heel bewust, ja.

In de bundel zijn de bepalende figuren: het jongetje Gijs, de vader van wie de dichter zich niet los kan maken, de dichter en een vierde figuur die er bij komt. Dat heb je uitgedrukt in de beeldspraak over driehoek en vierkant?

Volstrekt juist. Ik heb later ook cirkels opgevoerd om het probleem op te lossen, maar in wezen was het grote probleem: een driehoek moet een vierkant worden. Het vierkant geeft meer evenwicht naar mijn mening.

De vierde figuur is dan het jongensmeisje, zoals je dat noemt. In het slotgedicht hoop je op een bepaalde techniek (machine,

taal) die ervoor zorgt dat meisje = jongen. Een optimistisch slot?
Dat was het toen zeker ja, hoewel tegen beter weten in. Ik wist dat het niet zou lukken, en het is totaal mislukt, dat kon ik wel vergeten.

De taal als blauw

De tweede bundel heet De taal als blauw. *Wat betekent dat blauw?*
Het is synoniem voor dood, droefenis, vooral melancholie. Blauw overheerst, ook in mijn boekomslagen. Dat komt van Novalis. De dichter van de blauwe bloem, noemde ie zichzelf. Dat is eigenlijk de grootste theoreticus van het blauw in de poëzie en de melancholie.

In een gedicht schrijf je: 'Poëzie is dit: wit onttrekken aan het blauw'. Een soort formule?
Ja. Het wit staat voor mij diametraal blauw op de dood. Je zou met poëzie de dood, het doodsgevoel kunnen ontlopen.

Volgens de kritieken zou jouw poëzie maar moeilijk te begrijpen zijn.
Ja, maar dat verwondert mij altijd zo, want die mensen beweren altijd dat ze Rimbaud zitten te lezen en Mallarmé. En als je in Nederland moeilijk schrijft dan schrikken ze opeens op. Ik weet niet wat dat is. De poëziekritiek in Nederland is ongeveer het allertreurigste wat er is - wat een stelletje imbecielen zich daarover buigen!

Er zijn ook flaters geslagen in de kritieken, bijvoorbeeld bij de bespreking van je debuutbundel door een criticus die dacht dat Gijs je dode broer was.
On-voor-stel-bare stupiditeiten! Zo dom dat je denkt: dit kan niet, ze hebben het niet gelezen. Mijn nieuwe bundel, *Het androgyn in ska*, die wordt in 600 exemplaren gedrukt. Die is waanzinnig duur, omdat ik gewoon niet meer *wil*. Er mogen ook geen recensie-exemplaren verstuurd worden. Die 600 raak ik binnen een dag kwijt, zoals het nu met mij is - over twee jaar werk ik weer bij Tubantia, als hengelsportredacteur. 600, heel duur. Alleen voor de liefhebbers. Ik doe er *niet* meer aan mee! Geen zin meer.

Volgens mij is het belang van de titels boven de gedichten, die vaak citaten zijn, bij het begrijpen enorm onderschat. Bij veel gedichten kun je een = teken tussen gedichten titel zetten, dat lost een hoop op.
Ja, en het kan ook heel verhelderend zijn de herkomst van die titels na te gaan, om het boek te lezen waar het uit komt, of het nummer te draaien. Maar ik heb het gezien met *De blauwe salon*; er zijn critici die hebben regels gekraakt omdat ze het belachelijke zinnen vonden. Dat waren letterlijke citaten van Spinoza, de vertaling van Van Suchtelen. Nou ja! De literaire kritiek zit me niet hoog, ik zie alleen in dat het volstrekt ridicuul is. Maar ik heb makkelijk praten, je zal er maar afhankelijk van zijn. Je zal maar een prachtig boek geschreven hebben en in handen vallen van dat geteisem, want meer is het niet. Er zit ook zo veel vriendjespolitiek in die besprekerij, ik ben zo blij dat ik er niet meer afhankelijk van ben. Dat ik m'n eigen winkel heb, en verder: ze zoeken het maar uit. Vreselijk.

Maar is het niet wat veel gevraagd dat mensen, om jouw gedichten te begrijpen allerlei citaten op moeten gaan zoeken?

Als je echt van poëzie houdt niet. Als je ook ziet wat er over Rimbaud wordt gestudeerd en geschreven, dan heeft men het er wel voor over, maar de Nederlandse poëzie moet altijd van die huiskamerpoëzie zijn. De Nederlandse poëzie wordt kapot gemaakt door mensen zoals Jules Deelder - mensen die ik heel aardig vind hoor, laat ik dat vooropstellen. Maar het is allemaal van dat één niveau-achtige geschreeuw. En als het maar iets ingewikkeld is dan zeggen mensen: ja, dat kan niet, hoe moet dat nou. Dat is lui.

Roept het ook geen grote argwaan op dat veel van je citaat-titels uit de popmuziek stammen?

Dat komt er natuurlijk ook nog bij. Ik maak dat ook mee als ik over rock 'n roll schrijf in NRC, dat vinden de mensen minderwaardig. Dat boek over bibliotheken, dat vinden ze prachtig, maar over van die ketelmuziek, dat je dat gaat doen... Dat kan ook niet in Nederland hè, je *kan* niet alles weten over bibliotheken, uitgevers, eilanden, Goehte, rock 'n roll. Dan vragen ze: heb je iemand in dienst?

Toch vind ik de struktuur van de bundel De taal als blauw *wat onduidelijk. In de bundel staat de liefde voor Bernadette centraal, maar in de reeks gedichten is er ook sprake van een meisje dat zwanger raakt door een leugen, waarop een afscheid volgt. En daarna volgen weer gedichten die een betrekkelijk gelukkige toestand weergeven. Volgens mij zijn dat twee vrouwen, dat is niet zo duidelijk aangegeven.*

Het gaat om twee vrouwen, precies. Eén ervan is de moeder van mijn zoontje en de ander is een vrouw die weer een *ander* kind inbracht. Op een gegeven moment is er dus sprake van twee vrouwen, en dat is heel noodlottig wanneer je eigenlijk niet op vrouwen valt, dat maakt je leven heel ingewikkeld. Ik kan uitstekend met vrouwen omgaan en verliefd op ze worden, maar verder wordt dat allemaal nooit wat, behalve die ene keer, en toen kreeg ik een kind. En over dat vreselijk moeilijke probleem gaat die bundel, het zit inderdaad nogal ingewikkeld in elkaar. *De taal als blauw* is mijn minst toegankelijke bundel. Ik heb ook niet gezegd dat het voor iedereen makkelijk te begrijpen is, je moet er veel moeite voor doen en een hoop mensen nemen die moeite niet. Het is heel verstandig om als toelichting ook nog wat andere werken van mij te lezen. Je moet het echt als één geheel zien. Ik heb er geen enkel bezwaar tegen als men informatie van buiten de tekst erbij betrekt, dat doe ik zelf ook vaak bij schrijvers.

Als ik even de bundel verder volg: er komt een einde aan de liefde voor Bernadette, het sterven van een kind dringt zich ertussen.

Boudewijn Büch. Foto Leo Potma.

Ik denk dat aan alles een einde komt door de dood van mijn zoontje, ja, ook aan de liefde voor die vrouw. 'Dood' is het centrale thema en de dood van mijn zoontje heeft buitengewoon

droevige consequenties gehad voor mij. Ik heb toen ook maar besloten om niet meer in een val van welke ingewikkelde verliefdheid of relatie ook te vervallen.

Als ik aan het eind van de bundel dan ook lees 'waarom wij dus voor altijd samenwonen', dan is dat niet letterlijk bedoeld.

Ik zou samenwonen ook nooit in de betekenis gebruiken van hokken op één kamer, nee. Ik doel met 'samenwonen' op een heel droevige connotatie, bijna een bijbelse, samenzijn in de dood.

Die hoopvolle verwachting aan het einde van de eerste bundel is dus helemaal niet uitgekomen.

Toen die bundel verscheen had ik een redelijke hoop dat mijn leven nog wat zou worden, ik was in die tijd hevig op Gijsje verliefd, verder ging het ook redelijk in het leven. Ik dacht, misschien wordt het nog wel wat. Tien jaar later moet ik je meedelen dat het allemaal niks geworden is, hoe ik ooit hoopvol heb kunnen zijn begrijp ik nu ook niet meer.

Aan het slot dreigt het vierkant uiteen te vallen, de relatie met Bernadette loopt af, ook omdat die figuur een bepaald soort geluk meebrengt dat niet goed is. Er staat dan: 'Ik voorzag dat in een seizoen zonder pijn poëzie niet blauw kon zijn.'

Het was een relatie van veel reizen en eten in dure restaurants. Het was een soort non-geluk. Nee, dat is het niet, dacht ik, er gebeuren meer dingen.

Er is in de gedichten die van dan af aan volgen sprake van een dichter en een overledene (het kind), dat doet algauw denken aan Orpheus. Heeft de taal voor jou een Orpheusfunctie, kun je daar de dood mee ongedaan maken?

Niet echt. Achterberg is meer een typisch voorbeeld van het tot leven willen wekken van gelieven. Ik probeer juist de taal de dood definitief te laten maken. Ik wil die dood zo bezweren dat ik hem begrijp. Ik begrijp niet waarom mensen doodgaan die onschuldig zijn. Waarom is mijn vader zo naar aan zijn eind gekomen, en het kind? Ik wil eigenlijk de dood ermee op kunnen lossen, dat ik er rust en vrede mee heb. Poëtisch gezien is *De taal als blauw* de opmaat tot *Dood kind*, wat ik mijn beste bundel vind.

De sonnetten

Die Wahlverwandschaften

maar toch vervat dit water destillaat
dat afgebroken & verschoven schuilgaat
waar ik hem scheikundig droomde uit de stof
die - bij toeval - weer aaneengesloten, overtrof

het blauw verstorven zingen
uit zee herwinnen
kon hetgeen verdronken was. Hij heeft gepraat
& ook gelachen. Zijn lijfje werd herleefd legaat

dus in het donker was geen nacht
geweest die eens, toen zij verzaakte brandwacht

op mijn zoon te waken

sterven voer/nimmer was er sprake
van dat wij elkaar onthieven
het droeve deinen loog/wij zijn gelieven

De derde bundel heet De sonnetten. *Waarom ineens sonnetten?*
Het was toen de rage, daarom heet het ook heel pedant *de* sonnetten, om te sarren. Er zitten een paar verzen in waar ik bijzonder op gesteld ben, aan de bundel als geheel hecht ik niet veel. De bundel was bedoeld als een relatiegeschenk voor uitgever Thomas Rap, maar mijn eigen uitgever vond dat dat niet kon, en zo is het een echte bundel geworden.

Waarom sonnetten schrijven en je vervolgens niet aan ae regels houden?
Omdat ik doodziek werd van die mode, en nog ben. Het enige wat ik heb gedaan is: ieder gedicht veertien regels. Overigens is dat ook het enige centrale wat gevonden is na alle onderzoeken op het Europese sonnet: veertien regels, en dat nog niet eens altijd.

Er kwam weer veel kritiek op je techniek, er bestond - en bestaat - een aarzeling om je tot het dichtersgilde toe te laten. Ja, maar in alles, ik doe alles wat God verboden heeft, wat niet hoort bij de literatuur. Toen ik met die STER-spots van Verkade begon, toen zijn mensen helemaal in staat van ontploffing geraakt. Daarbij weiger ik ook veel dingen waarvan mensen zeggen: dat is goed voor je imago, voor de letteren. Ik lees bijvoorbeeld nooit poëzie voor, je gaat de mensen toch niet met zoiets onmogelijks staan vervelen? Ik doe dat niet, ik weet wel, als je dichter wilt zijn dan moet je Märklintreintjes kopen, ik doel nou op een Amsterdamse dichter die dat doet, en je moet met een lange jas door de stad lopen, dan moet je geen televisieprogramma's en radio doen, dan moet je arm zijn.

Je spuit ook regelmatig je gram over de BKR en het Fonds van de Letteren.
Ja, ik ben tegen iedere vorm van staatssubsidie, hoewel ik wel vind dat die BKR beschaafd afgebouwd moet worden, je kunt mensen niet van de ene op de andere dag zonder geld laten zitten. Al die mensen die beurzen van het Fonds van de Letteren krijgen, het is pure oplichting, die dienen een verzoek in dat ze weer een bundel gaan schrijven en daar krijgen ze dan acht maanden geld voor, ridicuul. Als je geld nodig hebt om te dichten dan ben je geen dichter. Gedichten kun je altijd schrijven, desnoods op een zolderkamertje. Bovendien: ik zou geen geld van Brinkman aan willen nemen, het stinkt gewoon dat geld.

Je zou De sonnetten *de bundel van de melancholie kunnen noemen. Is er ook sprake van een zekere berusting?*
Ten aanzien van melancholie tegenwoordig wel, ja. Ik weet dat het zo is, ik heb er nu een paar middelen tegen, dat is zuipen. Ik kan ook niet zuipen, maar dan moet ik pillen gaan slikken. Ik wind me er niet meer over op in die zin, het is nu eenmaal zo, ja hebt mensen die hebben een leverkwaal en ik heb melancholie, ik zie het bijna als een fysieke kwaal waar niks tegen te doen is.

Is er ook sprake van een berusting ten aanzien van het dichten en wat je ermee zou kunnen bereiken?
Dat het volstrekt zinloos is, dichten.

In de bundel staat ook een aantal verzen op ironische toon, à la Piet Paaltjens.

Dat komt omdat die bundel oorspronkelijk bedoeld was als relatiegeschenk, het is maar wat luim en ernst, dat zou ik er normaal niet ingezet hebben. Het lollige is dat die éénlagige, anekdotische verzen het meest in bloemlezingen gekozen worden, die zijn verreweg het makkelijkste.

De titels zijn nogal eens citaten uit de wereldliteratuur. Er wordt je dikdoenerij verweten.

O ja! Ik kan er ook niks aan doen, ik kan wel gaan veinzen dat ik een domoor ben, maar dan zou ik mezelf geweld aan moeten doen. Ik *heb* waanzinnig veel boeken, ik *heb* veel gelezen en ik *weet* een heleboel. Die mensen vinden dat dikdoenerij, maar op het moment dat ik voor jongelui een televisieprogramma ga maken waar ik duidelijk een niveauverlaging in moet voeren omdat het televisie is, een per definitie oppervlakkig medium, dan krijg je opeens weer: die Büch is ordinair. Doe ik eens een beetje normaal op televisie, met spelletjes zang en dans, het is nooit goed!

Dood kind

Dood kind *was je vierde bundel. In een artikel van je in Maatstaf, 'Kindergraven in Nederland', las ik: 'De schoonste dood zijn kinderlijkjes. Dood is sacraal. Het sterven in zijn uiteindelijkste vorm is de definitief geworden melancholie.' Kun je dat toelichten?*

Dat artikel is een voorstudie van *Grafsteentypografie in de Nederlanden*, een heel dik en geleerd boek waar ik nou al bijna tien jaar mee bezig ben. *Die* boeken had ik dus willen schrijven, als ik zeg dat ik geen schrijver heb willen worden! Het onbegrijpelijkste van alle dood is een kinderdood, zo onver-

diend. Daarmee is het ook de mooiste dood, met een romantische omdraaiing. Het is natuurlijk vreselijk, maar ook het meest onbegrijpelijk. Vijf jaar oud, dan kun je nog geen misdaden hebben begaan, of je hebben misdragen. In dat unvollendete zit ook een vorm van schoonheid, hoewel je dat relatief moet zien. Als mijn oude oma die nu 101 is morgen overlijdt dan zal ik daar niet zo veel verdriet van hebben, dat vergeet je ook. Mijn vader was 59 toen ie onverwachts overleed. Hij had het niet moeten doen, de man, hij had gewoon moeten blijven leven, maar het is nog te bevatten. Als een kind van bijna zes overlijdt dan draag je dat je hele leven met je mee, en ik zeg dat zonder melodrama.

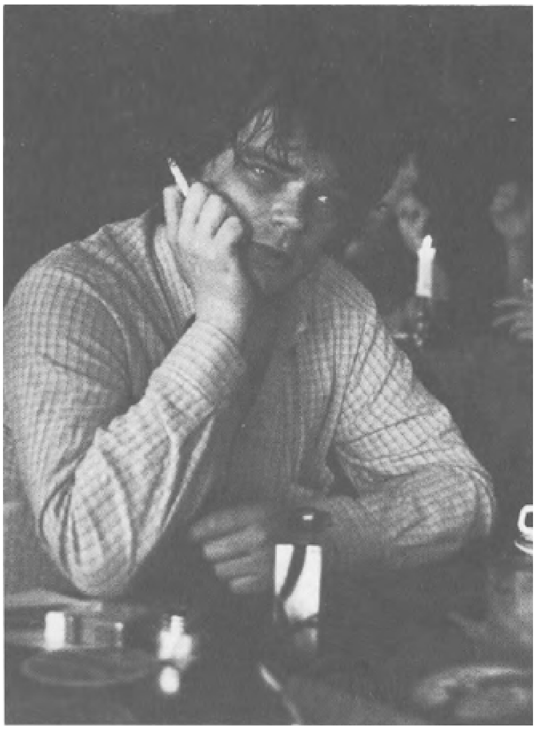
Al die gedichten gaan over het dode kind - gaat het nog wel om dat ene kind of is het een soort metafoor geworden?

Het is natuurlijk een romantische uitvergroting. Er is een hele direkte biografische aanleiding, maar het staat voor meer. Ik vind het iets fascinerends, jonge levens, het vroeggestorven kind. Het heeft ook te maken met mijn voorkeur voor Rimbaud, die na z'n negentiende geen vers meer schreef.

In deze bundel staat, meer dan in andere bundels, de schoonheid centraal.

Daar komt nog bij - nou vindt iedere vader zijn eigen kind het mooist. Maar het was zo'n prachtig jongetje, een heel mooi kind. Je hebt ook kinderen die zijn lelijk en die ruiken niet lekker. Dit was een prachtig kind. En schoonheid is natuurlijk iets - ik heb me in mijn hele leven, ook in de armste jaren, omringd door mooie spulletjes en dingetjes, ik ben een esthetisch cultpersoon. Goethe in de eerste druk kopen, ik wil dat leren bandje en dat mooie papier. Dat is natuurlijk ridicuul, want die zet ik dan in een kastje, en daar mag niemand aanzitten, en héél af en toe blader ik erin. Ik zou het niet overleven als mijn huis afbrandde, als *alles* weg zou zijn. Ik zou gek worden.

In een bepaald gedicht vergelijk je het dichterschap met archeologie om te concluderen: 'Het kind wordt nimmer opgegraven, voorgoed is dood zijn huis.' Het is dus echt onmogelijk het kind tot leven te wekken?



Boudewijn Büch. Foto Leo Potma.

Ik *wil* het juist niet. Dan zou je nog hoop of illusies koesteren. nee, dat *moet* bevestigd worden, dat ik het kan begrijpen. De dood moet in die gedichten verhelderd worden, pas dan kan ik er vrede mee hebben.

Uit je gedichten over chemie en alchemie proef ik toch hoop dat de poëzie een mogelijkheid geeft om iets terug te winnen. Ik beschrijf de stadia, over die as, die over zee is verstrooid, dat daar weer het kind uit is samen te stellen. Maar op het moment dat je het schrijft weet je dat het niet gaat, en dat klinkt door in het gedicht.

Dus eerder: 'Dichten is een open groeve/Waarin ik telkens moet beproeven hoe de dood staat tot het lied.'

Ja, en ik wil het ook altijd zien. Als ik ergens rondreis of langsfiets en ik zie een begrafenis, dan sluit ik me er bij aan. Dat is heel raar, ja. Ik ben ook de eerste in Nederland die naar zo'n open dag van het crematorium ging, jaren geleden, voor Het Parool. Ik heb ook secties bijgewoond, de gekste dingen, ik moet dat.

Toch eindigt deze bundel nog optimistisch met een gedicht waarin je weer op zoek gaat naar de volmaakte tweeslachtigheid, en naar een nieuwe taal.

Kijk, je moet vreselijk oppassen dat je met een in zo veel boeken uitgewerkt doodsthema geen Heintje Davids wordt, dat mensen denken: daar gaat ie weer. Ik wil daar wel eens vanaf. Ik heb nu besloten met dit thema even op te houden, na *De kleine blonde dood.* Kijk, Achterberg is z'n hele leven blijven zeuren over die vrouw - hoewel hij daarmee de grootste dichter van Nederland is geworden.

Ben je door hem beïnvloed?

Je ontloopt Achterberg niet, de hele Nederlandse poëzie is beïnvloed door Achterberg. Je kan slechtere leermeesters treffen.

Er wordt wel eens beweerd dat je in je proza door Reve beïnvloed bent.

Zoals je weet vind ik Reve de grootste schrijver van deze eeuw, maar ik ben totaal niet door hem beïnvloed. Mijn proza, ik doe maar wat, ik heb niet zo'n *stijl* ook.

Ter afronding van de poëzie: welke bundel is je het meest dierbaar?
Dood Kind.

Huub Beurskens schreef over Dood kind *dat het kitsch was.*
Ik zal hem wel eens beledigd hebben, er zal ongetwijfeld een diepere achtergrond zijn, ik vind het echt een naam om te beledigen. Ik was echt kwaad van die bespreking. Dat is godverdomme te gek voor woorden. Dan denk ik: ik ga toch al dat mooois niet aan dat geteisem in Nederland schenken. We gaan in *nog* kleinere oplagen, desnoods in *tien* exemplaren. Dat soort neiging heb ik dan.

Waarmee je de minder kapitaalkrachtige liefhebbers ten onrechte buitenspel zet.
Dat is de tragiek van die kleine bibliofiele oplagen, die bundels gaan op den duur circuleren voor enorme bedragen, 1250 of 1700 gulden. Laatst zag ik ‘Het androgyn in ska’ voor 2250 gulden aangeboden! Dat is natuurlijk ook mijn eigen schuld, daar doe ik ook zelf aan mee, ik betaal ook waanzinnige bedragen voor een gesigneerde eerste druk van Achterberg. Het is niet anders.

De blauwe salon

Je poëzie en proza worden de laatste jaren steeds toegankelijker, eenvoudiger. Heb je eieren voor je geld gekozen?
(na lange aarzeling) Misschien wel, ja. Maar ik ben eigenlijk makkelijker gaan schrijven omdat ik minder bang ben voor de gevolgen, in die zin bijvoorbeeld: leest m'n moeder het, wordt het mens verdrietig, dat interesseert me niet meer.

De blauwe salon *was je romandebuut. Hoe kijk je daar na vijf jaar op terug?*
De titel van de roman komt overigens van een gelijknamig litho van de Tsjechische kunstenaar Vladimír Suchánek. Ik

vind *De blauwe salon* een geslaagd experiment. Ik heb er zes of zeven jaar aan gewerkt. Het was echt een work in progress, in die zin: de verhaalfeiten gebeurden onderwijl. Ik vind het een interessant boek, maar ik zou het niet meer zo schrijven.

Het boek heeft een nogal ingewikkelde constructie. Er is een tekstbezorger/biograaf, die achteraf ook de hoofdpersoon blijkt te zijn, en daarna neemt een wij-figuur het vertellen over. Waarom?

Nou, de bedoeling was een heel ingewikkeld project op te zetten waarmee ik zo ongeveer de hele romantraditie zou toelichten. Misschien is de fout dat ik er te veel in heb willen stoppen. Er zitten ontzettend veel verwijzingen in. In het origineel stonden voetnoten. Als er een citaat stond dan stond er een nummertje bij waar het vandaan kwam: uit de *Ethica* van Spinoza, of *Die Wahlverwandschaften* van Goethe. (Spinoza en Goethe zijn de lichtpunten in mijn leven, op die twee leunt *De blauwe salon* erg.) Maar Theo Sontrop zei: ja maar dat kopen de mensen niet, die willen een roman, niet iets dat lijkt op een wetenschappelijk standaardwerk.

Veel critici vonden de vorm nodeloos ingewikkeld.

Ja ja ja. Dat heb ik ze nooit horen zeggen van *Finnegans Wake* van Joyce, daar schijnen ze allemaal van te genieten, oh dat is zo'n interessant boek, hoor je dan aan de borreltafel. Dan denk ik - ach schei toch uit zeikerds. Als je *De blauwe salon* nog geeneens begrijpt, wat lul je dan over Joyce. Mijn boek is toch glashelder vergeleken bij die zottepraat van Schierbeek. Dan hoor ik ze: ‘ja Schierbeek, mooi, qua vorm interessant.’ Dronkemanstaal!

De ingewikkelde vorm van De blauwe salon *drukt juist veel betekenis uit.*

Ik heb met dit boek geprobeerd naar mezelf te kijken van een zo groot mogelijke afstand, zonder enige aandoening, analytisch, als een soort psychiatrisch rapport van mezelf. Ik ben genadeloos over mezelf, over m'n misdragingen, m'n neuklust, bedrog en list, alles staat erin. Ik zat in die tijd ook midden in een psychoanalyse, toen ik het schreef - vijf keer in de week.

De chaotische manier van vertellen, terwijl je het ene vertelt komt er alweer een ander brokstuk boven, die is ook verwant aan die psycholanalyse.

Ja. En *De blauwe salon* heeft veel te maken met mijn voorliefde voor de negentiende eeuw.

De voorberichten, de bezorger.

Ik ben dol op de negentiende eeuw. Ik zit in de verkeerde eeuw. Toen kon je tenminste met melancholie naar de dokter, dat werd als ziekte erkend. Nou zeggen ze: ‘wat een aansteller ben je’. Die eeuw is qua literatuur ook veel interessanter.

De Nederlandse literatuur ook?

Ach, ik ben toch in diepste wezen in het geheel niet in de Nederlandse literatuur geïnteresseerd. Van Vestdijk heb ik bijvoorbeeld een half boek gelezen. De mensen denken maar dat ik *altijd* met Nederlandse literatuur bezig ben - nee natuurlijk niet. Het is mijn werk om leuk te praten over de Nederlandse literatuur. Ik weet er ook heel wat van. Maar als ik 's avonds thuis zit dan ga ik toch niet de nieuwe Schierbeek lezen, zeg, kom. Bepaalde schrijvers, daar kan ik heel enthousiast over worden: Hans Warren, Tessa de Loo, het boekenweekgeschenk van Campert, bijvoorbeeld.

In De blauwe salon *wordt herhaaldelik een afkeer van de menswetenschappen, zoals psychologie, geuit en toch verklaar je veel van het karakter van Benedictus, de hoofdpersoon, uit zijn jeugdjaren en de houding van zijn ouders.*

Ja, maar dat gebeurt niet op een agogische of pedagogische, maar op een wijsgerige manier.

In Literair Omreizen *beweer je zelfs dat* De blauwe salon *een parafrase is van Spinoza 's Ethica. Qua vorm is dat ook makkelijk te verdedigen. Je kunt de vijf hoofdstukken van de* Ethica *tegenover die van* De blauwe salon *zetten. Die hoofdstukken hebben inhoudelijk ook wel met elkaar te maken. Het eerste hoofdstuk gaat in beide boeken over God en godsdienst, het tweede en derde in* De blauwe salon *over de psychische en emotionele ontwikkeling van Benedictus, terwijl bij Spinoza 'de aandoeningen des geestes' worden behandeld. In vier en vijf beschrijf je hoe Benedictus slaaf wordt van zijn vleselijke lusten en zich daarvan bevrijdt. Bij Spinoza gaat het dan over vrijheid en onvrijheid van het individu. Maar een echte wijsgerige verhandeling zie ik er niet in.*

Ik heb geprobeerd het leven van Benedictus op een wijsgerige manier te analyseren zonder te vervallen in allerlei sentimentele dingen. Het is geschreven in het afstandelijke jargon van Spinoza. Kijk, de wijsbegeerte is geen wetenschap, het is een methode. Ik heb de methode Spinoza gebruikt: 'Nadat het leven mij geleerd had dat alles ijdel en nietig is, besloot ik te onderzoeken', enzovoort. Daar ben ik mee begonnen, te onderzoeken hoe het nou zat met Benedictus, stapje voor stapje. Benedictus wil inzichten verwerven.

Het rare is, zo gauw Benedictus zo ver is dat hij inziet dat alles ijdel en nietig is, dat hij dan besluit de dood te zoeken, hij wil zelfmoord plegen.

Ja, maar het is de dood als metafoor. Dan zoek ik, Benedictus, de dood in de zin zoals Spinoza dat deed: jezelf opsluiten in een huisje en schrijven, denken. Dat hoopte ik ook te doen, maar door het optreden op radio en televisie nam mijn leven een andere wending.

Toch is het einde van de roman niet echt duidelijk. De hoofdpersoon, Benedictus, verdwijnt ten slotte. Waarheen?

Hij is dus niet dood, hij heeft zichzelf opgesloten in de blauwe salon, en daar wijdt ie zich aan de kunsten. Hij is een soort Spinoza geworden, daarom heet ie ook Benedictus. Spinoza sloot zich op in een huisje in Rijnsburg en later in Den Haag, en daar werkte ie aan een oeuvre. En dat oeuvre van mij, Benedictus, dat heb je gezien inmiddels, ik heb sinds 1981 heel veel geschreven. Ik heb het einde van *De blauwe salon* een beetje raadselachtig gehouden.

Spinoza vindt dat er geen wilsvrijheid bestaat, dat handelingen de wetten van de natuur volgen. Onderschrijf je dat?

In zekere zin wel. Dat Benedictus gedreven wordt door zijn lusten is een bevestiging dat je door de natuur geregeerd wordt. Ik geloof ook niet dat alles wat Spinoza geschreven heeft waar is, natuurlijk.

Volgens Spinoza kan de rede elkaar tegenstrevende driften coördineren door ze in evenwicht te brengen. Zou je kunnen zeggen dat Benedictus dat ook doet door het boek te schrijven?

Ja, hij probeert z'n woest driftleven - ongeveer iedereen die 'm voor de voeten kwam naar z'n schandelijk neukledikant te sleuren - te beperken met dat boek, ja. Inmiddels gelukt, kan ik je meedelen.

Je ontkomt er zelf ook niet aan jezelf voortdurend met Benedictus gelijk te stellen.

Nee, nee, nee. Ik ben het gewoon. Zo'n manier van schrijven geeft soms wat problemen. Ik schrijf veel over mensen die gewoon bestaan, ik ga daar heel discreet mee om. Ik heb alleen last met mijn familie, die herkennen alles, al geef je iedereen een andere naam. Dat geeft buitengewoon grote last, maar dat interesseert me dus niet meer. Kijk, als ik moet wachten tot mijn moeder doodgaat, zal je zien dat het mens vierennegentig wordt, dan moet ik m'n literaire carrière vijfendertig jaar uitstellen, dus daar houd ik maar geen rekening mee.

Welke les trekt de lezer uit de wijsgerige verhandeling die verpakt zit in de roman De blauwe salon?

Ik heb zo m'n treurige bedenkingen over lezers. Ik geef ze geen levensles mee, al m'n boeken zijn van somberheden vervuld. Ze moeten hun leven in ieder geval niet zo inrichten als ik het gedaan heb.

Dat is een moralistische conclusie, dat is weer negentiendeeeuws.

Zeker, zeker. Het is een heel belerend boek in wezen, een traktaat.

Er zit ook maatschappijkritiek in ten aanzien van de onderdrukking van homofilie en pedofilie.

Ja, maar dat zou ik nu niet meer doen, ik heb weinig hoop op verbetering, ik was toen strijdbaarder dan nu.

De blauwe salon *was ingewikkeld. Uit de volgende boeken begrijp ik dat je dacht: dit nooit meer.*

Nee, dat is duidelijk ja. Het is natuurlijk ook een vreselijk werk, je moet ontzettend nauwkeurig schrijven. Ik zou er eerlijk gezegd ook geen tijd meer voor hebben om zo'n boek te schrijven. Het latere werk is veel staccato-achtiger geschreven. *Weerzien* was een overgang. Ik denk dat *De kleine blonde dood*, het nieuwste boek, dat dat ongeveer is waar ik wil zijn.

Een kleine blonde dood

Ik leg je een paar uitspraken voor uit Een kleine blonde dood, *een boek over de dood van je zoontje en andere jonge kinderen. 'Slechts het sterven is volmaakt. Dood is verdrietig, maar de dood heeft nog een ander hemdje aan, dat van schoonheid, ijle kunst en absolute goddeloosheid.' Je zegt dat je probeert de magie van het doodsyndroom te achterhalen. Licht dat eens toe.*

Over die goddeloosheid: stel je hebt wel imbecielen op deze wereld die geloven in God. Probeer mij maar uit te leggen dat er een rechtvaardige god bestaat die kinderen op zes, zeven, achtjarige leeftijd laat overlijden. Als je zoiets hebt meegemaakt dan kan je niet meer in God geloven, of je bent getikt. Moet ik tot de conclusie komen dat verreweg het grootste gedeelte van de Nederlandse bevolking getikt is, maar dat wist ik wel.

Als je zegt dat dood een heel extreme vorm van schoonheid is, is dat dan niet vanuit een louter filosofisch of literair standpunt?

Ja nee - dat zou het zijn, wanneer ik er niet mee geconfronteerd was geweest. Ik ben in een paar jaar tijd met nogal veel dood in m'n hele direkte omgeving geconfronteerd. Ik heb het meegemaakt. Het is geen onzin, geen literaire gekkigheid.

Als er vlak voor je neus een kleuter wordt doodgereden, wat is daar dan nog mooi aan? Houdt het dan niet op?

Ik bedoel er die omdraaiing van schoonheid, een bizar soort schoonheid mee. Ik weet hoe ellendig het is, wat jij nou vertelt. Ik moet er niet aan denken dat ik het zie gebeuren. Maar er zit ook zo'n power in, zo'n push, door het onbegrip vooral, dat dat kan, dat dat mag, dat heeft een vorm van schoonheid. Schoonheid moet je echter tussen aanhalingstekens zien, zoals je bijna de helft van mijn oeuvre tussen aanhalingstekens moet zien. Je moet mijn uitspraken niet loshalen maar bekijken in het hele complex waarin ik alles schrijf. Het gaat allemaal over de dood, en de dood najagen. Ik weet nooit of ik de dood najaag of dat de dood mij achterna zit, dat is eigenlijk mijn grootste probleem.

Heb je al een idee hoe je eigen graf eruit moet gaan zien?

Nog niet, nee. Ik wil dus niet gecremeerd worden, ik moet in de grond weggestopt worden. Ik hoop maar dat mijn vrienden een beschaafde steen kiezen.

Dus het wordt niet met zo'n huisje er bovenop?
Ja, nee, dat - je moet niet die negentiende eeuw gaan kopiëren. Als er nou een oud negentiende-eeuws graf voor me ontruimd kan worden, dan zou ik er wel inwillen. Maar ik wil niet dat ze zo'n nieuw ding voor me gaan bouwen, nee.

Binnenkort verschijnt - of is inmiddels verschenen - De kleine blonde dood. Kun je daar al iets over zeggen?
Het boek is om en om. Steeds een hoofdstuk hoe ik was toen ik vijf, zes, acht was, en dat ten aanzien van schuld. Mijn werk gaat voor een groot gedeelte over schuld, dat klinkt vreselijk, maar het is echt zo. Schuld ten aanzien van de vader en van de zoon, van twee kanten. Dus steeds afwisselend: ik in verhouding tot mijn vader en in verhouding tot mijn zoontje. Er komen een paar passages uit *Een kleine blonde dood* in voor, en verder is het een totaal ander boek. Het speelt voor een gedeelte in Italië bijvoorbeeld, omdat ik daar vaak met mijn zoontje op vakantie was. *Een Kleine Blonde Dood* fungeert als voorstudie, met ook een heleboel andere kleine dode jongetjes. *De Kleine Blonde Dood* is een poging tot het schrijven van de definitieve studie over de kinderdood, en een jeugd die mislukt is. Je kunt het niet echt een roman of novelle noemen: 'autobiografisch proza' dekt de lading nog het meest.

Boudewijn Büch. Foto Leo Potma.

Wat zijn je verwachtingen van het boek?
Er zal wel veel van verkocht worden. Dat heeft er niks mee te maken dat mensen mij opeens een groot en goed schrijver vinden, denk dat maar niet. Ze willen gewoon een boek van die snuiter van de televisie hebben. Op de boekenmarkt in Den Haag raakte ik uitverkocht. Er komen mensen op me af die zeggen: geeft u maar een boekie. Had u nog gedacht proza of? Dat doet er niet toe, meneer. Om me er over te beklagen, dat gaat me te ver. De groep die het echt mooi vindt wat je doet is natuurlijk kleiner dan die tien- of twaalfduizend kopers.

Weerzien

In Weerzien *beklaag je je er wel over dat je je bekendheid te danken hebt aan je optredens bij Sonja Barend en niet aan je schrijverschap*.

Dat is bedoeld als ironie, hoewel het waar is. Vele anderen maken dat ook mee. Je kunt je suf schrijven - bij Sonja, dat helpt!

Je suggereert in Weerzien *dat je bent gaan schrijven om met opgeheven hoofd in Wassenaar terug te kunnen keren. Wat is de werkelijke motivatie van je schrijverschap?*

Wraak. Iedereen die me ooit eens een keer in de weg heeft gezeten wordt uiteindelijk gestraft. Niet onder hun eigen naam, want dan worden ze nog beroemd en die eer moet je ze niet gunnen, maar voor mezelf, het gaat met andere namen. Kijk, die smerige N.S.B.-er V., die man heeft mij wat leed bezorgd, die etter, mijn hele familie, dat die man gewoon in Wassenaar een boekhandel mocht houden. Mijn vader leed onder de oorlog, die N.S.B.-er hadden ze op moeten sluiten tot 1984 of zoiets. Wij zijn ontzettend liberaal omgegaan met foute Nederlanders, maar ja, ik bedoel dan hadden we toch ook half Nederland achter de tralies moeten stoppen, hè.

Waarom hebje in Weerzien *gekozen voor die vorm met foto's van Wassenaar en omgeving?*

Het is een poging om aan te tonen dat de literatuur niets ver-

schilt van de werkelijkheid. Ik heb die twee heel dicht naar elkaar toe geschreven. Het is ook een parodie op boekjes als 'Wassenaar in oude ansichtkaarten', het is een literaire rondreis door Wassenaar met een kaartje. Dat is als ironie bedoeld natuurlijk want het enige wat niet op het kaartje staat is het huis waar ik heb gewoond. Het boek wordt in Wassenaar niet verkocht. Die boekhandelaar wordt daar vreselijk voor gestraft, ik heb een verhaal over hem geschreven. Het boek heeft natuurlijk een veel wijdere strekking dan Wassenaar. Iedereen herkent het, iedereen heeft een kutjeugd gehad, en als je hem niet hebt gehad dan ben je verloren want dan heb je niets op te schrijven.

Het is het meest autobiografische boek, en ik heb er dus het meeste gesodemieter mee gehad met 'bekenden'. Je hebt twee groepen: mensen worden plotseling heel kwaad of mensen zijn plotseling allemaal je buurjongen - ik heb wat buurjongens in Wassenaar gehad! Volgens mij woonden we tussen twee flatgebouwen, iedereen heeft naast mij gewoond tegenwoordig!

Waarom schrijf je nou niet eens een beklemmend fictieverhaal over een vader die worstelt met de oorlog, zijn gezin tiranniseert, enzovoort, in plaats van het altijd maar over je eigen vader en familie te hebben?

Ik kan dat niet, ik kan niks verzinnen. Je hebt mensen die kunnen hele Romeinse landschappen oproepen, ik niet. Ja, ik kan wel eens een keer een straatnaam wijzigen, maar verder kom ik niet.

Eilanden, Bibliotheken

Eilanden *was je eerste essaybundel. Doorwrochte, leerzame en vaak grappige studies over allerlei eilandjes over de hele wereld verspreid, die in ieder geval één ding gemeen hebben: dat je er niet bent geweest. Waar komt jouw 'eilandziekte', je passie voor eilanden, vandaan?*

Kort gezegd: een lullige jeugd en atlassen lezen. Dromen, als ik daar ooit nog eens mocht komen. Er komt volgend jaar een tweede deel, over eilanden die ik wel bezocht heb. Ik ga vaak naar eilanden, ben er gek op, vooral die kleine waar ik in een dag omheen kan lopen. Dat is een wereld die je kan bevatten.

Je hebt ook een essaybundel geschreven over bibliotheken over de hele wereld.

Dat zijn ook pendanten. Die twee titels: *Eilanden - Bibliotheken*, dat is heel bewust. Het liefste zou ik een hele mooie bibliotheek bezitten op een klein eiland. Een Goethebibliotheek op een klein eiland, dat zou ideaal zijn.

Kwelling

Samenvattend zou je kunnen zeggen dat je belangrijkste thema's dood en melancholie zijn, en die liggen in elkaars verlengde, maar dat ook 'verlangen' een grote rol speelt: het verlangen naar eilanden, het bibliofiele verlangen, het pedofiele verlangen, het verlangen naar de volmaakte tweeslachtigheid van het jongensmeisje, het verlangen de dood te begrijpen en daarmee onschadelijk te maken. Is de onvervulbaarheid van al dat verlangen niet een rode draad door je hele werk?

Natuurlijk is dat zo, maar ik denk dat dat voor heel wat schrijvers opgaat, het geldt ook voor de gedichten van Bloem en Achterberg.

Bij jou komt er een kwelling voort uit dat onvervulbare verlangen en ik vroeg me af of je wel zonder die kwelling zou kunnen. Ja hoor! Als ze me morgen, gegarandeerd met papieren, met contract, met een notaris erbij - wel een beetje betrouwbare notaris want die is tegenwoordig moeilijk te vinden - als ze me dan geluk zouden kunnen beloven: leuk leven, niks geen armoe, dan zou ik er onmiddellijk voor tekenen. Denk je dat ik dan nog blijf ploeteren en schrijven en radio, ik word gek van mezelf. Ik zou ook wel eens rust willen hebben. Het is dus niet zo dat ik van m'n ongeluk zit te genieten! Het enige voordeel is: ik verdien er nou een centje aan en vroeger niks. Ik zou onmiddellijk voor geluk kiezen, en dan wil ik best bij het gas, water en licht als ambtenaar, ja.

In je werk zit een aantal elementen uit de Romantiek: het verlangen, het droomthema, zucht naar verre landen en daarbij die voorliefde voor de negentiende eeuw. Toch wil je geen romantisch dichter worden genoemd.

Om te beginnen ben ik beïnvloed door Baudelaire, Mallarmé en Rimbaud, dat zou ik duidelijk geen romantici willen noemen. Ik voel me wel ‘angehaucht’ aan de Romantiek, maar toch meer nog tot de periode 1860-1880. En daarbij komt: de Romantiek is voorbij! Romantiek is ook een tijdgeest. Je kan geen romantisch dichter zijn in deze tijd, of je zit het te kopiëren, parafrases te maken, en dan ben je verkeerd bezig.

Een aantal dichters is niet te overtreffen. Ik kan wel m'n hele leven streven naar een grotere dichter dan Rimbaud te worden, maar dat zit er niet in, al ploeter ik nog zo hard. Daar kniel ik voor neer, en dan zeg ik: meester, hier is uw knecht.

Boudewijn Büch:
Nogal droevige liedjes voor de kleine Gijs, 1976
De taal als blauw, 1977
De sonnetten, 1978
Eilanden, 1981
De blauwe salon, 1981
Dood kind, 1982
Een kleine blonde dood, 1982
Literair omreizen, 1983
Weerzien, 1984
Bibliotheken, 1984
De kleine blonde dood, 1985

Jaap T. Harskamp
Homoseksualiteit is aangeboren
De memoires van John Addington Symonds

Nooit heeft Engeland groter macht gekend dan in het Victoriaanse tijdperk, zelden is een tijd op soortgelijke wijze verscheurd geweest door tegenstellingen, niet alleen van weelde en armoede, maar ook van uiterlijk vertoon en innerlijke leegte, van naar buiten gericht activisme en spiritueel scepticisme. Wanneer een samenleving zich naar buiten toe krachtiger manifesteert, dan schijnt het individu meer onderworpen. En daar dreigt de huichelachtigheid. Hypocrisie is de dood van het persoonlijk leven, het bestaan achter een masker, vooral indien het individu door maatschappelijke ge- en verboden tot hypocrisie gedwongen is. Hoezeer deze observatie het Victoriaanse tijdperk geldt, blijkt uit de memoires van de literator John Addington Symonds die onlangs voor het eerst werden gepubliceerd.

Symonds leefde van 1840 tot 1893 en in de latere jaren van zijn leven werd hij erkend als één van de meest begaafde literatoren van zijn tijdperk. De publikatie van *de Renaissance in Italy* in zeven delen werd gewaardeerd als een hoogtepunt in de Engelse geschiedschrijving. Men eerde Symonds als een Britse Jacob Burckhardt. Symonds was de eerste Engelse cultuurhistoricus die de Europese wending volgde naar de *Kulturgeschichte* (typerend is dat het Engels geen equivalent kent voor de term).

Na zijn dood zou de reputatie van Symonds snel dalen en niet geheel ten onrechte. In zijn poëzie bijvoorbeeld toont de schrijver een storend gebrek aan zelfkritiek. Merkwaardig genoeg hebben latere critici zijn denken geassocieerd met dat van het *fin de siècle*. Dat is een vals spoor. Uit de memoires blijkt dat de doctrine van de kunst-om-wille-van-de-kunst door Symonds onder geen enkele voorwaarde aanvaard zou zijn.

Symonds' intense belangstelling voor de Renaissance geeft de historicus een eerste aanwijzing over de geaardheid van de schrijver. In de late negentiende eeuw hadden vrijwel alle beschouwingen over de Renaissance - en deze waren talrijkeen cultuurkritische invalshoek: de interpretaties van Gobineau, Nietzsche, Taine of Burckhardt waren in hoge mate gekleurd door een intense afschuw van de eigen tijd. Als vijanden wezen zij naar de processen van democratisering en industrialisering.

Ook Symonds oppert bezwaren tegen de geest van de eeuw, maar zijn kritiek had een sterk persoonlijke achtergrond: Symonds was een homoseksueel in een mannelijk-intolerante tijd waaraan een vrouw haar naam heeft geschonken, het Victoriaanse tijdperk. In zijn memoires heeft de auteur - soms op beklemmende wijze - verslag gedaan van de strijd die hij moest leveren voor een waardig bestaan, van de pijn die hij heeft geleden om een ‘dubbelbestaan’ te verhullen, van de heftige verlangens die hem innerlijk zouden verscheuren.

De literaire nalatenschap van Symonds werd verzorgd door Horatio Brown, de eerste schrijver van een biografie (1895) van de auteur. Brown was in bezit van het manuscript van de memoires. In zijn biografie heeft hij spaarzaam en uiterst selectief gebruik gemaakt van aantekeningen die hij als schokkend ervaren zal hebben. Het beeld dat Brown van Symonds schetste is vals en heeft de historici op een dwaalspoor gebracht. Hij beschreef Symonds als een estheet, een minor-Walter Pater (in de memoires wordt de befaamde tijdgenoot en Oxford-collega vrijwel niet genoemd en ook van John Ruskin is geen sprake).

Brown stierf in 1926 en hij liet het manuscript van de memoires na aan de London Library, maar verbond daaraan de voorwaarde dat deze memoires pas na vijftig

jaar gepubliceerd zouden worden. Toen Phyllis Grosskurth in 1964 werkte aan een nieuwe biografie van Symonds (zij is dezelfde die de memoires zo mooi heeft verzorgd), kreeg zij inzicht in het manuscript, maar geen vrijheid van citaat. Niettemin zou haar werk het Symonds-beeld ingrijpend veranderen. Voor het eerst zagen de lezers een man ‘hidden behind a mask, a writer who... suffered the tormented struggle of a homosexual within Victorian society’.

Symonds begon het werk aan zijn memoires in 1889, hij was toen vijftig jaar oud. Het was zijn uitdrukkelijke wil dat het geschrift pas na zijn dood gepubliceerd zou worden. Het geschrift is de biecht van een ziel in nood, zonder ophef, zonder poging te schokken. Hier gaat een woord van Lermontow op (zie de inleiding tot *Een held van onze tijd*). De geschiedenis van een mensenziel, zelfs van de allergeringste, is haast belangwekkender dan de geschiedenis van een heel volk, vooral wanneer zij het resultaat is van de zelfstudie van de heldere geest, en wanneer zij geschreven is zonder de ijdele wens bewondering en sympathie te wekken. In die zin verwerpt Lermontow - zoals ook Symonds dat doet - de memoires van Rousseau. Dat is geen biecht, maar zelfverheerlijking. Waarom schonk Symonds zich de tijd zijn herinneringen op papier te zetten?

Symonds wilde het publiek (d.i. het nageslacht) opvoeden ten aanzien van de homoseksualiteit en een bijdrage leveren aan het onderzoek naar een verschijnsel dat nauwelijks was geanalyseerd maar door de samenleving werd bestraft en gevreesd (op sodomie stond indie tijd twee jaar dwangarbeid). Daarnaast wilde Symonds zijn *comrades* (in het jargon van Symonds is homoseksualiteit omschreven als *comradeship*) steunen. Met de kracht van zijn pen wilde hij zijn makkers doen beseffen dat zij - al waren zij paria's in de samenleving - niet alleen waren, dat anderen leden als zij deden en dat zij moesten vechten om de wereld tot tolerantie te dwingen. In dat opzicht is het geschrift van Symonds een ‘case history’. De schrijver meende dat speculatieve beschouwingen over de mogelijke oorzaken van homoseksualiteit uit den boze waren, het wetenschappelijk onderzoek moest worden gebaseerd op de sobere studie van individuele gevallen (en Symonds leverde zijn bijdrage aan de studie *Sexual Inversion* van Havelock Ellis).

In een meer persoonlijk opzicht zijn de memoires van Symonds geschreven vanuit een zucht naar zelf-analyse en bevrijding. De vragen die impliciet of expliciet terugkeren, zijn deze: Wie ben ik? Waarom ben ik zoals ik ben? Waarom keert de maatschappij zich tegen mij? Voor de auteur had het schrijven van zijn memoires een therapeutische functie. Maar hij slaagt er niet in zijn gespletenheid te helen. Vooral waar hij het morele domein betreedt, daar kiest hij voor zijn conditie woorden als *abnormaal, onnatuurlijk, ongezond*, enz.

Wat uiteindelijk overkomt uit deze memoires, is de wanhopige roep van een mens om hem het recht van bestaan te geven, zijn eigen individuele bestaan, en hem niet te vervolgen. Symonds' gechrift is de aangrijpende rechtvaardiging van het bestaan van een homoseksueel in een hardvochtig tijdperk, een *apologia pro vita sua*.

Deze memoires laten zich lezen als een ‘case history’ in de psychologie van de homoseksueel (en dat is dikwijls: de psychologie van de onderdrukte mens), en tegelijkertijd bieden zij een inzicht in de aard van het tijdperk waarin de auteur leefde. Maar daarnaast was Symonds een stilist en vooral de eerste hoofdstukken waarin de auteur zijn jeugd in Bristol beschrijft en vervolgens een beeld verschaft van zijn schooljaren in Harrow (hij haatte de befaamde ‘public school’), zijn van literair gehalte. De beschrijving van ervaringen uit de kindertijd dragen soms een proustiaans karakter.

In zijn memoires beschrijft Symonds zijn ontwikkeling van zwak kind naar ziekelijk-nerveuze jongeman. Hij is een dromer die de wilde activiteit van andere jongens mijdt, hij is introvert en afgetrokken, een jongen die ontvankelijk is voor de schoonheid van kunst en natuur. Vanaf zeer jonge leeftijd is hij gekweld door

angstdromen en in de beschrijving van die dromen komt een 'gothische' fantasie tot uitdrukking. Hij wordt

zich snel bewust van een gespletenheid in zijn karakter: daar is de uiterlijke en valse Symonds die zich staande houdt in de wereld, en daar is de innerlijke en echte John Addington die zich verliest in dromen en fantasieënen gedichten. Fantasieën die op jonge leeftijd al een erotische wending nemen en die altijd de schoonheid betreffen van het mannelijk lichaam. Als elfjarige bewondert hij de Shakespeare's sonnet ‘Venus and Adonis’ en hij identificeert zich met de figuur van Adonis. Venus daarentegen laat hem onverschillig. Daarmee wil Symonds zijn vaste overtuiging staven dat homoseksualiteit een *aangeboren* conditie is van de *vita sexualis*. Keer op keer roert hij het thema aan: homoseksualiteit is aangeboren.

In deze memoires neemt de vader van Symonds een belangrijke plaats in. Symonds' moeder stierf jong, zij schijnt een zwakke en ziekelijke vrouw geweest te zijn. Maar de vader komt over als een dominerende persoonlijkheid, onbuigzaam in moraal en puriteinse principes, een succes in de wereld. Symonds beschrijft zijn vader met een mengeling van vrees en ontzag, maar zonder emotie of gevoel. De autoriteit van de vader woog zwaar, de zoon moest aan zijn hoge verwachtingen voldoen en slaagde daar niet in. Toen zijn vader stierf, was Symonds een weinig bekend auteur die geen werken van betekenis had gepubliceerd. De dood van zijn vader schonk hem een energie die hij nooit tevoren had gekend: de druk van autoriteit en hoge verwachtingen viel weg en het was als kon Symonds zich plotseling vrijer uiten.

Soms probeert Symonds zijn persoonlijke verhouding tot zijn vader een wijdere en interessante connotatie te geven. De jongeren kunnen niet langer opleven naar het hoge voorbeeld dat door hun ouders is gesteld. Zij bezitten niet langer dat coherente levensbesef van hun ouders waarin maatschappelijke plicht en religieuze moraal harmonisch samenvallen, hun energie verspreidt zich over vele uiteenlopende domeinen en is daardoor verbrokkeld en gereduceerd. De impliciete gedachte is die van verval en degeneratie, de jongeren bezitten niet langer de kracht van het voorgeslacht. En hier ligt de schakel van het denken van Symonds naar een latere generatie van estheten voor wie de decadentie-gedachte welhaast een obsessie zou worden.

Toen Symonds zeventien jaar was, leerde hij het werk van Plato kennen en de lectuur van die geschriften beroerde hem als een openbaring. Bij Plato vond hij de poëzie van mannelijke schoonheid en *liber amoris* in een stijl van ongeëvenaarde kracht. Symonds noemt die kennismaking beslissend voor zijn ontwikkeling en voor de uiteindelijke aanvaarding van zijn eigen conditie. Maar hier dan ligt tevens een eigenaardig contrast in deze memoires: wat Symonds zelf als openbaring heeft ervaren, beschouwt hij als gevaarlijk voor anderen. In 1889 ging hij zelfs zo ver de studie van Plato te verwerpen als gevaarlijk voor de jeugd. Men mag de jongeren niet ‘besmetten’ meteen literatuur die de sociale orde kan ondermijnen (en in deze context spreekt Symonds over homoseksualiteit als ‘ziekte’). Dit typeert het gekwelde denken van de auteur: in soms verrassend eerlijke en open passages verdedigt hij de andere geslachtsdrift en deze worden dan gevolgd door alinea's waarin hij de ‘aangeboren’ neiging als sociaal-gevaarlijk wil onderdrukken. Het element van hypocrisie is onmiskenbaar en tragisch.

Nergens blijkt die hypocrisie sterker dan in de trieste geschiedenis rondom de figuur van Charles Vaughan, de ‘headmaster’ van Harrow. In januari 1958 vernam Symonds dat Vaughan een verhouding onderhield met één van de leerlingen. De hele beschrijving van de schooltijd in Harrow overigens is er één van seksuele perversiteit onder de leerlingen. Symonds was geschokt toen hij dat nieuws vernam, maar hij was in staat om Vaughan te veroordelen en voelde zelfs sympathie voor de man. De veroordeling kwam later, nadat Symonds Harrow had verlaten en in

Oxford studeerde. Toen bracht hij zijn vader van het feit op de hoogte en het gevolg was dat Charles Vaughan werd gedwongen zich terug te trekken van alle openbare functies die hij had bekleed. Zijn loopbaan was beëindigd. In retrospect schreef Symonds dat hij het zijn morele plicht achtte de jeugd te beschermen tegen het kwaad dat hen bedreigde. Maar tegelijkertijd streed hij zelf tevergeefs om zijn liefde voor jongens - koorknaapjes vooral - te onderdrukken en te verhullen.

En hier schijnt het denken van Symonds vooruit te wijzen naar Freud. De samenleving stond de liefde van man tot man niet toe. Voor Symonds' hete passie bleef niets anders over dan ‘to relegate it to the sphere of the imagination’. Hij vertaalde zijn verlangen in poëzie, zijn seksuele onbevredigdheid werd tot kunst gesublimeerd (men treft deze passage aan het slot van hoofdstuk zeven). Maar in dit geval zou Symonds' zelfkritiek aangegrepen kunnen worden als een argument om de waarde van Freuds ideeën over de creativiteit te ontkennen. Juist omdat die poëzie was ontstaan vanuit diepe frustraties, bezat deze geen enkele esthetische kracht. Zoals Symonds schrijft: de schepping van die gedichten was veeleer een vorm van geestelijke masturbatie.

In de strijd voor een ‘gezond’ bestaan, in de wil te voldoen aan de verwachtingen van zijn vader, trad Symonds op 10 november 1864 in het huwelijk met Catherine North. Het huwelijk schonk hem de uiterlijke schijn van een normaal bestaan, maar ondanks de geboorte van vier dochters bleef de verhouding van man en vrouw koel en afstandelijk. Catherine was een koude vrouw die de seksualiteit beschouwde als een afstotelijke plicht. Ook hier blijft Symonds twijfelen: was zij een vrouw van bloed en passie geweest, zou hij dan zijn homoseksuele neigingen hebben onderdrukt? Het huwelijk had - meent Symonds - hem gered van de morele ondergang, hij respecteerde zijn vrouw als moeder van zijn dochters, maar de felle liefde die hij had gezocht, bleef hem ontzegd. In het huwelijk werd zijn verlangen naar een jonge man steeds heftiger.

Vanaf zijn jeugd had Symonds geleden aan astmatische aandoeningen en aan een overgevoelige en nerveuze geestesgesteldheid. In Zwitserland en Italië zocht hij genezing van zijn kwalen en het contact met *comrades*. Maar zijn genezing kwam toen hij de liefde vond van een negentienjarige jongeman die hij Norman noemt. Symonds was toen dertig jaar oud. Toen hij uiting kon geven aan wat hij als zijn aangeboren gevoel beschouwde, genas hij van zijn astma en zenuwziekte. Toen ook vond hij de ware kracht tot werk - alle belangrijke publikaties zijn na zijn dertigste jaar tot stand gekomen (ook al betreurde de auteur dat hij geen uitdrukking kon geven aan zijn *diepste* gevoelens).

In die zin is het niet verwonderlijk dat de literatuur voor Symonds nooit doel van leven is geweest. Als literator nam de kunst nooit die alles-verterende plaats in waarvan de latere estheten zouden spreken. In de eerste plaats komt het leven benadrukte hij, en dan pas de cultuur. Leven is belangrijker dan literatuur, de literatuur is een fraai toevoegsel, een tijdverdrijf, een versiering. Geen timmerman stelt zijn leven in dienst van de deuren die hij maakt. Waarom zou de letterkundige zijn leven in dienst stellen van de literatuur? Misschien was Symonds bekend met het denken van Nietzsche. Uit het werk van de filosoof had dezelfde krachtige boodschap geklonken, leven is meer dan cultuur. In 1876 bijvoorbeeld had de roep van Nietzsche geklonken: ‘Schenkt mir erst Leben, dann will ich euch eine Kultur daraus schaffen!’. Deze vitalistische oriëntatie - die in de Engelse literatuur vooruitwijst naar D.H. Lawrence - staat rechtstreeks tegenover het estheticisme van Oscar Wilde en de zijnen.

Symonds homoseksualiteit heeft - tot besluit- een merkwaardige consequentie gehad. Mede onder indruk van zekere passages uit Walt Whitmans *Leaves of Grass* ontwikkelde Symonds ideeën die humaan en tolerant waren, hij werd een enthousiast democraat. Zijn bewondering en liefde voor mannelijke gestalten uit alle lagen van de bevolking, leerde hem de mensen te schatten naar andere waarden dan die van

sociale positie. Zijn democratisch enthousiasme vond een oorsprong in zijn diepe gevoelens voor de waardigheid van de gezonde, eenvoudige man.

De meest rijke boodschap die uit deze memoires opklinkt, treft men aan het slot van het veertiende hoofdstuk: ‘In the scheme of the universe all sorts and conditions of men have their inevitable place and their irrefragable right to exist.’

Het recht van bestaan voor Symonds en de zijnen is voortdurend bedreigd geweest. Enkele jaren na zijn dood zou Oscar Wilde daarvan de meest pijnlijke gevolgen moeten ondervinden.

Het geschrift dat Symonds ons heeft nagelaten is een werk dat zijn andere publikaties in de schaduw stelt, een boek dat in geen enkel ‘privé-domein’ gemist mag worden.

John Addington Symonds
Uit de memoires

‘The predominant purpose of these memoirs is to supply veracious data tor the psychical history of one individual’. (John Addington Symonds)

Een woord over de vertaling

In zijn memoires heeft John Addington Symonds het eigenlijk maar over één aspect van zijn leven, zijn homoseksualiteit. Een allesoverheersend aspect, zoals zal blijken. Gezien de tijd waarin en de omstandigheden waaronder Symonds leefde en werkte is het allerminst verwonderlijk dat zijn autobiografische geschriften het karakter van bekentenissen aannamen, uitstortingen van het gemoed. Symonds' stijl in zijn memoires is de stijl van ademloze ontboezeming - lange zinnen, bij tijden redundante opsommingen of eindeloze belichting van telkens nieuwe facetten van bepaalde emoties; slordig soms, maar daarom juist des te fascinerender.

In mijn vertaling heb ik waar dit probleem zich voordeed geprobeerd zijn ongebreidelde pen zoveel mogelijk te volgen, zelfs wanneer dat de Nederlandse zin enigszins overbelastte. Een enkele maal heb ik een lyrische beschrijving van een jongenslichaam in zinnen opgedeeld, teneinde de vervoering niet te laten vervlakken door het ongepolijste en doolhofachtige van een boodschap, in verrukking geschreven. Een lijst van levensprincipes die Symonds aan zijn vader toeschrijft heb ik ongemoeid gelaten, in al zijn overtolligheid en gebrekkige interpunctie; een dergelijke aanéénrijging van bijwoorden zonder komma's is voor die tijd in proza bepaald uitzonderlijk en doet bovendien verrassend modern aan.

Waar het onderwerpen als liefde en verliefdheid, homoseksualiteit en frustratie betreft hebben wij een handig arsenaal van gebruiksklare uitdrukkingen tot onze beschikking, veelal van Freudiaanse herkomst. Bovendien liggen onze taboes enigszins anders, met het gevolg dat wij wanneer wij over deze zaken spreken of schrijven niet altijd in dezelfde mate geneigd zijn een omhaal van woorden te gebruiken als Symonds zich genoopt zag dit te doen. Hij kon niet anders, zijn taal was er niet afdoende voor toegerust. Het is soms eenvoudigweg pijnlijk getuige te zijn van de onzekere, omtrekkende bewegingen van Symonds' stijl. Het lezen wordt op zulke momenten tot een welhaast lichamelijke reactie. Een onnadenkende, moderne en daardoor te toegankelijke vertaling zou deze tastbare kwaliteit van Symonds' klacht teniet doen. In zijn vitalistisch getinte overwegingen lijkt hij vooruit te wijzen naar D.H. Lawrence, in zijn aarzelende analyse van zijn dilemma preludeert hij op Freuds ideeën over verdringing en sublimatie. Ook hierom zou, mijns inziens, een keus uit een trefzekerder register een anachronistische vertaling opgeleverd hebben - vandaar de bij tijden moeizame omschrijvingen.

Het lag voor de hand om voor mogelijke Nederlandse equivalenten voor Symonds' eufemismen als ‘proclivities’ en ‘comradeship’ te rade te gaan bij iemand als Jacob Israël de Haan. Diens ‘Pijpelijntjes’ verscheen weliswaar in 1904, vijftien jaar nadat Symonds aan zijn memoires begon, maar was daarom niet minder mikpunt van vooroordeel en verkettering dan Symonds geweest zou zijn als hij het ondenkbare zou hebben gedaan en zijn memoires aan het publiek prijs had gegeven. Vooral voor het essentiële ‘comradeship’ hoopte ik een passende, literair-hapklare brok te vinden. Helaas is het enige woord dat De Haan gebruikt ter aanduiding van de homofiele relatie ‘jongensliefde’ (blz. 162 van de Prisma uitgave, 1981) en dat was niet bruikbaar, aangezien het Symonds' bespiegelingen betrof over de onmogelijkheid

van een soort van huwelijk, een erkende en bekrachtigde band tussen hem en de man die hij liefhad. Bij nader inzien besloot ik het vreemde van zijn uitdrukking gestand te doen - 'kameraadschapsband' was het ten slotte waar de keus op viel. (Micha Meijers)

> John Addington Symonds werd op 5 oktober 1840 geboren in Bristol. Hij was een nerveus en ziekelijk kind. De zwakte schijnt van moederszijde te zijn gekomen. Zij stierf jong en John bewaarde weinig herinneringen aan haar.

Ik was als kind nerveus aangelegd en leed aan vele lichamelijke kwalen, waardoor ik een lastpost voor mijn omgeving geweest moet zijn. Het schijnt dat ik kort na mijn geboorte aan een soort maagkoorts heb geleden die mij blijvend heeft verzwakt. Ik was onderhevig aan aanvallen van bedwateren en diarree. Daar ik gevoelig was bij het achterdochtige af verbeeldde ik mij dat ik anderen weerzin inboezemde - ik walgde vaak van mijzelf vanwege mijn conditie. (...) Het was buitengewoon vernederend voor mij, met mijn diepgewortelde afkeer van vuil in welke vorm dan ook, om juist een dergelijke beproeving te moeten doorstaan. Ik groeide op als een ongewoon verlegen en bangig kind. In verband met deze kinderziekten dien ik hier te vermelden dat ik een oudere broer had, John Abdy Stephenson, die na slechts zeven maanden geleefd te hebben aan hersenvliesontsteking overleed. Hij werd voorafgegaan door een tweeling, twee jongens, die voortijdig en dood werden geboren. Mijn oudere zuster Mary Isabella werd in 1837 geboren, de tweeling in 1838, John Abdy Stephenson in 1839 en ikzelf in 1840. Er is voldoende reden om aan te nemen dat tegen de tijd dat dit achter de rug was het kraambed mijn moeders gezondheid danig had aangetast en dat zij een neurotisch karakter bij haar kinderen in de hand heeft gewerkt.

> In deze memoires speelt de vader van Symonds een dominerende rol, gevreesd en bewonderd door zijn zoon, maar niet bemind. De autoriteit van de vader was een te zware last, de zoon is onmachtig zijn voorbeeld te volgen. Symonds zelf ziet een aspect van degeneratie in zijn karakter. Homoseksualiteit is naar zijn vaste overtuiging een aangeboren conditie van het seksuele leven.

Mijn vader was een *rara avis*. (De familie) beschouwde hem met achterdocht, maar respecteerde en bewonderde hem tegelijkertijd. Op het intellectuele vlak betoonde hij zich vooruitgangsgezind en hij had dan ook deel aan het zich ontplooiende gedachtenleven van zijn tijd. Moreel gezien stond hij echter aan hun kant en belichaamde in zijn handel en wandel de beste en verhevenste maatstaven van de familietraditie.

Zijn blazoen onbevlekt te houden, geen enkele transactie om oneigenlijke redenen toe te staan, rein te leven en oprecht te handelen, het eervolle na te streven, nimmer eigenbelang vóór plicht te laten gaan, geduldig, begrijpend, goedertieren en rechtvaardig te zijn tegenover zijn broeders, zonder aarzelen het kwaad van rebellie te veroordelen, nauwgezet en lankmoedig het goede te bevechten - zulks waren de principes die zijn handelen bepaalden. Hij was de belichaming van het erfgoed van zes generaties puriteinse voorvaderen en het moet gezegd dat hij iets van hun onbuigzaamheid had behouden. (...) Ik ben niet in staat geweest om het evenwicht dat hij immer in acht nam te bewaren, en dat terwijl ik evenwichtigheid als de schoonste menselijke deugd beschouw. Hij was het die het mij mogelijk maakte mijn geest te ontwikkelen. Maar in plaats van op eigen kracht zijn voorbeeld voort te zetten heb ik mij helaas op de stroom van condities en omstandigheden laten voortdrijven en het resultaat was van een mindere wijsheid, minder zachtmoedig

en van een geringere morele en esthetische schoonheid. Wij dienen het onvermijdelijke niet te betreuren; wij zijn niet bij machte het lot te bekampen. Hetgeen ik ben is wat ik voorbestemd was te zijn. Deze weerspiegelingen weerhouden mij er echter niet van hier mijn overtuiging te geven dat mijn vader een man van plastisch-edel karakter was - plastisch in de betekenis die Hegel aan dat woord hechtte[1.] - in die

zin dat alle facetten van zijn aard te zamen een fijn samenspel vormden, hetgeen als een fundamentele kwaliteit van zijn krachtige en tegelijkertijd zachtmoedige en gematigde persoonlijkheid dient te worden beschouwd. (...)

Hoe ik, de zoon van zulk een vader, mij ontwikkelde tot wat ik nu ben, is een vraag die ik moet overlaten aan Francis Galton en hen die de erfelijkheidsleer beoefenen[2.]. Aan mijn geneigdheden, mijn gevoeligheden, mijn soms vermetele levenskeuzen heeft hij geen deel gehad. Zij waren mij aangeboren en ik zal dienaangaande de waarheid moeten vertellen.

> Op jeugdige leeftijd al namen de dromen van Symonds een erotische wending en waren gericht op de schoonheid van het mannelijk lichaam.

Als één van de eerste herinneringen dien ik hier gewag te maken van bepaalde visioenen, half droom, half dagdroom, welke zonder meer erotisch van aard waren en zich regelmatig voordeden vlak voor het slapen gaan. Ik stelde mij voor dat ik gehurkt op de vloer zat, omgeven door een groep naakte volwassen mannen, zeelieden zoals ik die in de straten van Bristol placht te zien. Hun lichamelijk contact verschafte mij een scherp en geheimzinnig genot. Hoe uitzonderlijk het ook moge lijken dat een jong kind zich dergelijke fantasiën voor de geest kon halen en ook al ben ik niet in staat een verklaring te geven betreffende hun oorsprong, dat ik deze visioenen werkelijk had, daarvan ben ik geheel en al overtuigd. Dit droombeeld werd bijna een gewoonte en herhaalde zich zo vaak, dat er geen twijfel mogelijk is aan het psychische belang ervan.

Een aantrekkelijke knaap van robuust en gezond voorkomen masturbeerde eens in mijn bijzijn, het was in mijn kinderjaren. Hij zei dat ik het spelletje ook eens moest proberen. Maar hoewel de aanblik ervan mij inwendig niet onaangenaam beroerde deinsde ik toch in afschuw terug van zijn aanraking en slaagde ik erin de kamer uit te vluchten. De aantrekkingskracht van een schimmig-goddelijke en welhaast mystieke sensualiteit bleef zich in mijn aard manifesteren, gepaard aan een duidelijke afkeer van daadwerkelijke lust, vanaf mijn kindertijd en jongensjaren tot ver in mijn volwassen leven. (...) Onze vroegste herinneringen aan woorden, gedichten of kunstwerken zijn waardevolle studieobjecten als men geïnteresseerd is in psychische ontwikkeling. Zij markeren cruciale momenten in de ontwikkeling van de persoonlijkheid. De haarscherpe voorstelling op zichzelf die wij ons van bepaalde beelden kunnen maken wijst op hun potentiële kracht. Welnu, het eerste Engelse gedicht dat mij echt diep raakte, evenals ongetwijfeld duizenden andere jongens, was Shakespeare's ‘Venus and Adonis’. Het kan niet anders of ik moet het gelezen hebben voordat wij van Berkeley Square no. 7 verhuisden en vóór mijn tiende jaar, dunkt me. Het gaf aan mijn erotische fantasieën zowel vorm en schoonheid als een zekere geldigheid in de wereld der ideeën. De volwassen kerels van vroeger, de haveloze, gespierde zeelui begonnen, zonder overigens geheel te verdwijnen, toch in mijn verbeelding plaatste maken voor een jonge Adonis. De emotie welke zij belichaamden vloeide over in een nieuw soort van voelen. Op de één of andere onduidelijke manier vereenzelvigde ik mij met Adonis. Maar tegelijkertijd hunkerde ik naar hem als het aanbiddelijk voorwerp van mijn hartstochtelijke liefde. De aanwezigheid van Venus maakte de situatie alleen maar erger. Ik had geen enkel medelijden met haar en ik begeerde haar al evenmin. Ik had niet het gevoel dat ik in Adonis' plaats mijn kansen beter had moeten benutten. Neen, voor mij gaf zij enkel uitdrukking aan mijn relatie tot de begeerlijke man. Zij verleende extra reliëf aan de overweldigende aantrekkingskracht van mannelijke adolescentie in al zijn trotse ongenaakbaarheid. Ik leerde van haar gedreven lust wat het betekent om

iemand met ware seksuele gloed het hof te maken. Ik droomde hoe ik als zij mij liet vallen op het gras en de gejaagd hijgende knaap in mijn armen sloot. (...)

Karakter zou gedefinieerd kunnen worden als de som van aangeboren geneigdheden en extern milieu. Als wij geaardheid nu als de eerste en milieu als de tweede factor beschouwen, dan dienen wij ons echter ook te bedenken dat de persoonlijke geaardheid maakt dat wij instinctmatig een selectie maken uit hetgeen het milieu ons aan indrukken verschaft; bepaalde indrukken nemen wij op, andere assimileren of verwerpen wij. Jongens van een meer normale seksuele voorkeur zouden wellicht 'Rape of Lucrece' boven 'Venus and Adonis' verkozen hebben. Of zij zouden, in het laatste geval, de aantrekkingskracht van de vrouw gevoeld hebben, daarbij Adonis uitmakend voor een onnozele hals en zichzelf tien minuten in zijn schoenen wensend.

In de memoires van Symonds verneemt men de klacht over gemiste liefde. De autoriteit van de vader en de strenge moraal van het Victoriaanse tijdperk dwongen hem zijn 'aangeboren' conditie te onderdrukken. Op jonge leeftijd al trok hij terug in het innerlijke, verloor zich in de verbeelding.

Ik was zonder meer een uitzonderlijke jongen. Toch geloof ik dat ik niet de enige zou zijn als anderen ook even oprecht en geduldig hun geestelijke ontwikkeling zouden beschrijven. Wat ik in die tijd eigenlijk het hardst nodig had was een eerlijke jongeling, een kameraad, hetzij een matroos of een werkman, een gids en vriend, iemand die mij had kunnen binnenleiden in de mannelijke wereld waar ik zo naar snakte op een slechts halfbewuste, schuchtere manier. Mijn leeftijdgenoten waren mij onwelgevallig, zelfs afstotelijk. Er valt veel te zeggen voor het klassieke Kretenzische gebruik van de heroïsche pederastie. De liefde van een goed ontwikkelde mannelijke man zou alleen maar goed geweest zijn voor een jongen zoals ik. In werkelijkheid bestond mijn emotionele leven in een broedende, afgetrokken verbeelding, en er is niets gevaarlijker en ongezonder dan dat.

In het voorjaar van 1854 begon Symonds zijn schooltijd in Harrow. Hij onderging zijn tijd aan de befaamde 'public school' als een kwelling. Zijn dubbelkarakter manifesteerde zich: een uiterlijke en valse Symonds die zich staande hield in de wereld, en een innerlijke en echte John Addington die zich overgaf aan dromen en fantasiën, poëzie en Griekse kunst.

Toen ik in mei 1854 het ouderlijk huis verliet om naar Harrow te gaan had ik mij inmiddels ontwikkeld tot een enigszins curieuze persoonlijkheid. Zwakte en kracht, stoïcisme en gevoeligheid, frigiditeit en tederheid, onwetendheid van de wereld en hardnekkig verzet tegen externe invloeden, al deze trekken vormden een merkwaardige melange in mijn halfgevormde natuur. Dat wat mij bovenal op de been hield was een aanmatigend, vijandig en onplooibaar zelfbewustzijn. Maar wat mijn zelf dan wel was en waarom het zich zo moeilijk liet kennen, daaromtrent tastte ik in het duister. (...)

Ik was nog nooit zozeer op mijzelf aangewezen geweest als toen. De omstandigheden verscherpten alleen maar het dubbelkarakter wat ik heb beschreven en wat ik mij zo goed als eigen had gemaakt. Innerlijk was ik mijn nieuwe kameraden vooruit, met een combinatie van dromerigheid, een soort egoïstische halsstarrigheid en morele kracht versterkt door een koppige maar onderontwikkelde individualiteit. Uiterlijk was ik bij hen vergeleken een baby, totaal onervaren, niet in staat voor mezelf op te komen, lichamelijk zwak, bangig en uitgesproken schuw. (...)

Onder deze tweespalt leed ik zonder ophouden. Ik werd door mijn maatjes te kijk gezet en vernederd. Inwendig echter ontwikkelde zich in mij een verbetenheid, maar

één van een weinig verziende aard. Ik bleef maar tot mijzelf zeggen: 'Wachten! Ik moet wachten! Ik zal en ik moet!' Waarop ik diende te wachten en wat ik dan wel voorbestemd was te worden, dat vroeg ik mij niet af. Maar ik twijfelde nooit echt aan mijn vermogen om iets 'echts' te worden. Ik vergeleek mijzelf op een vage manier met het lelijke kleine eendje van Andersen. (...)

Gedurende deze periode van verdane jongensjaren verdroomde ik veelal mijn tijd en schreef ik een groot aantal idioot-onrijpe gedichten. Des nachts werd ik bezocht met verschrikkelijke en fantastische visioenen vergeleken waarbij mijn poëzie in het niet verdween. Terugblikkend op de lange, trage ontwikkeling van mijn ware aard wordt het duidelijk dat in mijn geestelijk gestel dromerige, halfbewuste energie altijd de overhand heeft gehad over intelligentie en actieve wilskracht. Ik was een droomkind (niet in de zin van Charles

Lamb)[3], niet in staat enige werkelijkheidszin te ontplooien, met in mij persoonlijkheidskiemen die tientallen jaren later pas tot bloei zouden komen.
In dit opzicht was ik wellicht helemaal niet zo bijzonder. Hoe dan ook, de hele situatie laat zich vrij eenvoudig samenvatten: mijn ontwikkeling kwam maar uiterst moeizaam op gang.

Symonds verafschuwde het leven in Harrow en hij was geschokt door de erotische vulgariteit waarmee de geesten van de jonge heren waren besmet.

Er was één ding dat mij al spoedig opviel in Harrow en dat was het zedelijke niveau van de school. Iedere goed ogende jongen had een meisjesnaam en werd tot 'teef' van één of andere oudere jongen benoemd. Teef was het woord voor een jongen die zijn lichaam beschikbaar stelde aan een minnaar. De taal in de studeervertrekken en op de slaapzalen was ongelooflijk grof. Het was af en toe niet te vermijden dat je getuige was van daden van onanie, wederzijdse masturbatie of zelfs de vervoering van twee naakte jongens in bed. Er was geen raffinement, geen gevoel, geen hartstocht maar enkel dierlijke lust wanneer die dingen zich voordeden. Zij vervulden mij met afkeer, ja met walging. Mijn schoolmaatjes belichaamden wat ik in Swift over de Yahoos had gelezen.

Maar temidden van dat liederlijke leven, in de banaliteit van zijn bestaan, openbaarde zich voor Symonds het denken en werk van Plato.

In de 'Phaedrus' en het 'Symposium', in de mythe van de Ziel en de monologen van Pausanias Agathon en Diotima, ontdekte ik ten langen leste het ware *liber amoris*, de openbaring waar ik al die tijd op had gewacht, de rechtvaardiging van een lang gekoesterd ideaal. Het was alsof ik mijn eigen ziel in Plato weerspiegeld zag, alsof ik in een vroeger leven het bestaan geleid had van een Griekse minnaar-filosoof.
Harrow leek op te lossen gelijk een droom. Ik had nu vaste grond onder de voeten. De liefde die mij van jongsafaan in haar band had gehad was nu in haar bestaansrecht bevestigd. Dit was de filosofie en de poëzie van mijn eigen ontvankelijkheid voor mannelijke schoonheid, maar nu geformuleerd met bezweringskracht, in een weergaloze stijl. Belangrijker was echter dat ik nu inzag dat het Griekse ras - de oude Grieken, mensen van vlees en bloed, deze liefde serieus namen, haar met zedelijke charme bekleedden en in haar het vermogen tot verhevenheid erkenden.
Voor het eerst zag ik de mogelijkheid om de strijd van mijn geneigdheden te besluiten en in plaats daarvan een praktische harmonie te bereiken. Ik begreep dat mannelijke liefde zowel schandelijk als deugdzaam kon zijn en dat zij in dat opzicht op gelijke voet stond met normale seksuele begeerte. Ik had doorgrond, of liever: meende doorgrond te hebben in welke relatie die kinderdromen en grove, geweldadige lust van Harrow stonden tot mijn verhevener streven naar edele passie.

Maar hier uit zich de hypocrisie in het denken van Symonds. Wat hijzelf als een openbaring in zijn bestaan had ervaren: de lectuur van Plato, dat zou hij de jeugd willen onthouden. Ineen brief van 1 februari 1889 - opgenomen in deze memoires - beweert hij tegenover de classicus Jowett dat Plato een gevaar betekent voor de sociale orde.

‘Het is eenvoudig onmogelijk om de anomalie van Plato-alsleerboek te overdrijven, zij het als studiemateriaal voor studenten of als een populaire uitgave voor het algemene publiek. In een natie die de Griekse liefde van de hand wijst, terwijl de plattere vormen ervan ernstige proporties hebben aangenomen in de onderwijsinstellingen voor de jeugd en de voornaamste trefpunten van die natie dient zulks ten sterkste te worden afgeraden.’

> Maar tegelijkertijd worstelt Symonds om zijn liefde voor jongens - voor koorknaapjes vooral - te onderdrukken. Een element van estheticisme begeleidt zijn gevoelens: een gotische kathedraal, muziek, enzovoort.

Ik voelde een ware genegenheid en een vanzelfsprekend soort eerbied voor grijze Gotische kerken. De glas-in-lood ramen en de heraldieke wapenen in deze kathedraal[4.], de kruisvaarders met hun enkels over elkaar uitgestrekt op hun graftomben, het houtsnijwerk en de rijzige orgelgalerijen, de monumenten gewijd aan lang gestorven lieden en doorheen dit alles de koorzingende stemmen en de trillingen van zoet-gewijde muziek - dit alles raakte mij tot in het diepst van mijjn wezen. Ware vroomheid vormde echter geen deel van mijn stemming. Mijn ziel was in Hellas verankerd en de Christen in mij bewoog maar bleef verdoofd, als een slang in winterslaap zich zonnend in de welkome warmte der kunst.

Op die bewuste morgen, hooglied der dagen, dageraad van mijn leven, viel mijn oog op een koorknaap die vrijwel recht tegenover mij in de kerkbank zat. Zijn stem betoverde mij met zijn scherpe, etherische melancholie. Qua timbre en toon had hij iets van een blaasinstrument - vanwege mijn liefde voor die stem heb ik sindsdien altijd een zwak gehad voor de klanken van de hobo en de klarinet. En terwijl ik zat te staren en de psalmen, de dienst en de litanie op mij in liet werken voelde ik dat een nieuw element zojuist aan mijn leven was toegevoegd. De stem overheerste. Maar de jongen, tot wie die stem behoorde, leek mij het enige schone, het enige vlekkeloze wezen dat ik ooit had ontmoet.

Ik liep van de kerk naar huis als in een droom gevangen. Die hele verdere middag en avond droomde ik van Willie Dyer. Ik ben vergeten hoe ik achter zijn naam was gekomen. Bij de eerste dageraad leunde ik uit mijn slaapkamerraam, liet mijn hart uitgaan naar hem en begroette de toren van de kathedraal die ik beneden mij kon zien liggen. Dit ging zo twee of drie dagen door. Oh, die vroege ochtenden in april! De stilte van de dunbebladerde bomen en het befaamde gras, de zang van merels, de onbeweeglijkheid van de slapende stad, het poëtisch zweem van het vroege licht en de niet aflatende ontroering van mijn liefde die vloeide en vloeide! (...)

Onze ontmoeting vond plaats, als afgesproken, des morgens 10 april 1858. Zwaluwen duikelden rondom de toren in het zonlicht. De klok sloeg. Ik nam Willie's slanke hand in de mijne en staarde in zijn grote bruine ogen met de zware oogharen omrand. Een ten ene male onbeschrijflijke uitstraling van vrede en voldoening, vermengd met verlangen ging uit van zijn fysieke aanwezigheid. Ik voelde mij alsof mijn gehele wezen overstroomd werd door een of andere geneeskrachtige en verfrissende invloed.

Ik heb die morgen altijd beschouwd als de geboortedatum van mijn ware zelf. Tweëndertig jaren zijn sindsdien verstreken en nog steeds kan ik nauwelijks mijn pen vasthouden wanneer ik poog erover te schrijven.

Er is over ‘de eerste grote liefde’ veel sentimentele flauwekul geschreven. Toch spreek ik niets dan de waarheid wanneer ik zeg dat mijn gevoel voor die jongen de reserves die ik aan liefde in mij had geheel uitputte. Ik heb sindsdien nooit meer een ander mens eenzelfde redeloze hartstocht toegedragen. Ik kon niet met hem trouwen. De samenleving stond niet toe dat wij ons in een vorm van kameraadschapsband verenigden. Zo kwam het dat mijn eerste echte liefde op niets uitliep. Ik was niet in staat hem recht te doen. Bovendien droeg ergernis over

de ongelijke positie waarin hij en ik ons bevonden ten zeerste bij aan een ontaarding in mijn karakter.

Deze ontwikkelingen waren echter niet alle direct voelbaar. Vanaf de tiende april in dat bewuste jaar 1858 was ik maandenlang gewoon Willie ofwel op te zoeken of hem dagelijks te schrijven. Hij beantwoordde mijn liefde met warme genegenheid en eenvoudige trouw. Onze intieme relatie was weliswaar clandestien - twee jongens, de één drie jaar ouder dan de ander, die elkaar regelmatig zagen en hun harten voor elkaar openstelden zonder de goedkeuring van familie of vrienden - maar was daarom niet minder respectabel en van kwaad verstoken. Het zou langer dan een jaar moeten duren voordat ik meer durfde dan enkel zijn hand aanraken. Slechts tweemaal in mijn hele leven heb ik zijn lippen gekust. De eerste keer viel ik bijkans flauw van pure verrukking. We waren samen en alleen, op een plek in Leigh Woods waarde rode bergwand voortdurend stenen en gruis regende van onder gekuifde taxusbomen en dwergperziken en bergiepen, die als pluimen afstaken tegen de rotswand aan de oever van de rivier. Het middagzonlicht viel op glazige klimop, grasklokjes en laatbloeiende ane-

monen. We lagen zij aan zij. Het geplas van scheepsraderen en het gezang van matrozen die op een zeegaand schip de Avon afvoeren steeg naar ons op tussen de eerste en de laatste lange kus die ik stal.

In de herfst van 1858 begon een nieuwe fase in het leven van de schrijver. Hij verliet de gehate 'public school' van Harrow en begon zijn studie aan Ballioi College, Oxford.

Wonend en werkend temidden van een uiterst gevarieerde gemeenschap in Oxford handhaafde ik het dubbelleven, zowel emotioneel als intellectueel, esoterisch zowel als uiterlijk beschouwd, dat mij een tweede natuur was geworden. (...) Met dit dagelijks leven als décor werd ik hopeloos verliefd op een zanger uit het kerkkoor van de kathedraal. Hij heette Alfred Brooke. De hartstocht die ik voor hem opvatte verschilde wezenlijk van mijn genegenheid voor Willie Dyer. Het was intenser, onredelijker, schrijnender - en ondanks dit alles toch ook sensueler en verhevener. Ik geloof nog steeds dat deze jongen het schoonste gelaat had dat ik ooit heb gezien en de fascinerendste stem die ik ooit heb gehoord.

De herinnering aan Alfred Brooke was vastgelegd in dagboekaantekeningen van 1865. De auteur citeert daaruit passages als de volgende:

I

Van Alfred Brooke: van het gezicht dat niet aflaat mij te achtervolgen, het lichaam wellustig en kloek, mij van mijn nachtrust berovend.

Licht haar; helder paars-blauwe ogen; bleke doch fijn-blozende teint; ferme, zelfverzekerde en evenwichtige blik; vierkant, blank voorhoofd; grote, rond-vochtige mond; trillende stem; atletische keel en welgevormde borst; brede, harde handen; kalm-krachtig torso op indrukwekkende heupen; zware, pezige dijen; uitnemende, forse testikels; gespierde kuiten; sterke welgeplaatste voeten.

Vrouwelijke witheid en volheid niettemin; zachtheid vermengd met vermetelheid; wellustigheid in de mannelijke boezem; liefdes wulpsheid in de grote zelfverzekerde ogen, de bereidheid om gunsten toe te staan; uitnodiging in de heldere stem; kennis en waardering van zinnelijk genot.

Ik lig in mijn bed te woelen in het holst van de nacht. Ik bal mijn vuisten en sla mij voor het hoofd. Het lichaam maakt zijn lust zichtbaar en de ziel is welhaast in onmacht van verlangen. Ik dorst naar hem gelijk het hert hijgt naar waterstromen. Ik zend hem heen, maar roep hem na... Ik veracht mijzelf wanneer ik bedenk wat hij bood en ik weigerde.

II

Langs mijn studeerkamerraam op een morgen ging hij voorbij. Ik richtte het hoofd op van het bureau waar Plato lag. Hij zag van het trottoir, glimlachte en knikte. Nog kan ik hem daar zien staan met dat oprechte en open gezicht, het gezicht van liefde's gunsten, het lichaam dat verrukking ademde, de blik die zei: 'ik wacht op jou'.

Ik liet de knaap voorbij gaan, hield met kracht mijn adem in en greep mij vast aan het gordijnkoord. Hij was verdwenen. Naar buiten haastte ik mij, dorst niet te roepen of te volgen, wierp mij neer op het gras en de dode bladeren in de tuin, kreunend en smekend om hem - mijn tweespalt was ondraaglijk. Ik wist dat hij wachtte om mijn hartedorst te lessen. Doch volgen deed ik niet.

III

Tot in mijn slaapvertrek kwam hij eens, ten andere male. Zijn stem klonk hees en zijn lippen schenen te smachten naar kussen. Ik was in mijn kamerjas. Mijn bed stond in een hoek van de kamer. Ik was terughoudend in mijn conversatie en zond hem heen zonder ook maar een kus. Hij kwam mijn vader tegen op de trap.

Ik lag wakker die hele nacht, kuste het bed waarop hij had gezeten, besproeide de sprei met tranen en bad en vloekte tegelijkertijd.

De volgende morgen zei mijn vader: ‘zoon, je hebt koorts’. Ik ben diezelfde dag het huis uitgegaan en ben wekenlang weggebleven.

IV

Zal ik van een derde maal spreken? Laat op een grijze oktoberavond diende het verlangen naar Alfred zich opnieuw bij mij aan. Ik liep naar zijn huis, een wandeling van drie mijl. Ik vond hem daar in gezelschap van zijn vader en zijn broers. Hij was in hemdsmouwen, bezig juridische documenten te kopiëren. Daar kwam hij op mij afgelopen, atletisch en stralend, een schouwspel zoet en vreemd.

Ik nam hem met mij mee. Daar ging het de nacht in, een nacht van vochtige westenwind en flakkerende gaslantaarns. We hielden stil op winderige hoeken om elkaars gezicht te kunnen zien bij het aarzelend licht. Ik voelde de magnetische kracht van zijn hand op mijn arm; zijn stem en zijn adem betoverden en verdoofden mij geheel.

We zijn toen uit rijden gegaan. Her en der in de donkere nacht reden we. Hij wist waar ik naar verlangde. Ik voelde dat hij gewillig was. Maar de beschaamdheid in mijn hart richtte een muur tussen ons op. Onze woorden vielen als stro in een diepe, diepe put.

Om middernacht liet ik hem gaan. Het geld dat ik hem bood aanvaardde hij zonder mankeren. Hij keerde mij de rug toe en liep heen - zorgeloos, maar minachtend en teleurgesteld. Ik wist wat hem liever was dan goud en dat had ik hem niet geboden. Maar van goud hield hij ook en van wat voor goud te koop is: wijn, vermaak, genot...

Hij moet mij ongetwijfeld een idioot gevonden hebben. Doch hij duchtte en respecteerde mij en ik geloof waarlijk dat hij mij liefhad.

Maar eenmaal zonder hem achtergebleven wist ik mij geen raad van schaamte, spanning en spijt. Hoe de verbijstering van mijn verstand te beschrijven, hoe de foltering van mijn zenuwgestel, mijn gloeiende wangen en brandend hoofd, mijn droge keel, het zelfverwijt en de diepe vernedering in mijn ziel? Keer op keer strekte ik mijn voor altijd lege armen uit in vlagen van melancholie. O, de wanhoop, de machteloosheid, de goddeloze tirannie van het vlees. Maar ook, ondanks dit alles, het streven, het eeuwig streven van de ziel.

Men weet mijn ziekte die hierop volgde aan overwerktheid en religieuze verwarring.

De affaire met Alfred drukte schuldgevoelens op Symonds. Hij moest zijn innerlijke neigingen onderdrukken. De volgende passage schijnt een pre-Freudiaanse formulering van gesublimeerde frustratie.

Men had mij altijd geleerd dat de soort van liefde die ik voor Alfred Brooke voelde slecht was. Ik had om mij heen gezien dat de samenleving haar afkeurde. Tegelijkertijd wist ik dat zij aangeboren was en, in mijn geval, dat zij er altijd zou zijn. Daarom nam ik mij voor haar in zoverre te onderdrukken als het uiterlijk handelen betrof. Innerlijk aan banden leggen kon ik haar al evenmin als bepaalde terugkerende dromen die ik had of mijn natuurlijke ontvankelijkheid voor het schone in de wereld. Er restte mij niets dan haar te verbannen naar het rijk der verbeelding. De gevolgen daarvan heb ik in het bovenstaande beschreven.

In 1862 besloot Symonds zijn studie met een hoogste onderscheiding in de Litterae Humaniores. Hij was een literator. Na zijn dood heeft men het denken van Symonds willen verbinden met dat van de latere estheten. Ten onrechte. Van een theorie van de kunst omwille van de kunst is in zijn opvattingen geen sprake. Waar hij spreekt van de verhouding van leven en kunst, daar schijnt zijn vitalistische denken overeen te stemmen met dat van Nietzsche en vooruit te wijzen naar de levensfilosofie van D.H. Lawrence.

Het mag misschien merkwaardig lijken, maar ik heb altijd getracht mijn eigen meer spirituele belangstelling zoveel mogelijk apart te houden van het verkeer van alledag. Met andere woorden, ik bedreef de letterkunde als een persoonlijke liefhebberij. Gezelschap en vriendschap verkoos ik te zoeken onder lieden van diverse pluimage en hoewel ik uiteraard op vriendschappelijke voet stond met geleerden en studenten heb ik toch de verveling, de smakeloosheid en de oneigenlijke atmosfeer van literaire kringen, klieken en coteriën vermeden. Ik ben mij ervan bewust dat dit mijn werk het voorkomen van dilettantisme heeft gegeven. Ik ben echter zonder meer tevreden wellicht niet geheel puntgave prestaties in de letteren te hebben geleverd en slechts een beperkt publiek te hebben bereikt - een geringe prijs, tenslotte, voor handhaving van flexibiliteit en zowel financiële als beroepsmatige integriteit. Ik heb mij hierdoor ook nooit in de positie van rivaal of concurrent van wie ook maar geacht. Zo, ook, heb ik mij het voorrecht kunnen laten aanleunen in schrijverskringen onderwerp van gesprek te zijn, in mijn minachting voor de kritiek kunnen volharden en bovenal mijn overtuiging gestalte kunnen geven van de superioriteit van het leven en de betrekkelijke ondergeschikheid van de cultuur. Altijd koos ik het leven; van het leven kreeg ik nooit genoeg. De letteren konden me bij wijze van spreken gestolen worden. (...) Ik apprecieerde ze omwille van zichzelf; de weldaad der literatuur was mij een dagelijkse troost. Maar het leven reikte verder. Het leven was rijker dan welke kunstvorm ook kon omvatten (...).

> Symonds vocht wanhopig om zijn liefde voor jongens te onderdrukken. Hij wilde zichzelf zuiveren, de verwachtingen van zijn vader eer aandoen, zich schikken naar de eisen van de samenleving. Op 10 november 1864 huwde hij Catherine North. Zij zou hem vier dochters schenken, maar het huwelijk bleef in essentie een daad van hypocrisie voor Symonds.

Mijn huwelijk was, gezien mijn geaardheid, de grootste vergissing die ik ooit in mijn leven begaan heb, ja misschien was het zelfs misdadig. Ik had niet moeten trouwen, toen niet en überhaupt niet; mijn keuze van partner was sowieso een verkeerde. Ik kan echter, na vijfentwintig jaar huwelijkse staat, hier mijn overtuiging op schrift zetten dat ons huwelijk geen mislukking is geweest, noch voor mijn vrouw noch voor mij. Het was in de eerste plaats een vergissing, omdat ik tot trouwen werd gedreven door mijn vader, door mijn eigen oprechte wens abnormale neigingen te overwinnen, door de overtuiging dat ik mijn gezondheid diende weer te vinden en ten slotte door het vertrouwen dat ik geen slechte echtgenoot zou zijn. Mijn abnormale hartstochten heb ik niet kunnen bedwingen, mijn gezondheid heb ik niet herwonnen. Wat dat betreft heb ik het verkeerde pad gekozen. Ik geloof niettemin dat ik in het algemeen een goede echtgenoot ben geweest - dat beweert mijn vrouw tenminste zelf bij herhaling.

Het was in de tweede plaats mogelijk zelfs misdadig; niet één van de bovenstaande redenen rechtvaardigt uiteindelijk de stap. Per slot van rekening ben ik zonder hartstocht getrouwd en zonder het gevoel te hebben dat deze vrouw uit alle vrouwen van de wereld voor mij de enige ware was. Aldus heb ik haar, zo niet opzettelijk of moedwillig, dan toch in feite bedrogen. En ik bedroog mijzelf in zoverre, dat zij van nature niet bij machte was geslachtelijke neigingen, waarvan waar het vrouwen betrof bij mij toch al nauwelijks sprake was, in mij op te wekken.

Bepaalde vormen van zelfbedrog zijn misdadig. Zij verraden de bereidheid van de ziel genoegen te nemen met het minderwaardige en zich erin te schikken, in plaats van te wachten op het beste, ondanks alle ontbering en leed.

Niets van wat ik hier schrijf dient als verwijt aan mijn vrouw te worden opgevat. Zij is te allen tijde een goede, trouwe en toegewijde echtgenote voor mij geweest. Zij is het soort vrouw dat betere en gelukkigere mannen dan ikzelf hadden kunnen beminnen met een hartstocht die althans ten dele seksueel geweest zou zijn. Neen, als iemand in ons huwelijk onrecht is aangedaan, dan is zij het. De onvolmaaktheden van ons gemeenschappelijk leven zijn minder aan haar natuur te wijten dan aan het feit dat ik niet vermocht haar te beminnen als een man die verliefd is op de eigenaardigheden van zijn vrouw. Ik ben met haar getrouwd zonder mijzelf geheel te geven; het beste dat het huwelijk ons te bieden heeft gehad is vriendschap en onze kinderen. Ik geloof niet dat zij zich ooit op een pijnlijke manier bewust is geweest van wat aan onze band ontbrak, namelijk die opperste vreugde welke Romeo en Juliet geluk bracht, zelfs in het aangezicht van de dood. Ik echter zal een onbevredigd verlangen met mij meedragen tot in het graf. Hier ben ik, iedere vezel in mijn lichaam geschapen voor hartstochtelijk genot en getrouwd met een vrouw die mij vier kinderen heeft gebaard. Toch hebben wij samen nooit werkelijk vurige momenten gekend. En de laatste elf jaar, na weifelend en moeizaam het echtelijk bed te hebben gedeeld, hebben we het maar beter geacht om althans als man en vrouw geheel gescheiden te leven.

Ondanks dit alles betreur ik mijn huwelijk niet. Zonder dat had mijn leven waarschijnlijk een chaotischer loop genomen en het heeft mijn vermogen tot zedelijke weerstand zeker goed gedaan. Aan de andere kant ben ik er min of meer van overtuigd dat zij niet geleden heeft onder de onvolmaaktheid van onze seksuele relatie zoals wellicht andere vrouwen zouden hebben geleden. Zij trouwde laat, op haar zevenentwintigste, en heeft in haar huwelijk altijd een soort maagdelijke kijk op zaken van geslachtelijke aard bewaard. Lichamelijk verlangen heeft iets laags en geboorte iets afschuwwekkends voor haar. Zelfs een terloopse literaire verwijzing naar zinnelijk genot doet haar pijn. Zij deinst terug van de essentieelste aspecten van de band tussen man en vrouw als van iets vulgairs en onreins. 'De platte poeha van het cohabiteren', in de woorden van Sir Thomas Browne,[5.] laat haar geheel en al koud. Na zesentwintig jaar zij aan zij geleefd te hebben is zij tevreden in het besef dat getrouwd zijn verre de voorkeur verdient boven een éénpersoons bestaan. Bovendien beleeft zij genoegen aan mijn gezelschap en heeft zij zo haar taken in de huiselijke sfeer. Zonder het moeizame bedrijf waarvan het voortbestaan van de mensheid nu eenmaal afhangt zou zij nooit het genot gesmaakt hebben dat haar dochters haar zo rijkelijk schenken. Terugblikkend op ons huwelijk schat ik dat het al met al tot de meer geslaagde experimenten van deze aard gerekend mag worden - in elk geval niet tot de mislukte.

> In het huwelijk met een koele vrouw zouden de ware gevoelens de auteur heftig kwellen. De liefde voor een knaap die hij Norman noemt, zou voor hem een bevrijding betekenen: aanvaarding niet alleen van zijn eigen conditie, maar ook, daardoor, een vrijmaking van een *scheppende* kracht die hij nooit tevoren had gekend.

In het voorafgaande heb ik genoeg gezegd dat de aard van mijn gevoelens voor jonge jongens schetste, dat wil zeggen van vóór 1863, het jaar waarin ik mijzelf bezwoor die betovering te verbreken en mijn eed gestand deed in mijn huwelijksbesluit. Zes jaren waren inmiddels verstreken en de onoverwinnelijke drang had in die periode, uiteraard, weer de kop opgestoken. Maar met de lapmiddelen van literatuur en verbeelding trachtte ik hem te onderdrukken en gedurende die tijd heeft hij dan ook nimmer tot lichamelijk contact geleid.

Nu echter nam ik doelbewust het initiatief tot een 'amour' met Norman. De relatie was romantisch, delicaat en sentimenteel, maar tegelijkertijd hartstochtelijk en met een onmiskenbaar zweem van sensualiteit. Dit laatste bepaalde grotendeels het

karakter ervan, maar het sensuele aspect was onder controle. Er deed zich niets voor dat in de ogen van morele scherpslijpers twee heren onwaardig kon lijken.

Norman liet er geen onduidelijkheid over bestaan dat de genegenheid wederzijds was. Hij was zelf ook alleszins gevoelig voor mannelijke bekoring. Wij bevonden ons in zekere zin in vergelijkbare posities - evenals ik had hij jongere jongens dan hijzelf lief. Dit voorkwam dat onze band toegehaald werd tot die van minnaar en geliefde in de diepere zin van wederzijdse bevrediging. Ik ben gaan inzien dat in omstandigheden van afwijkende seksualiteit men zelden ziet dat de tere bloem van een perfecte relatie zich werkelijk ontvouwt. Mensen die met onze conditie zijn geboren zijn behept met een ongelukkig probleem, in veel grotere mate dan wanneer er sprake is van normale aantrekkingkracht, namelijk dat wanneer de één avances tot een kus maakt de ander als vanzelf zijn wang aanbiedt. Met het gevolg dat ik gebukt ging onder jaloezie en een

pijnlijk gebrek aan houvast aan mijn aanbeden vriend. Bovenal echter leed ik onder het onbevredigende van onvolledig spiritueel bezit en natuurlijk onder de fnuikende gevolgen van gefrustreerd verlangen. Ik had met liefde een groot deel van onze lichamelijke intimiteit opgegeven als ik daarmee meer zekerheid over zijn ware gevoelens voor mij had kunnen winnen.

Niet dat Norman ooit ontrouw was. De wrijving lag in onze omstandigheden, onze respectievelijke emoties besloten. En ik geloof dat zelfs indien ik niet getrouwd was geweest, hetgeen uiteraard de zaak er niet eenvoudigerop maakte, de situatie nauwelijks anders geweest zou zijn. Met al haar problemen heeft mijn stormachtige vriendschap met hem mij toch onnoemelijk veel vreugde geschonken. Zij heeft bovendien bevrijdend op mijn intellect gewerkt en mijn wilskracht helpen sterken. Om deze reden laat ik met haar een nieuwe periode in mijn leven aanvangen; de oogst van deze opgang diende zich al spoedig aan in de vorm van een rijke stroom van literaire voortbrengsels. (Op dezelfde wijze waarin mijn eerste liefde voor Willie Dyer, in 1858, een nieuwe golf van energie aankondigde die mij door mijn Oxfordse jaren zou dragen en bovendien academische eer zou bezorgen.)

> Bracht de aanvaarding van zijn ware aard nieuwe kracht in het creatieve werk, daartoe droeg nog een tweede factor bij: de dood van zijn autoritaire vader.

In februari 1871 overleed mijn vader. Tot op dat moment had ik nog niets met mijn naam erop gepubliceerd, afgezien van het bekroonde Newdigate gedicht over het Escuriaal en het essay over de Renaissance, eveneens bekroond, ditmaal door de Rector Magnificus. Het doet mij nog steeds verdriet en pijn te bedenken dat mijn goede vader stierf vóórdat ik de wereld als erkend auteur in de ogen kon zien. Van wat hij voor zijn enige zoon had geambieerd was niet veel terecht gekomen. Hij moet zijn hoopvolle verwachtingen geheel en al doorkruist hebben geacht en hij leed diep onder mijn uiterst gebrekkige gezondheid aan het eind van een veelbelovende academische studie. Hij heeft echter nooit één onvertogen woord laten vallen teneinde mij zijn teleurstelling te doen voelen. Kort voor zijn dood maakte hij mij deelgenoot van zijn overtuiging dat ik nooit enig werk diende te aanvaarden waar lichamelijke inspanning aan te pas kwam. ‘Jij hebt nu eenmaal een gestel’, zo zei hij, ‘dat juist voldoende nerveuze energie opbrengt om de dagelijkse beslommeringen des levens het hoofd te bieden. Jij kunt eenvoudig niet je energievoorraden aanspreken zonder je gezondheid in de waagschaal te stellen.’ Hij had zich in feite reeds verzoend met het idee dat het voor mij te laat was om mijn sporen in de wereld te verdienen. In die berusting was hij ruimschoots gerechtvaardigd; ik was inmiddels eenendertig jaar oud en had behalve een wat wazige naam als artikeltjesschrijver nog niets bereikt. Doch de sluimerende kracht die in mij school stond nu op het punt om uit te komen in tomeloze activiteit. En niemand zou mijn verrichtingen van de daarop volgende achttien jaar met meer genoegen en tevredenheid aanschouwd hebben dan hij. Mijn succes, bescheiden als het is, zou zijn vaderhart goed gedaan hebben en in de avond van zijn leven genoegdoening betekend hebben voor de teleurstelling van vroeger. *Dis aliter visum est.*[6.] Wij stervelingen zitten uiterst merkwaardig in elkaar. Zo helpe mij God als het niet waar is, maar ik geloof stellig dat mijn vaders nauwlettend toezicht mijn werklust geen goed gedaan zou hebben. Hij oefende namelijk altijd een zeldzame invloed uit op hen die zich in zijn kring begaven en hoewel immer van goede wil had hij niettemin iets despotisch. Ik betwijfel of ik even vrijelijk had kunnen schrijven en

even spontaan had kunnen publiceren ware ik bevreesd geweest voor zijn afkeurend oordeel.

Tot besluit nogmaals een passage waarin de verhouding van literatuur en leven tot uitdrukking is gebracht. De schrijver ziet terug op een succesvolle loopbaan en een bestaan waarin hij weinig bevrediging heeft kunnen vinden. De decadentiegedachte is hier onmiskenbaar aanwezig: de moderne generatie bezit niet langer de kracht, dat wil zeggen het coherente levensbesef, van het voorgeslacht.

Het is de vraag of het letterkundig bedrijf in de zin van *διαγωγη* - de levenswijze die zich ten doel stelt energie en tijd zo aangenaam mogelijk te besteden - werkelijk gelukkig maakt. Een tirannieke gedrevenheid heeft mij mijn leven lang in haar greep gehouden, een drang die ik doorgaans in toom heb weten te houden, maar waar ik een enkele maal bij vlagen aan heb toegegeven. Letterkunde komt op de tweede plaats. Daarom heb ik haar nooit werkelijk serieus kunnen nemen, ook al heb ik in haar volhard omwille van de troost en het soelaas dat zij bood. Welbeschouwd is dit nog niet zo'n verwerpelijke houding. Tenslotte maakt zij dat men het principe voor ogen houdt dat de literatuur in dienst staat van het leven en niet andersom - een beginsel dat meer toegewijde literatoren dan ik niet voldoende erkennen.

Zij behoedt ons voor de verwaandheid van het schrijverschap door ons voortdurend eraan te herinneren hoe triviaal literair succes in feite is in vergelijking met het goede en het degelijke van een gepast en tevreden bestaan; van hoe weinig gewicht talent of zelfs genie is vergeleken bij karakter, wilskracht en gemoedsrust. Mensen dienen niet beoordeeld te worden aan de hand van wat zij denken of schrijven of creëren, maar wat zij wèrkelijk zijn en waar zij van houden. Een dergelijke keuze betekent echter ook dat men niet die ordescheppende kracht kent die uitgaat van een alles overheersend enthousiasme, een toewijding aan één grote idee. De letterkundige dilettant dient niet de hoop te koesteren ooit een geleerde te worden of een of ander monumentaal werk af te leveren. In zoverre hij deel heeft aan de wetenschappelijke geest onzer eeuw, in zoverre hij zich ervan bewust is meer dan gemiddelde gaven te bezitten en open staat voor de inspirerende ideeën van deze moderne tijd, in zoverre zal hij zijn leven lang spijt hebben dat hij indertijd niet de moeilijkere weg koos en in zijn onnadenkendheid de kans op edeler triomfen liet varen. Zijn aandacht is noodzakelijkerwijs verdeeld en zijn kracht daardoor verzwakt.

In de memoires van Symonds leest men de wanhopige roep van een mens om tolerantie en begrip. Deze selectie van teksten *moet* dan ook worden besloten meteen rijke gedachte die uit pijn is geboren.

In het alomvattende plan der wereld hebben alle soorten en alle condities van de mens hun onvermijdelijke plaats en hun onaantastbare recht op het bestaan. Van enige rangschikking hunner belang is ons niets bekend, noch van de vrucht hunner werken.

The Memoirs of John Addington Symonds, edited and introduced by Phyllis Grosskurth; London etc. 1984. Hutchinson £14.95

Keuze teksten: Jaap Harskamp
Vertaling: Micha Meijers

Eindnoten:

1. Het is niet duidelijk op welk onderdeel van Hegels denken Symonds hier doelt. Ik ben professor Wim van Dooren in Delft dankbaar voor zijn hulp inzake deze merkwaardige verwijzing.
2. *Francis Galton* (1822-1911); de beroemde auteur van ‘Hereditary Genius, its Laws and Consequences’ (1869) [voetnoot van Phyllis Grosskurth, bezorgster van de Engelse uitgave].
3. Charles Lamb (1775-1834), romantisch essayist en schoolvriend van Coleridge. Zijn ‘Dream Children, A Reverie’ (1822) is een denkbeeldige conversatie met ‘zijn’ kinderen. Hij stierf kinderloos.
4. De kathedraal van Bristol, de stad waar Symonds opgroeide als notabelenzoon.
5. *Browne, Sir Thomas* (1605-1682); ‘that vulgar and trivial way of coition’ studeerde in Oxford en op het vasteland en woonde in Norwich. Hij was evenals Symonds een classicus. In zijn werk valt een opvallende mengeling van eigenschappen op: melancholie en mystieke trekken ‘zij aan zij’ met een nogal sceptische filosofie. Hij bezigde een welluidende, ietwat ronkende stijl vol verrassende beelden en uitdrukkingen. Zijn ‘Christian Morals’ beleefde in 1756 een uitgave, bezorgd door Samuel Johnson.
6. ‘De goden hebben anders beschikt’ (Vergilius, II, 428); gezegd in verband met de ondergang der rechtvaardigen van Troje bij het slechten van de stad. Spreekwoordelijk voor gebeurtenissen die in strijd met algemeen menselijke maatstaven toch plaatsvonden. [voetnoot van Phyllis Grosskurth].

Marie de Bruyn Ouboter-Kist
'Hart van mij'
Brieven en teksten van Maria Dermout (1950-1960)

Tussen 1950 en 1960 heeft Maria Dermout al haar werk gepubliceerd en een groot gedeelte ervan geschreven. Haar brieven uit die tijd aan haar uitgeefster, haar vertaalster en aan vrienden en bewonderaars gaan over haar werk en vormen een aanvulling daarop evenals een paar onuitgegeven teksten en dagboeknotities, die zij in diezelfde periode maakte. Voorts teksten van andere schrijvers die haar troffen gecombineerd met eigen aantekeningen die ze zo nu en dan noteerde.

Ze schreef verhalen zoals zij ze kon vertellen en in haar brieven zit iets van dezelfde manier van vertellen - korte stukjes afgebroken door gedachtenstreepjes, van de hak op de tak soms. De handschriften waren vaak op onooglijke stukjes papier neergekrabbeld, vol verbeteringen en synoniemen, nu eens tussen de regels dan weer dwars door de tekst heen en vol doorhalingen waarvan vele later zijn hersteld. Ze schreef vaak niet meer dan een paar zinnen, meestal op haar schoot, maar ze hield zich voortdurend met haar werk bezig en zocht heel lang naar het enige juiste woord met de juiste gevoelswaarde en klank. 'Ik kan alleen maar vertellen en denk altijd maar weer dat er uitgelegd moet worden, daarom heb ik veel tijd nodig om iets af te ronden.' De schrijver Johan van der Woude schrijft in zijn boek over haar *Maria Dermout, de vrouw en de schrijfster*. 'Ik ken bijna geen werk dat zo volstrekt uitdrukking is van de mens die het heeft gemaakt. Ze heeft waarschijnlijk haar hele leven dingen opgeschreven, maar het is moeilijk uit te maken wanneer en hoe haar werk is ontstaan, er is nauwelijks van een ontwikkeling sprake, niet in het onderwerp, niet in de toon van haar proza, misschien in een wat uitvoeriger omspeling van de onderwerpen, die stukjes zijn van de legkaart van haar wezen. Ze had een fluwelen gevoel voor de kleinste details en een aangeboren gevoel voor hààr ritme, klank en maat'.

'Ik heb het verleden nogal hevig doorleefd, daarom kan ik altijd maar over één onderwerp schrijven, de tijd destijds daarginds' schrijft ze zelf. Ze droomde over landschappen en mensen van daarginds en vond zelf dat haar personages niet goed werden als zij ze niet in haar dromen had horen spreken. In haar dagboek schrijft ze "Nu schrijf ik over Toetie, kan ik dat wel? Ik zie en hoor haar heel duidelijk. Ik zoek de schoonheid niet zegt Tjalie* maar het wordt ons geschonken de scriboe kembang** en de 5e papillon van Schumann en de 68ste psalm en de tienduizend dingen en bovenal onze eigen mensen - de enkele blessed for being - zou ook niet kunnen zijn - ik bedoel dat zij er niet waren en wij hen niet waren tegengekomen in het leven - niet herkend hadden." En tegen het eind van haar leven 'ik wilde graag nog 3 verhalen schrijven en dan niet meer. Kom kameraad, kom kom zou de beo van mijn vader zeggen. Zou ik niet mogen schrijven "Life of somebody" dat zou ik boven alle dingen het allerliefst willen - de eilanden, de bergen en gesteenten een beetje glanzend om iemand heen: het kleine eiland, het witte strand, donkere klapperbomen, het meisje des Radjahs dochter, de "Schlucht" - de krokodillen, de piek van Bali - dan weer alleen scriboe kembang en lieve Heertje, ik ben toch niet een sentimenteel oud wijf? Het plezier in de dingen, le goût, le monde - deze wereld. Het liefhebben. De mensen en één enkel mens eerst en alles erbij.'

'Wanneer het mij gegeven zou zijn niet een afgestofte opgepoetste oude herinnering maar een klein verhaal aan een paar mensen door te geven dan leen

* zie Tjalie Robinson p. 3

** scriboe kembang = 1000 bloemen

ik de uitspraak van Sitwell ‘ce n'est pas un pauvre terre after all it has its splendours and miseries to recommend it’.

Maria met haar vader en stiefmoeder op Midden-Java. Hun woonomgeving vormde de achtergrond van haar eerste roman ‘Nog pas gisteren’(1951).

In een brief aan haar vriendin en vertaalster Irma Silzer legt ze nog eens uit dat vertellen voor haar de hoofdzaak is. ‘Ik ben eigenlijk geen schrijfster, beheers dat ook niet geheel en streef daar ook niet naar, ik wil vertellen, vertellen wat ik zie of hoor of voel, schiet daar naar mijn gevoelen nog in te kort. Misschien is het goed om elkaar daarin te verstaan. Al wil ik U op geen enkele wijze beïnvloeden dat zou ik zelf ook niet willen als ik vertaalde, wat toch in zekere zin in eigen vorm gieten is.’ En ergens anders schrijft ze: ‘Ik heb het voorrecht gehad dat er altijd levende vertellers en vertelsters in mijn leven waren.’ Louise de naaister was een van hen. Maria heeft haar manier van vertellen op papier gezet. ‘In de wildernis zegt Louise in het bos, de zon is weggegaan, de maan is niet gekomen, de sterren ook niet - donker, veel te donker en rilt even in haar schouders en zwijgt. Lange tijd zwijgt zij. Dan heft zij haar handen op, soms de linker, soms de rechter, soms beiden tegelijk en begint langzaam de vier vingers, niet de duim, van iedere hand te bewegen op en neer zoals iemand die piano speelt. De spieren gespannen langzaam vinger voor vinger dat alleen. Voetjes die neergezet worden. Hoe zij het doet weet ik niet, telkens anders of verbeelden wij het ons maar. Kleine scherpe klauwen, bredere pootjes die vaster en zwaarder aankomen, stappen of stijve rechte hoefjes of schuifelende of aanslui-

pende voetjes van wie?... voorzichtig doodvoorzichtig.' Zijzelf kon ook goed vertellen met een stemgeluid dat men niet gauw vergeet met een Indische intonatie en timbre. 'Een van de dingen uit een verleden tijd die blijven - erg levend blijven naar mijn gevoelen - zijn de verhalen uit zo'n tijd en die verhalen wil ik vertellen.' Soms ontleent ze een verhaal aan een boek en vertelt het over op haar manier, dus weer een soort navertellen. Het verhaal van de olifanten* eindigt met de opmerking 'het is misschien niet helemaal zo gebeurd, maar laat maar het is aardig zo.' De herhaling speelt daarbij een grote rol want dat doet een verteller of een vertelster in het oosten zo sterk. 'Altijd maar weer een dochter met een zoontje, een man die doodgaat of weggaat - adieu vaarwel en altijd weer opnieuw hetzelfde en weer opnieuw en nog eens weer.' 'De herhalingen, de adempauzen, de aanduidingen met slechts een enkel woord zijn haar schrijftechniek gaan bepalen' schrijft Rob Nieuwenhuys in zijn studie van de Indisch-Nederlandse letterkunde: *Oost-Indische Spiegel*. 'Ze heeft de invloed van de Indonesische wijze van voordragen ondergaan. Ze is van een bekorende eentonigheid' schreef men over haar, 'meer verwant aan het Javaanse dongèng dat iets bezwerends en iets eindeloos heeft. Zonder begin en zonder einde lijkt het soms wel'.

> Ik wil verhalen, verhalen
> blijven doorverhalen
> zoals de woekerplant de boom omstrengeld houdt
> die door blijft groeien in het ravijn
> waar hij zich vasthecht in de moederaarde (zang van het eiland Flores)

Het verhaal van de olifant staat op een 45 toerenplaat van Querido: *Stemmen van schrijvers*. Het is een fragment uit het verhaal Toetie en gaat over een ontmoeting van een vrouw met vier reusachtige olifanten, die haar uiteindelijk geen kwaad doen. Aan de andere kant werd een verhaal van Tjalie Robinson opgenomen uit zijn bundel *Tjies*.

Javaanse prinses Toervan Ratoe Madoeretno, dochter van de Sultan van Jogjakarta.

Op 20 oktober 1950 - nu 35 jaar geleden - ontmoet zij Alice von Eugen van Querido's uitgeversmaatschappij. En het jaar daarop verschijnt haar eerste boek *Nog pas gisteren* over haar jeugd op een afgelegen suikeronderneming in Java aan het eind van de vorige eeuw. Het boek was niet vlot tot stand gekomen. Een eerste versie van het manuscript was verloren geraakt in de septemberdagen van 1944 toen de Dermouts moesten evacureren uit Arnhem. Vlak na de oorlog schreef ze het opnieuw op en omdat ze er toch nog erg onzeker over was, stuurde ze die versie aan een vriendin, Sylvia Brandts Buys, toen redactrice bij het weekblad Elsevier. Zij raadde haar aan om er meer mensen in te verwerken en er op die manier een kleine roman van te maken. Maria nam die raad ter harte en voegde er onder andere nog een kleine liefdeshistorie aan toe. Na enige tijd - ondertussen is het manuscript nog eens weggeraakt - komt het uiteindelijk terecht bij de Arnhemse schrijver Johan van der Woude, die meteen moeite begint te doen om het ergens te laten uitgeven. Na twee vergeefse pogingen bij andere uitgeverijen stemt Alice von Eugen per ommegaande toe. De schrijfster is dan 64 jaar en het spoort haar aan om ook ander werk dat zij in portefeuille heeft te herschrijven en aan te vullen. Ze heeft eigenlijk al van kind af aan dingen op papier gezet maar was er nooit toe gekomen om er een geheel van te maken. Haar *Nog pas gisteren* speelt op Java waar ze geboren is. ‘Ergens op Midden Java, tussen de bergen Lawoe en Willis in, maar dichter naar de kant van de Lawoe toe, lag diep in een ommuurde tuin onder donker groene bomen een huis... Het huis heette “het grote huis”, en daar woonde zij: Riek, haar ouders en de bedienden. Papa was een lange man, slank, met een donker puntbaardje en donkergrijze ogen. Hij sprak zachtjes en lachte soms ineens ergens om (dat vond niemand prettig) en hij kon zich ook erg opwinden en boos worden om het een of ander. Mama was niet groot en een beetje dik, dat was jammer. Ze droeg haar bruin springerig haar in een stijf-gedraaide wrong hoog tegen het achterhoofd vastgestoken en van voor had zij een opkrullende kleine kuif. Ze had mooie lichtbruine ogen. Riek hield wel van hen, eigenlijk niet veel. Ze waren altijd tezamen en zij hoorde er niet zo bij. Maar als papa weg was naar de riettuinen of naar de fabriek, dan was Mama alleen en voor haar’... De bedienden spelen een grote rol in het leven van het kleine meisje dat zij zelf is. Oerip de baboe, de binnenjongen Mangoen, Roos de naaister, de kokkie met haar beide nichtjes Assi en Nèng, de koetsier, de waterdragers, de wakers. Maar het meest hield Riek van Oerip haar lijfbaboe, die altijd ‘hart van mij’ tegen haar zei - ‘het was prettig om hart van mij gnoemd te worden’. Ze wordt door hen de Javaanse wereld binnengevoerd. Een wereld met een paradijselijke natuur. ‘Het werd vroeg donker, een korte schemering: het gras, de struiken en de bomen in de tuin waren zo hel, zo geelachtig groen. Kleine vleermuizen fladderden rond. De grote berg, de Lawoe achter het huis lag breeduit en rustig in de avond, soms paars, soms allerdonkerst blauw, soms rossig rood overgloeid door de ondergaande zon; en hier en daar hing al een enkele kleine gouden ster twinkelend in de lucht. Kikkers begonen te kwaken, krekels en sprinkhanen, muskieten en torren en alle andere insekten, te zoemen te sjirpen, te zagen en te knarsen en zacht te fluiten. Vleermuizen en nachtvogels piepten. Eerst was het of zij zich oefenden, zij probeerden even en hielden dan ineens weer verschrikt op en pas als het werkelijk donker was, klonk het regelmatig en al maar door, het koor van duizenden, duizenden kleine stemmen tegen de donkere en zwijgende stilte van de nacht.’

Haar late debuut wordt eigenlijk meteen goed ontvangen door de pers. En als ze haar eerste kritiek leest schrijft ze Johan van der Woude ‘Zojuist ging ik even stationwaarts om Vrij Nederland te halen omdat ik zo benieuwd was en ja daarin stond uw kritiek over mijn boekje en zo'n goede foto erbij en nog een kort verhaal er uit. Wat moet ik zeggen of liever hoe kan ik het zeggen. Natuurlijk was het een voorrecht dank zij uw hulp daarbij voor het eerst mijn verhaaltjes gedrukt te zien en nu uw waarderend oordeel te lezen, maar wat ik bedoel is toch nog iets anders, het

gevoel van begrepen te worden door een ander, iets van eigen roerselen mee aangevoeld - dat is het waardoor ik nu hier in mijn stoel zit met een krant in de hand - een dankbaar maar vooral een verheugd mens om dit geschenk dat mij zomaar ineens gegeven wordt'. Er volgen vele meest goede kritieken o.a. van Greshoff en Bloem; de

laatste schrijft ‘zowel het indische landschap als de indische samenleving worden getekend op een wijze die volkomen gelijkwaardig is aan het schoonste wat daarover geschreven is door Couperus en Multatuli, wat de laatste betreft overtreft Mevrouw Dermout hem natuurlijk als stiliste’. Ze sloeg zich zelf niet zo hoog aan en bleef eigenlijk altijd erg onzeker over haar werk en dat maakte haar gevoelig voor kritische opmerkingen. Als Rob Nieuwenhuys haar verwijt te mooi te willen schrijven - te veel esthetische bekommernis! - is haar reactie ‘Ik had zo gehoopt daar niet in vervallen te zijn. Ik trek het me bepaald aan’.

Twee april 1951 stuurt ze Alice von Eugen een biografietje. ‘Zelf over mezelf schrijven en wat? Dat ik in 1888 op de suikerfabriek Tirto Pekalongan op Java geboren werd, voor mijn zesde al tweemaal op en neer naar Holland was geweest: van zes tot elf jaar op Midden Java, op de suikerfabriek Redjosari in het Madioense woonde - diep in de binnenlanden was dat toen, van elf tot zeventien jaar in Haarlem, meisjes HBS èn vier klassen gymnasium naar huis terug en met achttien jaar getrouwd.’ (Met de jurist Isaac Johannes Dermout die negen jaar ouder was dan zij.) ‘Wij verbleven zeven en twintig jaar - twee verloven naar Holland ertussen - in de Oost.’ Haar man maakte er carrière in de rechterlijke macht, dat betekende toen dat hij eerst in alle uithoeken van de archipel landraden moest voorzitten. ‘En zo zwierven we overal rond. We woonden in twintig huizen, optrekjes aan zee en in de bergen daar niet bijgerekend. Hier en daar en overal op Java maar ook vele jaren in de Molukken, de eilanden waar ik zoveel van gehouden heb’. Haar man, die slecht tegen het klimaat kon en veel ziek was, hield eigenlijk niet zoveel van Indië en Maria heeft niet zo'n erg makkelijk leven met hem gehad, in het begin van hun huwelijk hadden ze bovendien veel met geldzorgen te kampen. Het salaris van een rechterlijk ambtenaar was in die tijd bepaald niet hoog en ze hadden ook nog familieschulden. In 1933, nadat haar man inmiddels President van het Hooggerechtshof in Batavia was geworden, keren ze om gezondheidsredenen (ook Maria is vaak ziek) voorgoed naar Holland terug. Over haar afkomst schrijft ze: ‘van vaders kant stam ik uit een zogenaamde koloniale familie, al heb ik dat altijd een vervelend etiket gevonden om opgeplakt te krijgen. Mijn vader werd ook op Java geboren, mijn grootvader woonde er een groot deel van zijn leven. Hij schreef en drukte er o.a. met een vriend het dagblad De Locomotief. Mijn overgrootvader voer als koopvaardijkapitein op de grote vaart. Mijn betovergrootvader was stuurman bij de Oost Indische Compagnie (ter kamer van Zeeland, schip De Vreede en Vrijheid). De vrouwen volgden dikwijls pas later. Ik heb nog een klein sentimenteel albumpje uit 1838 vol tranen ten afscheid geplengd door alle Dordtse vriendinnen van mijn grootmoeder, mijn moeder kwam in 1885 als handschoentje uit. Zij mocht de piano meenemen, maar had nog gauw zelf moeten leren stemmen. Zij speelde mooi piano. Onze kinderen zijn ook daarginds geboren - (haar dochter op Java, haar zoon op Ambon) onze kleinkinderen op één na.

Zo waren land en mensen erg vertrouwd, alles vanzelfprekend, het Oost en West geen probleem leek het. Rassengevoel - dat is geen verdienste - was er echt niet zo. Ieder mens zijn eigen waarde, dat werd ons met de paplepel ingegeven... en ook dat we ik weet niet hoe dankbaar moeten zijn dat niet alle mensen krek eender zijn op deze aarde’.

Acht mei 1952 schrijft ze aan Alice von Eugen dat ze blij is met haar eerst verdiende geld, maar dat klopt niet helemaal want als jonge vrouw had ze al eens wat verdiend met een paar kleine stukjes in het Weekblad van Indië in 1908 en tijdens haar verlof in Het Vaderland (‘de krant van Couperus’). Van het honorarium kon ze net een piepklein fototoestel kopen.

Het stuk uit Het Vaderland van 18 juli 1915 speelt zich af in de Molukken en gaat overeen Nachtelijke visvangst:

'Op het strand staan zes Binongko-koelies, hun ruwe gezichten en ontbloote bovenlijven glimmen in den rooden weerschijn van de fakkels, die ze in de hand houden. Om hun middel hangt een rieten mandje en in de rechterhand de kleine bamboesperen. Nu loopen ze de zee in tot 't water hun bij 't middel reikt en zoo gaan ze behoedzaam stappend achter elkaar in een rij langs 't strand, hun toortsen zwaaiend boven 't water, de hoofden ver voorover gebogen en als een visch, getrokken door 't licht, bij de oppervlakte van 't water komt, spietsen ze hem aan de lange punt van hun speren. Langzaam roeit Matheus mee. Ze vangen niet veel, een enkele kleine visch waarvan de schubben zilverig opblinken als ze 't met een ruwen greep van de speerpunt trekken en in 't mandje gooien. Een bukt zich telkens voorover en tracht met zijn hand de visch te pakken tot hij met een schreeuw zijn arm omhoog steekt - een poliep heeft er zijn lange vangarmen omgeslagen, 't is of witte slangen langs den bruinen arm naar boven krinkelen. De anderen komen om hem heen staan, schreeuwen hem raad toe en houden zijn fakkel vast en dan probeert hij 't beest er af te trekken. 't Is geen groote, maar telkens weer krimpen de slangachtige armen omhoog, telkens wilder rukt de man dan ineens houdt hij zijn arm in de vlam van een der flambouwen. De witte slangen krimpen ineen, verschrompelen, ze laten los en in zijn hand houdt hij dan het beest met de slap neerhangende vangarmen. "Hij heeft zijn arm gebrand" zegt Matheus nuchtertjes terwijl hij verder roeit...'

Begin 1954 is Maria bezig een aantal korte verhalen bij elkaar te zoeken allemaal met een historische ondergrond. *Spel van Tifa gongs* uitgekomen in 1954, (in deze bundel de verhalen 'Koning Baâboe en de veertig jongelingen', 'De Boom des levens', 'Het lied van Patinama de dode', 'Het kanon'.) In augustus 1954 schrijft ze daarover aan Alice: 'Zojuist thuisgekomen na enige omzwervingen en haast ik me U even te antwoorden. Ja, ik zou wel graag een landkaartje in het boek Tifa gongs hebben omdat het m.i. ook weer even die toch wel typische verbinding van fantastisch verhaal met de feitelijke geschiedenis versterkt. In de VOC papieren bestaat er bv. een officieel stuk waarbij Ternate Hitoe de schatplichtigheid schenkt naar aanleiding van een overigens niet geslaagde poging de gevangen Ternataanse koning te bevrijden. Ik liet dit kaartje indertijd maken. Het is waar dat het jammer is dat Ternate er zelf niet op staat, zou uw tekenaar dat er eventueel niet bij kunnen tekenen? Dit zijn de eilanden uit het verhaal De boom des levens. Dan herinner ik me ook niet of het ene smalle schiereiland van Ceram er een naam heeft Hoeamal? Dan is het beter er Sial van te maken. Ik beloof U begin volgende week maandag de drukproeven te zenden, er zijn nogal enige correcties. Het is zo jammer dat ik het manuscript niet even terug kreeg zoals ik afsprak, maar ik wil het zoveel mogelijk beperken.'

Die gevangen Ternataanse koning beschrijft ze in 'Koning Baâboe en de veertig jongelingen'. Baâboe wijst daarin de poging van zijn veertig strijders om hem te bevrijden af omdat het niet zo geschreven staat. Als gelovig Mohammedaan schikt hij zich in zijn lot. Hierna volgt het verhaal over 'De Boom des levens' dat gaat over de vlootvoogd Samarau, die voor zijn koning geschenken moet meebrengen als hij terugkomt van zijn inspectiereis naar alle aan de koning onderhorige eilanden. Alleen van de veelbesproken magische levensboom van het eiland Boeroe kan hij geen takje vinden en dus heeft hij van dat eiland geen geschenk voor zijn koning. Als straf daarvoor verbant de koning hem voor eeuwig naar datzelfde eiland. 'En tot het eind zijner dagen bleef Samarau van het geslacht Tommagola uit Ternate, kimelaha - dat is stadhouder des konings, op het eiland Boeroe'. Het laatste verhaal van de bundel heet 'het Kanon'. Het is een verhaal over een Hollandse officier die een bezoek brengt aan een oud Hollandfort in Ceram. Als hij in de buurt van het oude kanon komt voelt hij ineens heel sterk iets van al die strijd die zich daar moet hebben

afgespeeld. De tijd ‘is als het ware maar op de tenen te benaderen of is het misschien te moeilijk?’ Het skelet voor de verhalen ‘Koning Baâboe en de veertig jongelingen’ en ‘De Boom des levens’ putte ze uit het boek *Oud en Nieuw Oost-Indiën* van Francois Valentijn. Ze heeft veel gelezen in zijn geschiedenisboek dat ze in 1915 voor het eerst in handen kreeg, zoals ze aan een tante schrijft. In het verhaal ‘De goede slang’ uit de bundel *De Sirenen* worden Dominee Valentijn en zijn boek speciaal genoemd: ‘Wij wonen in Ambon en ik heb Valentijn cadeau gekregen, drie dikke delen in een geel papieren omslag met zwarte ouderwetse letters en krullen bedrukt: *Oud en Nieuw Oost-Indiën*. Ik lees er veel in vooral “Beschrijving der Mollucco's en Moluksche zaken” en leg het weg omdat hij me zo ergert, zo eigengereid, huichelachtig, zoveel van Rumphius gestolen, ik neem het weer op omdat hij goed opgelet heeft en vertellen kan’.

Maria op 5 à 6 jarige leeftijd.

Maria op 11 jarige leeftijd. Ze zat toen op de kostschool in Surabaja.

Maria en haar echtgenoot.

De dominee, die ook de Bijbel in het maleis vertaalde en inderdaad 'neerstig' zijn tijd had waargenomen, schrijft over de hele Indische archipel in zijn gigantische geschiedenisboek van bij elkaar vijf delen in folioformaat met in totaal vijfduizend bladzijden. Zelf kende hij alleen Batavia, verschillende delen van Oost Java en de Molukken met in het bijzonder Ambon. Het eerste deel verscheen in 1724.

Als het *Spel van Tifa Gongs* in 1954 uitkomt schrijft ze als opdracht in een exemplaar voor haar dochter 'voor mijn lieve dochter Ettie, die ook eens langs Boeroe voer en in Ambon woonde, de stad aan de buitenbaai, op de tuin Kleyntjes schelpen zocht, op het strand stond van Hitoe en naar Ceram keek, naar Sial. Op Saparoea op het strand speelde onder de grote bomen en de grotten waarvan men zei dat er een jongetje in verstopt had gezeten... en die het niet meer weet... van haar moeder.'

Twee van die schelpen staan in goudddruk op het kaft afgebeeld maar het landkaartje kwam er tot haar spijt niet in.

Vijf en twintig juli 1953 schrijft ze aan Querido over *Het lied van Patinama de dode* waar ze het verhaal 'het Kanon' mee wil laten beginnen. 'Moet de tekst van Het Kanon niet nog eens goed nagekeken worden? Het landkaartje zal ik dan in ieder geval vast opsturen. Kreeg je toestemming voor *Het Lied van Patinama de dode* of wil ik het in Den Haag rechtstreeks aan de heer Sachse vragen? Want dat wil ik er persé in hebben'. De bewuste heer Sachse was een zeer gedecoreerde generaal majoor van het KNIL (hij was o.a. de drager van het Kruis voor belangrijke krijgsverrichtingen met de gesp van Atjeh, Ceram en Nieuw Guinea) die in 1899 in het Indische leger toetrad en in 1908 bij de topografische dienst kwam. Hij had vele expedities geleid onder andere naar Nieuw Guinea waar onder zijn leiding de stad Hollandia werd opgericht. Het eiland Ceram heeft hij helemaal in kaart gebracht en hij schreef ook een boek over dat eiland, *Seram en zijn bewoners*, waar Maria het lied van Patiama heeft uitgehaald. Ze had Sachse al in de jaren twintig in Semarang ontmoet en was erg onder de indruk van zijn historiche kennis. Een geleerd mens betekende iets voor haar. Later, in 1954 dus, kreeg ze toestemming van hem om het rouwlied in haar boekje op te nemen. Het stamt uit de zeventiende eeuw toen Ceram, ook wel Sial genoemd, werd verwoest door de OI Compagnie die het alleenrecht van de kruidnagelhandel wilde bezitten. Onder leiding van de landvoogd de Vlaming van Oudshoorn 'de harde Vlaming "zoals Maria hem noemt in het verhaal, werd het eiland platgebrand en volkomen verwoest, de bewoners vermoord en verdreven. Niet voor niets heet dat schiereiland dan ook Sial, dat onheil betekent.

Patinama, de held, symboliseert het lot van het eiland. Het begint zo:

> Verlaten lag toen Sial en het sprak maak U op ter lijkvaart
> -
> En de prauwen werden in zee geduwd door vijftig mannen
> Aldus luidt het verhaal - zijn zeven geliefden volgden Ook zijn vader en moeder. En men offerde een witte kip En men offerde een geit op het grote eiland zo luidt het verhaal -
> Helaas helaas Patinama
> Patinama de dode...

Toen het verhaal uitkwam schreef generaal Sachse haar 'Vergun mij een handkus om te danken voor dit treffelijk geschenk. Mij trof vooral de mystieke wijze waarop U het ritme van het Lied van Patinama wist te weven door de belevenissen van die soldaat bij het kanon'.

Als de uitgeefster haar in 1955 om een opstelletje vraagt waarin landschap of stad van haar jeugd wordt beschreven liefst met foto of tekening begeleid denkt zij meteen aan de kenaribomen. Ze schrijft Hein Buitenweg (ps. van H. Meyer) die zij in 1917 op Java ontmoette: 'Ik had ineens zo'n verlangen de kenaribomen te beschrijven uit de jeugd van mijn kinderen, probeerde het meteen. Kent U een foto van kenaribomen die het wezen van die bomen uitdrukt?' Hein Buitenweg, auteur van o.a. Omong kosong, en Kind in tempo doeloe en verdienstelijk amateurfotograaf stuurde haar een kiekje dat hij van de beroemde kenariboomlaan in 's Lands Plantentuin in Buitenzorg had gemaakt. 'Helaas bezat ik geen betere opname van deze bij U en mij zo geliefde bomen met hun zilveren stammen en kantige wortellijsten.' Maria schrijft haar stuk bij die foto in de *Singel* van Querido (1955). Het begint zo: 'Op Midden Java,

op een klein plateau vlak aan het enorm brede glooiende dal waar in de diepte de rivier, de Bogowonto, de wilde door zijn bedding van keien heen raasde, lag de kleine plaats van niets. Aan de uiterste rand van het plateau boven het dal, was een oud kampementsplein niet meer in gebruik bij de militairen. Die hadden nu een eindje verderop een klein gloednieuw kampementje, een kleine gloednieuwe kazerne daar werd 's morgens, 's middags en 's avonds op een hoorn de taptoe geblazen maar het klonk alsof het geluid van de hoorn uit een heel andere richting kwam van ver weg uit het dal, de kinderen luisterden er altijd naar. Na het avondtaptoe werd een schot gelost, de kinderen zeiden poekoel boem en wilden dan wel gaan slapen. Op het oude kampementsplein stonden de meeste huizen leeg in hun tuinen, een paar van de mooiere grotere werden nog bewoond, de kapiteinswoningen, dat van de majoor (wij woonden in dat van de majoor op de ene hoek, de kinderen waren daar erg trots op) maar de eerste- en tweede luitenants huizen - nee die niet meer. Het waren hecht gebouwde, wat sombere huizen met hoge, kale vertrekken, de vloeren van cement met te donker zand aangelengd, waren afgesloten tot een glad gepolijst bijna zwart. Door de tuinen stroomde helder water. Het waren groene tuinen alles wat er in geplant werd kwam op, groeide, bloeide, er stonden nog veel hoge palmbomen van vroeger, koningspalmen, pinangpalmen met vuurrode schutbladen, een soort gele palmen (ik weet niet meer hoe zij heten). In onze tuin stond er een bosje van bij elkaar, de gele wevervogels bouwden er hun kunstige nesten in, er woonden ook een paar geel gevlekte slangen in de palmbomen, die zeker de eieren en de jonge vogeltjes opaten als zij er bj konden komen - alles geel bij geel. De bedienden wilden de twee slangen niet dood slaan waarom zeiden zij, het waren geen kwade slangen, zij zouden de kinderen geen kwaad doen. In het huis naast ons woonde een heel jong hollands stel; zij vonden het er vreselijk. De jonge bleke man was altijd weg naar zijn werk, de bleke jonge vrouw zat altijd binnen brieven aan Holland te schrijven (er stonden nooit ergens bloemen of planten in de kamers) en de kleine bleke baby werd tweemaal per dag in een kinderwagen het kampementsplein omgereden door de kindermeid en ging dan ook weer naar binnen. Daarnaast op de andere hoek was nog een huis, daar woonde een man alleen, een lange blonde noorderling, een skandinavier, hij droeg een grote naam, zijn broer had pas de Nobelprijs voor literatuur gekregen - hoe kwam deze man hier? Zijn huis was prachtig, vol kunstschatten, aan de muren tekeningen van tempelreliefs; hij had ook een Boeddha, een echte van de Boroboedoer. Op een klein gelakt rek stond een dansende Shiva van zilver, zijn diadeem, zijn gordel, de om hem heen zwaaiende sjerpen waren van goud. De man had de zilveren Shiva voor een raam gezet, er achter stond voor het raam een kleine groene boom in de tuin en daar weer achter het grote groene dal met de rivier. Hoe kwam deze man hier? De kinderen gingen niet graag naar de buren, naar de een niet en naar de ander niet.

Naast het huis liep de weg van het plein het dal in, steil naar beneden, de weg was daar altijd nat: want in een groene nis in de heuvelwand vol mos en varens en Venushaar ontsprong een bron, en werd opgevangen in een rij van dikke bamboekokers naast elkaar - alle waterdragers kwamen er water halen - en stortte verder het dal in naar de rivier; de kinderen gingen er spelen en kwamen drijfnat thuis. Even voorbij de bron stond een klein wit gemetseld prieel - er was daar een prachtig uitzicht over het dal en over de rivier. In de witgekalkte muren had iemand grote bolle rivierkeien ingemetseld en mooi helder blauw geverfd en op dat blauw weer met Oostindische inkt - keurig netjes en heel duidelijk - een versje of een paar regels van een versje, of een enkele versregel geschreven van vader Cats, niemand wist wie dat gedaan had. De kinderen gingen er heen om de versjes uit het hoofd

te leren en overhoorden ze elkaar. ‘Kinderen zijn hinderen’ daar moesten zij om lachen. Maar toch dit alles was het niet, het waren de bomen.

Dadelijk in het begin toen het kampementsplein werd aangelegd zullen de bomen al wel geplant zijn; het waren volgroeide bomen op het hoogtepunt van hun kracht en schoonheid. Om de vervallen groene houten muziekkapel in het midden van het plein, die nooit meer gebruikt werd, stonden aan weerskanten een dubbele rij van die bomen in het gras en verder langs de weg om het plein heen, links en rechts op gelijke afstanden van elkaar als in een brede laan. Allemaal dezelfde bomen: kenaribomen. 's Morgens als de zon scheen gaven zij wel schaduw, maar niet de vochtige donkere schaduw van zwaar bebladerde bomen, overal viel het zonlicht langs en door de smalle bladerkronen naar beneden tegen de lichte stammen en op de hoge wortelstoelen en het ruige gras. 's Avonds in de schemer hadden de bomen zulke hoge rechte stammen dat het plein op het schip van een kerk leek met regelmatige rijen van hardstenen pilaren.

In het zonlicht zaten de kinderen op de wortelstoelen en sloegen met groot geduld tussen twee stenen de bolsters van de kenarinoten stuk en aten de noten op - lekkere noten!

In het schemerdonker stonden de kinderen soms even in het schip van de kerk, tussen de pilaren en keken naar boven naar het gewelf van de kerk, dat bladeren was en de hemel en de sterren en vergaten dat niet meer’.

In januari 1956 ontving Maria de culturele prijs van Arnhem.

In diezelfde tijd is ze bezig met *De tienduizend dingen*. ‘Ik heb een groot gedeelte klaar ook de hele opzet wel maar een derde ongeveer moet nog geschreven worden en dan zal moeten blijken of het iets is. Ik denk toch wel de winter nodig te hebben’, schrijft ze haar uitgeefster.

Het betreft hier haar chef d'oeuvre dat in vele talen vertaald zal worden maar eigenlijk alleen in Amerika zal aanslaan mede dank zij de uitstekende vertaling van Hans Koningsberger*. Het is het levensverhaal van de vrouw Felicia (mevrouw van Kleyntjes), die alleen op een vervallen specerijtuin woont ergens op een eiland met haar bedienden en haar herinneringen. Eenmaal per jaar herdenkt zij alle mensen

* Ook de engelse vertalingen van de verhalen ‘De armband’, ‘De danseres van koper’ en ‘De Sirenen’ van James Brockway, die in Harpers Bazaar verschenen waren erg goed volgens Maria.

die net als haar zoon vermoord zijn op het eiland. Dat zijn dan de posthouder, de meid Constance, de matroos en de Schotse professor. Hoewel het woord Ambon niet genoemd wordt in haar boek, is het duidelijk dat het zich daar moet afspelen. Ze beschrijft twee schiereilanden die gescheiden zijn door een binnen- en buitenbaai, die weer verbonden zijn door de landengte Passo. Zelf heeft ze er enige jaren gewoond, haar zoon is er geboren en hoewel ze niet zo goed tegen het klimaat kon, was ze erg onder de indruk van het landschap dat ze zo beschrijft: ‘Het

was een bergachtig eiland, een paar vlakke stroken langs de kusten vol grillige bruine rotsen en riffen toch nog. Zwaar bebost op bergen en in dalen op de vlakte langs het water, in het water ook. Opzij van een moeras aan de baaikant vol lila waterhyacinthen stonden in rijen kleine glimmende nipapalmen of sombere mangroven bomen op hun verwrongen kale stelten. Op de takken zaten wel eens zeeslakken onder bolle blanke schelpen alsof het porseleinen vruchten waren. Zoveel helder water overal (zoet water) rivieren, bronnen, beken, watervallen over de rotsen'.

Als titel kiest ze *De tienduizend dingen* uit een citaat van de Chinese dichter uit de achtste eeuw Ts'ên Shên, een Taôist, ‘wanneer de tienduizend dingen gezien zijn in hun eenheid keren wij terug tot het begin en blijven we waar wij altijd geweest zijn'. De bloemen, de planten, de bomen, de schelpen, de stenen en de dieren spelen een grote rol in haar verhaal. ‘En altijd ook is de natuur er' schrijft Rob Nieuwenhuys in een kritiek ‘bezield als ze is en daarin alweer de mensen, de dieren en de dingen in een groot verband. Haar hele philosofie is eigenlijk een oosterse. Haar mensen zijn gestalten die zich door het verhaal bewegen. Zwarte schaduwen op het witte doek. Er is altijd iets tussen hen liefde - vriendschap - haat - afscheid - dood en er zijn voortdurend onderlinge relaties zoals er ook voortdurend relaties bestaan met het bovennatuurlijke dat het menselijk leven en lot bepaalt. Haar verhouding hiertoe is die van zovele Europeanen, die lange tijd in een grootse en bezielde natuur geleefd hebben temidden van mensen voor wie het natuurlijke en bovennatuurlijke niet zo streng gescheiden zijn als in onze dualistische wereld'.

In 1955, als het boek is uitgekomen en goed ontvangen, schrijft ze in haar dagboek: ‘Alice beweert dat *Nog pas gisteren* en *De tienduizend dingen* in Zwitserland misschien Duitsland, Engeland en Amerika zouden uitkomen - moet eerst nog zien. Zou het wel leuk vinden natuurlijk - een beetje niet alleen een sukkelachtige oude vrouw'.

Aan van der Woude schrijft ze in 1954 over een foto van een dochter van de sultan. ‘Er ligt hier een foto in een kast. Een Javaanse vrouw - ik zou 't U graag laten zien eigenlijk een lelijke foto. Zij heeft een lange batiksarong aan meteen sleepje opzij, witte kousen, geborduurde sloffen in plaats van een kabaai een soort ja koetsiersjas van fluweel met goudgalon en franje afgezet, lange strakke mouwen en 3 schouder capes boven elkaar. Wie kan zoiets dragen? Een minuscuul fluwelen hoedje met een gouden versiering en een veren kwast, grote juwelen oorknoppen en juwelen ringen aan een paar allerslankste handen en eronder staat geschreven Toewan Ratoe of Ratoes (dat zou zijn de Heer Prinses Madoeretno, dochter van ZH de Sultan van Djokjakarta in reistooi). Ze heeft een beetje een dom glad gezicht, ik zie haar anders maar wel in die kleren - een conservatieve, hautaine, het westen hatende moeder van haar uit het lood geslagen tussen Oost en West geslingerde zoon'...

In het verhaal ‘De professor' uit *De tienduizend dingen* waarin die moeder en zoon beschreven staan, wordt bovenstaande beschrijving van de foto nog wat uitgewerkt: ‘Het was een slechte foto bij een Chinees gemaakt, in glimmend wit en zwart, een gebeeldhouwde balustrade op de achtergrond met kunstpalmen en een berg, een krater met een rookpluim; op de voorgrond een rotan tafeltje, een vaas met een boeket papieren rozen en daarnaast stond zij. Zij was gekleed in gebatikte kain en kabaai, er overheen droeg zij een soort koetsiersjas met nog 3 schoudercapes boven elkaar, van fluweel leek het met breed passement afgezet. De jas was lang, maar de stijve batikkain stak er toch nog onder uit, een punt schuin naar opzij, het gaf even iets zwierigs. Zij had kousen en geborduurde sloffen aan. Met haar ene hand leunde zij tegen de rotantafel in de andere hand hield zij haar

parasol; de uiterste tere smalle vingers waren bedekt met juwelen ringen, de een boven de ander, vol fonkelende stenen, zij droeg ook twee platte ronde juwelen oorknoppen in haar oren, de koetsiersjas sloot van voor met een lange juwelen speld en op haar kleine ronde hoed werden de marabout veren bijeengehouden door een ingewikkelde versiering van goud en edelgesteenten. De vrouw die hij dan moeder noemde... Zij was daar niet oud, niet jong ook. Tegen de achtergrond, in die malle opschik in die plompe koetsiersjas - zo slank, zo schoon. Soeprapto keek naar haar, keek naar wat er achter haar was; het land-zijn land Midden Java, de Vorstenlanden; de krater stond al op het portret, maar het andere - de Kedoe gezien van een terras van een van de lustverblijven - een vlakte, een onmeetbare vlakte zich verliezend in even rossig, even geel, even vergulde neveligheid van stof en daaruit twee bergen naast elkaar, kegelvormig in nergens onderbroken zuivere lijnen, opwaarts, naast elkaar, evenzo wazig, zo geel en roze en verguld doorlicht...'

Irma Silzer was de grote vriendin, uit Maria's laatste jaren. Zij en haar man Cux waren Indië in alle richtingen doorgetrokken en hielden veel van dat land. Cux speelde in een reizend kwartet. Ze hoorden beiden tot de groep zeer ontwikkelde Oostenrijkse joden. Bij toeval kwamen ze in de Hitlertijd in Zwitserland terecht en leefden daar in moeilijke financiële omstandigheden. Irma was veel ziek maar ze was een stralende figuur die iedereen betoverde. Ze vertaalde het werk van Henriette de Beaufort, Johan Fabricius, Hélène Nothenius en anderen en gaf zich veel moeite om het ritme van Mariäs taal in het Duits over te brengen. Ze vertaalde *De tienduizend dingen* en het verhaal 'De Sirenen' en Maria was erg tevreden over haar vertalingen.

Vijf en twintig oktober 1956 stuurt Maria haar een schetsje van Ambon met daarbij geschreven 'Het eiland is in 2 schiereilanden verdeeld. Hitoe het grootste, Leytimor waarop de stad Ambon ligt en op het uiterste puntje Noessa Nivé, op die weg werd de professor* vermoord. Een langgerekte buitenbaai: een bijna ingesloten binnenbaai waaraan de tuin Kleyntjes (katé katé eigenlijk) lag. Dit is maar een krabbel. Wanneer het U interesseert kan ik U wel een beter kaartje bezorgen, ongeveer is het wel zo, er liep een weg van Ambon naar Noessa Nivé op de punt van het eiland en ook een aan de kant van de binnenbaai uit, maar die hield op bij de landengte en de moerassen zodat de tuin Kleyntjes in die tijd alleen per prauw te bereiken was. Er woonde een oude dame waarmee ik zeer bevriend was, sommige dingen zijn gecombineerd, alles is ook niet letterlijk zo gebeurd, maar veel toch wel. Ze had een hotel in Ambon'.

PS U vroeg nog iets over de mosselensaus - zwart en wit - is niet anders dan die met verschillende kruiden toebereid worden zoals bv. ajam poetih en ajam koening bij de rijsttafel. Deze mosselen sauzen konden heel lang bewaard worden'. (ajam poetih = witte kip en ajam koening = gele kip).

Twee en twintig november 1956 schrijft ze aan mevrouw Silzer: 'Naar aanleiding van uw vorige brief had ik Rumphius al voor U klaar liggen, ik wilde dat ik U zijn Rariteitenkamer kon geven met zijn wonderlijke bijgelovigheden en het werkelijk aan de onbezielde (zoals wij dan zeggen) dingen een eigen leven geven - is hij voor mij toen al in Ambon een soort openbaring geweest. Daarbij was hij toen al werkelijk een geleerde met diep inzicht in het eigenlijk toen pas veel later door de geologen ontdekte feit dat de Molukken eigenlijk bij een ander continent horen met een aparte fauna en flora. Zijn kruidboeken zijn nooit geëvenaard en worden nog altijd door moderne botanici als leidraad gebruikt.' In het verhaal van de Professor haalt ze zijn beschrijving van een kwalletje of een besaantje aan: 'de zeiltjes zijn wit als kristal en het bovenste soomtje purper of violet, schoon om aan te zien, alsof het hele dier

* Haar stuk over de professor vond ze zelf haar beste stukje werk, de karakters zijn hier ook meer uitgediept dan bij haar andere figuren. Het rassenconflict - hier in de relatie tussen de Schotse professor en zijn Javaanse assistent uitgebeeld - is een motief dat ook voorkomt in de verhalen Toetie' en 'De Prinses van het eiland' uit *Donker van Uiterlijk*.

een kostelijk juweel was. Wonderbaarlijk om zulke vloot te zien van wel duizend scheepjes zo eenparig bij malkander'. En in het verhaal 'het eiland' vertelt ze over de koralen vrouw van Rumphius 'er was even voorbij de tuin een kleine nederzetting van Javanen geweest aan de binnenbaai, niet meer dan een grote familie. Toen de prauw waarmee ze waren overgestoken voor anker kwam, had een jonge vrouw zich over de prauwwand

gebukt om in het water te kijken naar het koralen gewas in de diepte, misschien keek zij uit naar de Boom de Kokospalm van de Zee, die immers ook van koraal is. Zij bukte te ver voorover, viel met haar hoofd naar omlaag en kwam niet meer boven, totdat veel later de koraalvissers op die plaats een groot stuk koraal ophaalden in de vorm van een vrouw. Dat was zij, de Javaanse. Geen twijfel mogelijk!. Zij had met haar hoofd in het koraal vastgezeten en toen zij haar los maakten, kreunde zij zeiden de koraalvissers. Daarna stond ze jarenlang in de tuin van mijnheer Rumphius die haar voor vijf daalders had gekocht. Hij drukte wat bladaarde in de gaatjes van het koraal en zaadjes van miniatuur kleine bloeiende klimplantjes zodat de koralen vrouw mettertijd een net gebloemd baadje aankreeg over haar naaktheid heen'.

Rob Nieuwenhuys schrijft in zijn *Oost-Indische Spiegel* meer over deze merkwaardige Duitser, die leefde van 1628-1702 en ook wel de Indische Plinius werd genoemd. Na een avontuurlijk leven (waaronder krijgsgevangenschap in Portugal) kwam hij in dienst van de Compagnie eerst bij het leger 'maar tot de militaire chargie was hij niet wel gehumeurd', later in civiele dienst. Hij was jarenlang onderkoopman en koopman op het eiland Ambon en op het schiereiland Hitoe. Naast zijn werk wijdde hij zich aan de beschrijving van planten, gewassen en dieren. In 1670 werd hij blind maar hij ging gewoon door met zijn studies, daarbij geholpen door een tekenaar en zijn zoon Paulus. Bij een aardbeving op Ambon trof hem een nieuwe ramp. Zijn huisvrouw Suzanne - zij was waarschijnlijk een Ambonese - naar wie hij een zeldzame bloem had genoemd, de Flos Susannae, en twee van zijn kinderen werden onder het puin bedolven. In het Dagregister van het kasteel Victoria te Ambon staat te lezen 'Erbarmelijk was het die man bij zijn lijken te zien zitten alsmede aan te horen zijn weeklacht beide op dit toeval en zijn blindheid gepast'. Maar ondanks alle ellende zette hij zijn werk voort. In 1697 kwam zijn *Amboinsche Kruidboek* gereed en in 1705 *d'Amboinsche Rariteit kamer*, te zamen een herbarium en een zeekabinet met een schat aan gegevens. Een bijzonderheid op zichzelf zijn de fraaie namen die hij zelf bedenkt, bijvoorbeeld 'haar der nymphen', 'bittere strandstruik' of 'gordel der aarde' uit het Kruidboek om er maar een paar te noemen; en zijn poetische beschrijving van zijn waarnemingen.

Aan Irma Silzer, november 1956 'Intussen ontving ik uw briefje van 19 november waar U mij veel genoegen mee deed. Ik ben namelijk ergens een erg weinig zeker mens en was juist over deze losse verhalen zonder veel verband ook overigens al heel weinig zeker. Dank U dus hartelijk. Spannen *De tienduizend dingen* U niet te zeer in? Naar het leven is mevrouw van Kleyntjes de grootmoeder, haar jeugd zag ik zo. Zij sprak, hoewel ik zeer bevriend met haar was, nooit over haar man of haar jeugd. Zij had 2 zoons waarvan de een op deze wijze sneuvelde (hij werd beschoten dooreen pijl van een Berg-Alfoer) wat weinig voorkwam. De andere zoon deugde niet veel en teerde zo'n beetje op haar zak. Ze had namelijk een hotel in de stad en dan de tuin waarheen zij alleen goede vrienden mee nam.

'De professor' is ook min of meer zo gebeurd behalve dan de persoon (tenminste in die vorm) van de Javaan die hem vergezelde. Het verhaal van 'Constance en de matroos' is ook - ja bijna reportage in ieder geval de matroos en Pauline uit hetzelfde verhaal. 'De posthouder' niet helemaal, er woonde wel een zonderling met enige vrouwen in een altijd afgesloten huis aan de baai, die op een keer ineens stierf, op zijn vendutie waren in flesjes en in kleine apothekersdoosjes allemaal parels, niet erg kostbaar, maar het was toch een beetje vreemd.

Maar het zijn daar aan de binnenbaai is voor mij meer dan een herinnering - een belevenis zonder vroeger en nu. Met hartelijke groeten'.

De losse verhalen die hier ter sprake komen zijn ‘Het eiland’, ‘De tuin Kleyntjes’ ‘De posthouder’, ‘Constance en de matroos’, ‘De professor’ en ‘Allerzielen’. Over het verband daartussen schrijft ze aan Johan van der Woude ‘Ik was eerlijk gezegd een beetje bang tevoren omdat ik weet dat zo'n raamverhaal moeilijk in het lezen is en het inderdaad een indruk moet maken van onderbreken, afbreken en draden die enkel en alleen toch gezamenlijk in de handen van mevrouw van Kleyntjes uitkomen. Garmt Stuiveling vond dat ik het verhaal van “Allerzielen” had moeten weglaten maar dat geloof ik toch niet, het wil een soort verzoening zijn, anders is het niet anders dan een verzameling moordverhalen.’

Professor Beekman schrijft in zijn commentaar bij de speciale Amerikaanse uitgave in de serie Library of the Indies (uitgegeven bij Massachusetts University Press) dat het raamverhaal juist erg goed in elkaar zit volgens de bekende constructie waarbij het einde aan het begin gepresenteerd wordt en het begin aan het einde.

Aan Irma Silzer schrijft ze op 21 januari 1958 over het laatste hoofdstuk van de tienduizend dingen dat ze ‘Allerzielen’ noemde. ‘Ja, dat “Allerzielen” is misschien moeilijk, U kunt het wat mij betreft gerust ook wat bekorten, maar misschien toch niet helemaal weglaten. Ik houd er niet van mijn eigen mensen in een boek te zetten maar zonder verdere parallellen is er in de zoon natuurlijk toch wel iets van onze enige zoon, die in een Jappenkamp omkwam en die zo jong ook al de dood niet wilde zien als alleen een désastre alsof er eigenlijk niet zoveel veranderde in zekere zin - behalve het vreselijke gemis. Het is moeilijk dat alles onder woorden te brengen. Gelukkig dat U beiden in Zwitserland terecht bent gekomen. Gelooft U me’.

Haar reactie op de dood van haar zoon plant ze over in ‘Mevrouw van Kleyntjes’. ‘Ze was niet een ziekelijke vrouwen zeker niet sentimenteel maar zij zou altijd dat diep en brandend medelijden blijven voelen met wie vermoord waren, zij kwam er tegen in opstand, zij kon het niet aanvaarden - van haar zoon niet en van niemand, toen niet en nu niet en in der eeuwigheid niet.

Sterven wel - iedereen moet sterven, jong of oud, doorziekte, ouderdom door ongeval door Fenijn desnoods, maar dan per ongeluk; daar heeft iemand zich bij neer te leggen. Maar het is niet goed dat de ene mens door de andere mens vermoord wordt. En zo, op die ene dag en nacht in het jaar herdacht zij met haar zoon mee de anderen die in dat jaar op het eiland vermoord waren - iets anders kon zij niet voor hen doen.

Dat van haar zoon was alweer een tijd geleden. Zij is er nooit helemaal overheen gekomen fluisterden haar vrienden en kennissen in de stad aan de buitenbaai, daarom was zij soms een beetje... hoewel aan de andere kant had zij de vijf nog goed bij elkaar. Ze moesten het niet tegen haar zeggen: je moet proberen er overheen te komen dan werd zij woedend. Is het de bedoeling om over elkaar heen te komen vroeg zij denk je dat? Zonder liefde, zonder trouw, zonder memorie - kleinzerige schepsels sputterde zij later in zichzelf. Kleinzerig daar kwam het op neer, het deed pijn. Zoals zij de bitterheid geproefd had, bitterder dan het bittere water in de bittere martavaan, zo kende zij nu de pijn van binnen en van buiten - en wat is er om de pijn te stillen?’

Aan Irma Silzer schrijft ze 15 juli 1958 ‘Hartelijk dank voor uw beider gelukwensen met de Tollensprijs, maar het is zoals U zegt de bijbehorende publiciteit vind ik niet prettig.

Zojuist uw briefkaart. Ik probeer altijd zoveel mogelijk geen vreemde woorden te gebruiken. Rokki is ja of een sarongsgewijze omgeslagen rok of inderdaad een streng geplisseerde rechte rok. Baadjoe is een soort kabaai, jak dus maar met lange mouwen als een kabaai van voren gesloten. Neen, tifa is niet een gong maar echt een trom, meestal zo van uitgehold hout aan een kant of beide kanten meteen vel bespannen. Bij het roeien wordt beiden en tifa's en gongs gebruikt, in de oude tijd was er dan nog een tataboang: een verzameling kleine gongs of stukken metaal

zoals waar U over schrijft. Ja dat Keats' citaat 'since every man whose soul is not a clod hath visions and would speak if he had loved', er zal wel een goede Duitse vertaling van zijn, maar waar dat zo gauw te vinden? In de Engelse vertaling lieten zij het hele citaat maar weg dat kan ook heel goed.

Ja kedoe is een vroegere residentie ook een landstreek met een zeer eigen karakter - een volkomen vlakte waaruit de bergen vulkanen, waarvan eigenlijk alleen de Merapi werkt, zo zuiver kegelvormig oprijzen: de Soembing, de Sindoro (de tweelingen), de Merapi en het Diengmassief verderop.

Ja U kunt inderdaad het beste Berg Alfoeren zeggen - in tegenstelling met die aan de kust, die geciviliseerder waren. Alfoeren betekent geloof ik kinderen van het gebergte, in oude verhalen wordt niet alleen over Alfoeren op Ceram gesproken

maar bijvoorbeeld ook op Tidore en Ternate.

Maria kort voor haar huwelijk in Tosari, 1906.

En dan nog de martafaan: dat is een vat van chinees aardewerk zoiets als een keulse pot. Als er nog woorden zijn schrijft U het dan nog even - ben juist terug van een paar weken buiten en zend dit maar gauw. Met veel hartelijke groeten - ik vind het gezellig weer eens contact met U te hebben'.

Aan een indische vogelkenner schreef ze: 'Ik ben blij dat de eilanden die mij ook zo dierbaar waren en zijn U ook zo aanspreken. De "kleine" tuin bestond werkelijk zo en de mevrouw van de kleine tuin was een veel oudere goede vriendin van me bij wie ik (als een grote gunst) wel daar aan de binnenbaai mocht logeren. Ze vertelde en wees me inderdaad de tienduizend dingen van het eiland, die in groter verband natuurlijk deze wereld zelf betekenen. Hoe zou iemand als U van dit alles ook genieten van de vogels in het bijzonder. Louries was een verzamelnaam voor al de kleinere soorten, dus geen papegaaien, die meer op Nieuw Guinea voorkwamen. Zij waren in alle kleuren en dikwijls in grote menigten bij elkaar.

Ik herinner me eens in een prauw langs de beboste kust varende een statige boom van een uit de verte wonderlijk geel groen en dicht langs varende vloog ineens een wolk van de kleine krijsende geelgroene loeries omhoog en verdween in het oerwoud.

En nu is dit alles voor ons althans voorbij. De laatste hollanders een doktersfamilie juist uit Ambon teruggekeerd vertelde me dat er van de stad niets meer over is na telkens bombarderen.

De tuin Kleyntjes verlaten, een amerikaanse missie hield het in eigendom, op een keer dat er niemand was, kwamen er rovers die de mooie vloeren stuk maakten omdat men zei dat er een schat van mevrouw van Kleyntjes onder begraven lag. En overal vijandschap en haat. Zou dit alles nog eens verzoend worden?'

In het exemplaar van haar dochter herinnert Maria haar aan die logeerpartijen 'aan mijn dochter die op de tuin van Kleyntjes van de divan in de zijgalerij rolde en

haar armpje zo kneusde. Mevrouw van Kleyntjes de bergen in, vader ter rechtzitting, je broer in de wieg, zo zaten zij daar samen op een stoel onder de platanen op het strandje en keken over de binnenbaai waar de prauw bleef om naar de stad aan de buitenbaai te gaan naar de dokter en om een grote pop voor je te gaan kopen in het chinese kamp.'

Maria met haar tweede kind zoon Hans in Ambon, 1909.

Maria op latere leeftijd.

In september 1956, als ze bezig is met het samenstellen van de bundel *De Juwelen haarkam*, schrijft ze aan Alice 'Ik zou graag de volgende volgorde willen nemen, "De Juwelen haarkam" - "De Danseres van koper" - "De Boeddharing" - De Armband' - 'De 2 jade reigers' omdat het eerste en laatste de langere zijn (beide *moeder en zoon* motief)(en dan 2 en 4 kortere *liefdes*-histories als je het zo noemen wilt. De Boeddharing in het strengst gehouden midden. Al deze vijf verhalen gaan over een voorwerp, een ding, een kostbaarheid toebehorende aan mensen en hen niet toebehorende. Deze dingen hebben stuk voor stuk een eigen geschiedenis, een eigen leven zoals de levende mensen aan wie ze tijdelijk toebehoren en zij zijn ergens op hun wijze even essentieel voor de loop van de vertelling. Ik dacht aan de verzameltitel "'s mensen bezittingen niets heeft hen toebehoord" of is dat te moeilijk?'

Het thema *moeder en zoon* komt meer voor in haar werk, o.a. in *De tienduizend dingen*, in 'Toetie', en in *De juwelen haarkam*. In 'Koning Salomo en de duif of de twee jade reigers' zoals de volledige titel luidt hebben moeder en zoon een speciale band en kijkt de schoondochter Charlotte jaloers toe als ze samen een oosterse

vogelbezwering* naspelen, die de oude baboe Fatimah hen ooit eens heeft voorgedaan. De moederfiguur is bijna altijd een sterkere persoonlijkheid, de zoon speelt een wat introverte rol.

In de kortere *liefdes*histories ‘De Danseres van koper’ en ‘De Armband’ is een afscheid verweven. Dat is een van de hoofdthema's van haar werk: een liefde die maar van korte duur is. Ze heeft in haar eigen leven afscheid moeten nemen van de buurjongen uit haar jeugd, Aldert Brouwer. Toen ze hem leerde kennen tijdens haar schooltijd in Haarlem was het een scholier die haar bekoorde met zijn knappe uiterlijk en zijn grappen en gedichten (ze vindt dat hij lijkt op het portret van

* De vogel- of zielsbezwering putte ze uit Malay's Magie van W.W. Skeat.

de Romeinse keizer Tarquinius dat in een schoolboekje staat). Maar op de een of andere manier bleek het niet mogelijk voor hen beiden een blijvende verbintenis te vormen. Hoewel Maria tot aan het eind van haar leven haar gevoelens voor hem weet vast te houden. Later zal ze hem opnieuw ontmoeten, hij is dan professor in de geologie geworden en een autoriteit op zijn gebied. Maar ook dan blijkt hij onbereikbaar voor haar te zijn. Ze heeft hem geportretteerd in het verhaal 'De prinses van het eiland': 'Ze keek naar de oude man, die mooi geweest was, het nog was. Zijn slankheid, zijn gezicht, het hoog ingeplante glanzende grijze haar, het smalle voorhoofd, de kuilen van de slapen, de schaduwen om de oogkassen, de diepinliggende grijze ogen als van een vogel, de wat strakkere mond'. Ook in het verhaal 'De danseres van koper' wordt hij afgebeeld als een permanent reiziger, onbereikbaar voor de vrouw die na lange jaren weer met hem geconfronteerd wordt. In het verhaal 'De Armband' gaat het over de pijn van een scheiding. De vrouw Harriet koopt een groene jade armband die zo precies om haar pols past dat ze er eigenlijk mee begraven moet worden. Harriet heeft het gevoel dat de armband haar over twee Chinese vrouwen vertelt, die net als zij gescheiden worden van het liefste dat ze bezitten 'de armband wist alles. Hoe de chinese man eigenlijk was. Hoe de chinese vrouw eigenlijk was. Hun gesprekken samen - mensen die elkaar liefhebben voeren een gesprek samen, fluisterend aan elkaars oor of hardop, of zwijgend. En van de scheiding; de ene keer was het de dood, een andere keer waren het andere machten, er zijn veel machten, een mens doet daar niet veel tegen. De armband wist het, ook van wat na de scheiding kwam, de smart, het verlangen en waar die vrouw allemaal gelopen had, waar zij nu liep - waarover zij met hem liep te praten nu, waarover zij met hem liep te lachen nu - huilen moet een mens maar niet. Mag dat eigenlijk wel, mag een armband dat alles weten?... De armband wist ook alles van de tweede vrouw, die nog bijna een kind was. Waar zij gewoond had boven aan de bergen, en hoe zij stilletjes op de muur klom om naar de weg te kijken onderlangs en de pijnbomen en de bergbeek en de wind in de pijnbomen en in de winter luisterde hoe het wilde water in de bergbeek bevroor, hoe de wind ijskoud woei in de pijnbomen, de stilte van de sneeuw...'

Ze heeft erg hard gewerkt aan dat verhaal 'dat misschien het meest eigen vertelseltje is - eigen hart kloppend - eb en vloed met eigen golfslag van vreugde sorrow and separation - eigen verlangen, we hebben toch niets anders? Ik weet niet of ik het kan. Is er niet een kleine engel (hoeft niet een aartsengel) met een bril op en een grote veren pen die alles opschrijft? En even verder in haar dagboek 'het eerste stuk klaar - werkelijk hard labour. Zou ik toch misschien iets van "De armband" terecht brengen. Ik bedoel zoals het me voor ogen staat en "in the deep hearts core". Zondag de armband naar Johan gebracht. Lieve Ettie vond het goed en zei mam je bent zo bescheiden, ik weet zoals je zelf zegt dat je niet een echt groot talent bent, maar je hebt toch even iets glanzends. Nu mijn neus krulde. Vannacht tot over enen, een kleine ster maar het was er eentje, rol in bed boleh bilang tevreden.* En de sawah en de klapperboom en de berg en de wind en de duif erin ja zelfs de geschenken van de geconfijte vruchtjes maar ook our continual farewells'.

Vijf en twintig januari 1954 schrijft ze Alice over een prijsvraag voor een novelle over de familie Verhuell. 'Na een drukke tijd, dochter en schoonzoon zijn beide voor een half jaar naar Parijs voor studie (een cursus aan het école du Louvre en werk in de Bibliothèque Nationale) is de rust hier weergekeerd. Ik pas zolang op de kleindochter en het huis hier. Dat is wel gebonden maar overigens tamelijk rustig en zo ben ik echt weer wat aan het werk en hoop ik vurig in die 6 maanden ook mijn deel af te hebben. Er is hier een Gelders genootschap van kunsten en

* boleh bilang tevreden - je zou kunnen zeggen tevreden

wetenschappen dat een prijsvraag voor een novelle uitschreef, niet dat ik zo dol ben op meedingen aan prijsvragen maar ik liep al lang met de wens rond iets te schrijven over een van de Verhuell's (niet de admiraal ook niet de tekenaar) een zeeofficier die ondermeer de Molukse opstand van 1817 meemaakte en daarover schreef, tekende (de hele familie tekende) en die mijns inziens een hele typische figuur was. Zeer menselijk voor die tijd. Er valt natuurlijk nogal wat over te lezen en na te zoeken al wil ik het niet historisch opvatten. Dit zou ik graag eerst afmaken (meedingen of niet), eind maart is trouwens de sluiting en dan mijn eigen boekje. Maar laten we niet te ver vooruit lopen. Jammer dat je het korte verhaaltje over "Sélo en de vogels" in Elsevier niet even zag. Doeve maakte er zo'n prachtige plaat bij (ik heb zelf maar één exemplaar, je weet hoe het gaat). Zij vroegen me om een verhaal en had ik alleen dit korte dingetje over de vogels van de laatste tijd, je kent het niet van me.

Nu je vroeg om een autobiografietje plus foto ja en nee vind je het nodig? Mag het niet wachten tot ik weer eens iets af heb? Ik heb er zo'n hekel aan. Volgend jaar dan misschien of dupeer ik je er mee?'

Ze kreeg dat korte verhaal niet op tijd klaar voor die prijsvraag 'niet erg achteraf maar het komt wel in het jaarboek of wat het is van het Gelders genootschap, dat vind ik erg prettig'. Het wordt een vrij groot verhaal dat onder de titel 'Hier' uitkomt in de bundel *De Gelderse Bloem*. Het skelet voor het verhaal putte ze uit een dagboek van de zeeofficier Verhuell. Hij beschrijft daarin hoe hij in 1817 een strafexpeditie naar het eiland Saparoea meemaakt waar tijdens de opstand der bevolking de residentsfamilie was uitgemoord. Verhuell maakt mee hoe de inheemse krijgsman Thomas Matoelesia wordt berecht en opgehangen. Hij maakt een tekening van de veroordeelde vlak voor diens terechtstelling, in zijn haar tekent hij het haarkammetje dat hoogstwaarschijnlijk aan die vermoorde residentsvrouw had toebehoord. Maria koos die bewuste kam later als titel voor haar verhaal. Het bijschrift bij die laatste tekening van Matoelesia nam ze letterlijk van Verhuell over: 'Thomas Matoelesia ongeveer 34 jaar oud, rijzig van gestalte, schraal van wezen, van een duister gezicht geheel in gedachten verzonken en als verplet in zijn val.' Ze laat de zeeofficier na de expeditie weer naar huis terugkeren naar zijn Gelderse familie, die nog nooit aan de tropen heeft geroken en hem ook niet begrijpt als hij over zijn wederwaardigheden vertelt, die zo'n diepe indruk bij hem hebben achtergelaten.

Zijn moeder is de enige die aanvoelt dat hij zich bij zijn Hollandse familie niet meer zo thuis voelt.

'Je komt nooit meer terug hier bij ons. Had zij gelijk was het zo; hoorde hij niet meer aan hier? Hoorde hij aan een paar eilanden ver weg? Aan een vulkaan? Aan een baai? Verdronken tuinen vol koralen bloemen? Aan de Prins O-Toesan in purperen zwart met een zakdoek en een amberbol over één schouder? Aan een oude vergeten sultan, een echte? Eene Amazone, en een ring - een palmhouten moskeetje - gelakt en verguld - van binnen - van buiten - karmozijn-rode-zwierige balsamiek - geurende -, een betoverde - blauwe boom? - Hoorde hij voortaan aan een juwelen vrouwenkam en een gehangen oproerling? - Nooit en te nimmer met elkaar te verzoenen...' 'Of was het niet zo? - Hoorde hij toch aan hier?...'

De Boeddharing

'Het spijt me een beetje van "de Boeddharing" dat U dat niet zo aansprak' schrijft Maria aan Emmy van Lokhorst, redactrice van De Gids aan wie ze enige korte verhalen had gezonden. 'Ik ben er zelf wel op gesteld meer nog dan op "De danseres van koper" maar misschien heb ik het dan toch niet goed uit weten te drukken'. Ze

had veel gelezen over het Boeddhisme* dat haar wel aansprak en ze heeft de Boroboedoer tempel, die in dit verhaal beschreven staat, vele malen bezocht met haar familie. In 'de Boeddharing' gaat het over een eenvoudig, wat armzalig uitgevallen tuinopzichter die een Boeddhistische tempelring vindt en als het ware aangeraakt wordt door die ring 'en het was alsof hij een ander was die ergens liep waar hij nooit tevoren geweest was - een grote heer wandelend in een lusthof onder een vijgenboom langs een gebeeldhouwde vijver vol lotusplanten waar pauwen kwamen drinken en kleine herten - een goed heer, waardig een gouden tempeltje aan zijn rechterhand te dragen'... 'Een enkele maal probeerde hij toch de handhoudingen van de Boeddha na te bootsen, al begreep hij het dan niet al te best. Het was alsof zijn handen zijn rechterhand vooral, de hand met de ring het wel begreep buiten hem om, wist wat hij nog niet wist, nog niet begreep en als uit zichzelf de handhoudingen aannam. Het Wiel, de Wetmatig-

* Er wordt meerdere malen over het boeddhisme gesproken in haar werk. (In 'Nog pas gisteren', 'Twee jade reigers', 'De Kist', 'Toetie'.) En in 'De Prinses van het eiland' wordt een boeddhistische bedelnap beschreven die Maria zelf altijd op haar tafel had en die afkomstig was van het Dièng plateau. 'Het leek hem soms toe dat de bedelnap zijn liefste bezit was. Hij had er een ebbenhouten plankje onder geschoven, er mocht niets anders op die schoorsteenmantel staan. De eeuwenoude bronzen bedelnap stond daar op het grijze marmer zo op zichzelf, leeg rustig en werd flauw weerspiegeld in de verweerde spiegel er achter.'

heid waaraan alle schepselen gebonden zijn - beide handen gekromd over elkaar gebogen. De Overpeinzing daarover beide handen op elkaar rustend palmen opwaarts. De Lering daarover - de rechterhand recht omhoog, de palm naar voren, wijsvinger en duim naar elkaar toegebogen. Dan De Belofte - de rechterhand met de palm omlaag naar de aarde wijzende, die tot getuige roepende. De Schenking de rechterhand, palm opwaarts, plat naar voren uitgestoken. En de Vertroosting de rechterhand met de palm naar voren gekeerd, alle vingers, ook de duim recht omhoog. En hij daar in die kamer, die zelf nooit iets beloofd en geschonken had, en aan wie ook nooit iets beloofd en geschonken was geworden, wist ineens wat een belofte inhoudt, wat een geschenk is'.

Dat handen gevoelens en gedachten kunnen overbrengen komt meer voor in haar werk. Als ze een oosterse dans beschrijft of als ze Louise de naaister laat vertellen met haar handen. Die van Constance uit *De tienduizend dingen* wegen zwaar. Haar handen zijn eigenlijk alleen geschikt om aan een taaie rotan te trekken of een mes vast te houden. In haar dagboek schrijft ze over haar stervende man die het idee heeft dat iemand hem bij de hand wil nemen. 'Het is wel prettig om bij de hand genomen te worden zei hij. En ik vind het nog altijd belangrijk een hand met een zakdoek die onze tranen droogt - zelfs de laatste handhouding van Boeddha is die van de vertroosting.'

Ze schreef haar werk in eerste versie met de hand. Haar helder handschrift springt meteen in het oog ook als je het jaren na dato onder ogen krijgt. Een grafoloog vond het een handschrift van een sterke persoonlijkheid met uitzonderlijk waarnemingsvermogen waarbij de impressies heel lang worden vastgehouden. Er blijkt ook uit dat ze allerminst een open boek was voor de mensen uit haar omgeving. Ze zette zich als het ware schrap om haar gevoelens niet te tonen. 'Ik droomde al zo vaak over een bekend handschrift' schrijft ze 'wat is het dat een handschrift zoiets tast- en voelbaars kan zijn?'

Maria aan het ontbijt met op de achtergrond een typisch Indisch buffet.

Ze had zelf ook expressieve handen met lenige vingers die ze helemaal naar achteren kon drukken.

In oktober 1956 krijgt ze een brief van een Indischman die haar werk erg bewonderde, ze was al eerder met hem in contact gekomen. Hij noemde zich Tjalie Robinson alias Vincent Mahieu. Dat waren pseudoniemen van Jan Boon. In de bundels *Piekerans van een straatslijper, Tjies en Tjoek* verbeeldt hij zijn eigen jeugd.

Er waren twee werelden als kind: zijn grote gezellige familie met alle oma's en opa's, tantes, neven en nichten en het leven op straat. Zijn moeder was een Indo en zijn vader een Hollander die zich bij de familie van zijn vrouw aanpaste.

Deze dynamische en romantisch ingestelde man, promotor van de Indocultuur en hoofdredacteur van het blad Tong Tong, later Moesson voor Indische Nederlanders was een vriend van Maria. Hetgeen niet betekende dat hij het altijd met haar eens was. Hij was altijd bang dat ze zich te veel in het typisch Europese denken en voelen zou gaan verdiepen. ‘En dat verschilt op z'n minst een graad, soms wel 180 graden van ons denken en voelen in Indië. Je leest geloof ik te veel’.

In antwoord op haar vraag of de beschrijving van de vogels in het verhaal ‘De twee jade reigers’ of ‘Koning Salomo en de duif’ wel ongeveer zou kloppen schrijft hij: ‘Wat je vogels betreft. Je tekening van de reiger is alleraardigst, alleen kan ik uit je beschrijving van de kleine reiger niet goed nagaan of je een koentoel of blekok bedoelt. Dat klopt dan ook wel van dat snerpende gilletje al maken ze ook wel andere geluiden. Met jouw gekwetter van de rijstdiefjes ben ik het niet eens. Naar mijn mening kwetteren alleen mussen. Alle rijstdiefjes maken juist een vrij hoog doordringend piepend geluid. Denk nog maar eens goed na en herinner je krampachtig wat je hoorde bij een rijstveld. Een bonte mengeling van geluiden (er zijn veel soorten rijstdiefjes) maar allemaal met een vrij hoge, zij het fijne ie klank. Dus tie-tie-tie of tjiewie-tjiewie of tjiet-tjiet-tjiet.

Hoog en doordringend en vooral veel. Ik heb zelf rijst geplant. Ik herinner me dat geluid als een lawaai van duizenden. Het gekijf van een soort kleine zwarte eksters. Misschien bedoel je daar de djalaks of de kalengs? Zowat zeker. Ze hebben inderdaad een kijvende stem. Wat die wilde duiven betreft: welke bedoel je eigenlijk? Er zijn zoveel soorten. Maar omdat je het woord gespikkeld noemt denk ik meer aan de perkoetoet (de heilige weet je wel?) en de tekoedoer (dus niet de deroek). De tekoedoer heeft namelijk een zwart kraagje met witte spikkels om zijn hals. Je hebt verschillende soorten koerders maar het bekendste thema is te koe-keroe en dan nog eens koe erachter of soms koe-koe. En als je een duif hebt die achter het tekoekeroe driemaal koe laat horen, dan heb je een juweel van een duif. Maar er zijn ook vele duiven, die alleen maar koerekoe zeggen of keroe keroe. Je moet dus wel het verschil maken tussen een minnaar der natuur en een kenner’.

‘PS Dat nuffige van die reigers vind ik verrukkelijk’.

Maria had zelf in haar dagboek geschreven ‘je hebt een soort geluksduif dat hangt af van het aantal schubben op zijn pootjes die dan afgeteld worden’. Ze hield veel van het gedicht ‘Duif’ van Vasalis waarin staat ‘Ik liep te kijken in de korte stille straat - en zag de duif, de kleur van onweer op zijn vleugels en pooten rose als de dageraad...’ En van de 68ste psalm uit de Bijbel ‘Gij zult zijn als de vleugels van de duif overdekt met zilver en haar veren met geelachtig goud’. In ‘Sélo en de vogels’ waarin ze mythische vogelverhalen verwerkte heeft ze het ook over duiven die eigenlijk prinsessen zijn. ‘Op een tak de zeven bosduifjes, de zeven kleine prinsessen die opeen keer weggevlucht waren uit de kraton in hun saaie grauwe veren kleedjes, dat was voor hun straf - met alleen nog maar de fonkelende groen smaragden halskettingen van vroeger om; de smaragden enkel- en armbanden, de smaragden in een neusvleugeltje aan al hun vingers en één aan iedere kleine teen hadden ze nog net bijtijds afgelegd: maar voor de halssnoeren was geen tijd meer geweest...’

En in een latere brief (14 nov. 1955) schrijft Tjalie Robinson aan Maria:

‘Zullen we eens een keer samen naar Rotterdam gaan en bij Bellevue gaan zitten om naar de Maas te kijken met zijn komende en gaande boten? Met zijn mist en misthoorns? Met zijn vieze eeuwig schommelende water met de kapotte sinaasappelkist, de olievlek, het lucifersdoosje uit Japan en de witte meeuw. Jij gaat me vertellen van de sagipalm van Ceram met hun eeuwig rafelige kleed, hun geteisterde kroon en hun rijke hart, dat altijd klaar is voor ons vraatgrage mensen. Dit is geen ziekentroost, ik heb echt het land aan kassian hebben. Ik heb

ook nog nooit bij Bellevue gezeten. Ik ben er alleen langs gewandeld met de E55 en ik dacht hier ga ik eens zitten om met iemand te keuvelen over gaan en komen. En nu weet ik ook wel dat ik dat graag met jou doe. Dan moeten we het ook nog hebben over jouw boekje en over de paar gegevens die ik van je moet hebben voor mijn bundel *Moesson* alleen je geboortejaar en wat er van je verschenen is. En je bent niet oud straks...'

En in een andere brief... 'ik heb jullie allemaal met enige verbazing zitten gadeslaan mij afvragend zouden ze vroeger in Indië ook zo geweest zijn? Ik geloof van niet. Ik geloof dat we in Indië gepraat zouden hebben over een bezoek aan Neira, het geheim van de foe foe bereiding of het reizen per KPM. Nu hadden onze gesprekken een bepaalde literaire inslag, waarvan ik al het gevoel had "too beautifull to be true" en op de een of andere manier irriteert het me het spreken in termen van Kafka, Eliot, Saroyan of Byron...

En toch sta ik ergens zo dicht bij Maria Dermout dat ik haar hart voel kloppen. Een zo prettige toon dat ik bid dat ik het nog lang mag horen kloppen. Vertel me wat je voelt en denkt als je een schelpje in je handen neemt, zijn vorm betast, zijn geur ruikt, zijn stem hoort, zijn tinten ziet, zijn ziltheid proeft, zijn gedaante herkent en zijn nevenvorm van de mens. Je kan het toch? Vertel mij de kleine domme sprookjes en verhaaltjes van de spin, de kikker en de ooievaar. Zing me de sing song liedjes van kleine kindertjes aan een ver koraalstrand - van de eindeloze djarakvelden en wat azuur is. Je kan het toch?'

Aan Emmy van Lokhorst schrijft ze in 1957 'De uitgeefster schreef mij dat ik U nog een paar korte verhalen mocht zenden - dat U dan zou zien of er iets voor De Gids bij was. Wanneer dat het geval zou zijn zou ik het erg prettig vinden - zoiets van eindigen waar men begon. Want indertijd (ik meen tussen 1914-1918) had Frans Coenen mij geschreven van een paar Ambonse verhalen op te zullen nemen. Ik was natuurlijk zo trots als een pauw. Maar bij een verhuizing raakte er van alles weg en onder andere ook mijn verhaaltjes schreef hij. Maar dit tussen haakjes. Ik heb vrij veel korte verhalen nog 12, maar niet alle klaar en overgetikt en maakte ik maar eerst deze vier klaar. Die over Midden Java (kraton etc.) waren oorspronkelijk als een geheel bedoeld: 1 "de Kist" en 2 "Heer Bi-Tjak" en 3 "De Nieuwe Heer" om als het ware de indruk te wekken dat die verhalen over de Rijken van Mataram in die kist hadden kunnen liggen. In 2 en 3 zijn de Djokjase poesakas in hoofdzaak opgenoemd en zouden die dus wel in volgorde van de cijfers opgenomen moeten worden anders klopt de stamboom van de sultans niet. (Deze had ze uit het boek Babad Tanah Djawi, geschiedenis van de vorsten op Java en het Huis van Mataram.) Maar eventueel zouden ze ook wel met een kleine verandering zoals de stamboom eruit, los van elkaar gelezen kunnen worden. Maar laat ik niet vooruit lopen. Mocht U nog andere korte verhalen willen doorlezen; wilt U mij dan een woordje zenden dan ga ik aan de slag'. (De drie kraton verhalen worden toch uit elkaar geplukt en op verschillende data in De Gids opgenomen 'De Kist' in 1951, 'Heer Bi-Tjak' in 1953 en 'De Nieuwe Heer' in 1957. In 1958 komen alle kratonverhalen dan toch weer bij elkaar in de bundel *De Kist*).

Het idee voor een kratonverhaal kwam bij haar op toen ze in Djokjakarta in een huis woonde dat vlak naast de kraton van sultan Amankoeboewana VIII stond. Maria mocht haar man wel eens vergezellen op officiële ontvangsten bij de sultan en ze heeft daar ook de kraton danseressen zien oefenen die ze heeft beschreven in *De tienduizend dingen* (de dans van de godin van de Zuidzee). Maar de heilige erfstukken, de poesakas, die ze daar zag hebben toch de meeste indruk op haar gemaakt. Ze heeft er verschillende verhalen over gemaakt en aan haar uitgeefster

schrijft ze: 'poesakas een onvertaalbaar woord, een voor westerlingen misschien onbegrijpelijk begrip. Dingen - rijkssieraden min of meer, heilige relieken uit een voorbij verleden, oude familiebezittingen ook, maar niet alleen.

Dingen waarin de mensen van vroeger, hun wezen, waarin ook een oud gebeuren, een verhaal een zang opnieuw gestalte gegeven is, sterker nog, opnieuw tot leven gewekt werd, gereïncarneerd. In een opsomming van deze zogenaamde poesakas in een bepaalde kraton, korte verhalen, fragmenten die erbij horen, wordt getracht dat onbegrijpelijke begrip begrijpelijk te maken. Zoals ik het eens begrijpelijk zag worden door het te zien: Twee lange gouden tabouretten op een verhoging, op één de zeer oude Javaanse sultan van toen met zijn schoon aangezicht, op de ander de Hollandse resident van toen; erg lang en zeker niet onknap - lijkt op Koning Willem II. De één in een wijde gebatikte hofkain en een groen damasten jasje (de kleur van de hemel) de ander in lang zwart lakense broek en een jas vol goud eikenloof. De één een perkamenten kalotje en diamanten ster in het haar, de ander blootshoofds een steek met struisveerpluimen in zijn ene arm. Zijn tabouret iets, iets, een klein beetje hoger dan die van de ander, hij was de oudere broer, toen.

Maar achter hen op een verhoging, hoger, zeer zeker hoger dan die van hen beiden, die oudere of die jongere broer - de Speer.

Stil, rechtop, in een zijden hoes omhuld, vastgehouden door een van allerhoogste geboorte, links een speer, rechts een speer die hem bewaken; en alles wat er zo bij hoort: van bloemen en wierook, een zonnescherm en goud en pracht en praal en gamelanklanken, vele mensen, oosterlingen, westerlingen. En in dit alles is het alleen de Speer 'the grand old man Plèrèd'.

Een vriend van Henriette de Beaufort, baron Frederik van Asbeck, sympathisant van de Stuwgroep schrijft haar over Maria's werk: Beste Henriette, Ik heb zeer genoten van je beeld van Maria Dermout in het tijdschrift Wending. Merkwaardig zoals ze vergroeid was met de groep van blanke blijvers. Ik heb dat al gevoeld bij het lezen van haar boeken. Die blanke blijvers vormden zo'n bijzondere groep. Vergroeid met het land, toch tronend boven het volk dat ze door en door kenden maar waartoe ze niet behoorden, daardoor geheel en al paternalistisch. Dan bedoel ik het gewone volk, de massa. Want de modern opgevoeden, de leiders, die bekeken ze met grote achterdocht tot haat toe. Vermoedelijk hebben de Dermouts nooit een nationalist ontmoet. Indisch Indië daarvan hielden ze maar Indonesisch Indië stond hun meestal ver. Heeft zij door gehad wat er onder de westers opgeleide Indonesiërs kolkte? Ik betwijfel het. Maar dat alles verandert niets aan mijn en Beps liefde voor haar werk. Want het is even puur en doorschijnend als een sawah in de heel vroege ochtend. Merkwaardig zoals ze ons het oude Indië kon laten herbeleven, haar psychisch hervoelen. Het sterkst geloof ik in die beschrijving van de tocht naar boven in het eerste verhaal van *De Kist*. Ik voelde een koude bergwind waaien door mijn botten dwars door mijn tropenkleren heen waarin ik uit de warme vlakte naar boven kwam.'

Het verhaal van die tocht begint zo: 'Boven lag een open bergland met veel water en overal steile paden naar kleine dorpen toe tussen heggen van rode wilde roosjes of ketjoeboengstruiken met neerhangende waswitte kelken die zo bedwelmend sterk ruiken. Eens was dit het hart geweest van een der Hindoerijken op Java toen op het Diëngplateau de grote tempel en kloosterstad gelegen had; dat was lang voorbij. Of het daardoor kwam? Het was daarboven niet zozeer donker en somber daarvoor was het er te open, de wind woei, bamboebosjes ritselden, beken klaterden, de vrouwen klopten hun wasgoed op de bergkeien, een kinderstem riep, maar zo stil en verlaten alsof het land langzaam verzakte in het groen van heuvels en dalen, nauwelijks ademend, een verleden land'.

Het slothoofdstuk eindigt met: 'Het is lang geleden, ik ben nooit meer daar op het Diënggebergte terug geweest, maar soms denk ik wel eens aan de kist en sla de

deksel open; wazig veraf erg bont trekken al die gestalten aan mij voorbij: goden en mensen, dieren en dingen'. En dan noemt zij de figuren die in de kratonverhalen voorkomen. Sélo de jonge sultan met zijn Trom met de harde stem: de Heer Bi-Tjak. De jonge sultan Sélo en de gelukzalige bossen aan de voet van de groene berg met alle vogels (Sélo en de vogels). De dikke sultan die zijn schoonzoon doodt om de piek De Nieuwe Heer in handen te krijgen. En de Broederkrissen: de beide zeereerwaarde Heren, Heer Neem dit en Heer Terug.

In het verhaal 'Oji' ('ze is verzot op bloemen') wordt een liefdesgeschiedenis verteld tussen een kroonprins van Mataram en het meisje Oji dat voor de sultan bestemd is. Oema, een van de vrouwen van de god Shiva, komt voor in het verhaal 'Oema en de Noordpoolster'. En 'Ganeesha' gaat over het kind van Oema met de kop van een olifant.

Haar laatste jaren brengt ze de winters in Zwitserland door om de kou in Holland te ontlopen, rustig te werken en Irma Silzer te bezoeken die in een klein dorpje in de Tessin woont. Een Zwitsers kanton dat haar aantrekt ‘omdat het me soms zo aan Indië doet denken’.

Aan Johan van der Woude schrijft ze in 1960 uit Comano: ‘Er is hier een oud huis met nog stenen wapenborden en een uitgewist fresco op de muur en een loggia werkelijk op het zuiden dat wellicht te koop zou zijn. Zoiets zou ik wel willen - een heleboel logeerkamertjes - heel eenvoudig in verschillende kleuren. Welke willen jullie? Groen is al vergeven, kobalt blauw, sienna geel of brikrood met een oleander of een laurier in een oude stenen pot. En ga zo maar door. Vanmiddag die wandeling helemaal fantastisch in de dikke sneeuw - de dennen stilstaande onder hun vracht van de sneeuw - begin der lente maar werkelijk als een droomgezicht niet zozeer mooi als onbegrijpelijk van tint. Soms verdwenen in wolkenflarden en dan soms een rij toppen tegen het allerdoorschijnendste licht blauw (niet azuur dat is iets anders) of een stukje even vlammend roze en dan als afsluiting de loodgrijze sneeuwhemel er boven. Vannacht zo'n mooie sterrennacht volgehangen met zoveel sterren als een feest en Orion omgord met riem en zwaard stralend er tussen...’ Ook in haar dagboek schrijft ze vaak over sterren en zelfs als er geen enkel sterretje te zien is noteert ze dat even. Ook in haar werk verschijnen sterren zoals in het verhaal ‘Oema en de Noordpoolster’ uit de bundel *De Kist*. Daarin wordt de noordpoolster voorgesteld als een schepsel der schepping. En wacht Oema, een van de vrouwen van de god Shiva, tot het donker wordt om te kijken waar hij stond ‘het allerverwegst, het allerheelhoogst, die het schoonste is van alle schepselen. Hij zou haar aanzien uit de verte met zijn vlammende ogen en zij zou hem aanzien uit de verte, zien,... en,... en,...’

Maria heeft haar hele leven veel om poëzie gegeven en ze is dan ook blij met het contact dat ze heeft met de dichter Hans Warren. Ze leert hem kennen in 1951 als hij een kritiek over *Nog pas gisteren* schrijft. Maria bedankt hem dan met een briefje, daarop volgt weer een briefje en wederzijdse waardering en bezoeken. Tien september 1960 schrijft ze aan Hans Warren ‘Beste Hans, een noodkreet van deze domme prozaïste aan de Dichter. Kan deze vertaling zo? Ik liet expres de vele Chinese namen weg - die zeggen toch niets. Het zijn Erza Pounds vertalingen uit het Chinees van zoals hij ze noemt Poems of departure, gedichten van vertrek’.

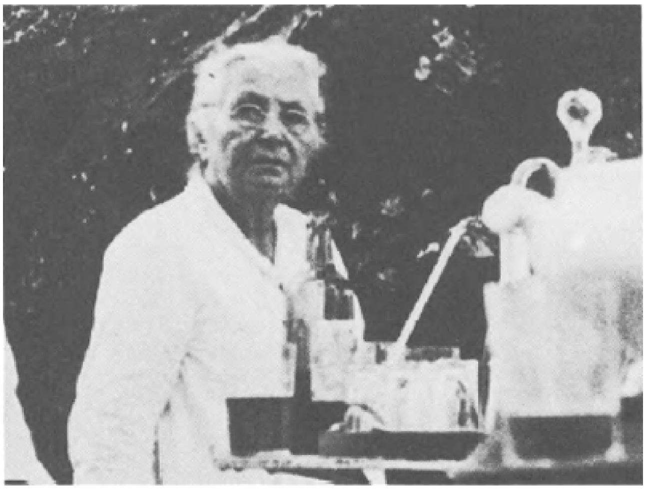
Afscheid

Lichte regen op de lichte laag van stof
De wilgebomen in de hof van de herberg
worden al groener en groener
Maar gij, Heer drink nog een glas wijn eer gij heen gaat
Er zullen geen vrienden meer om U zijn wanneer ge komt
bij de poorten der stad
Hij gaat naar het westen, komende van ginds van het oos-
ten
Bloemen van rook hangen laag over het water
Zijn eenzaam zeil staat afgetekend tegen de lichte lucht
Nu zie ik alleen nog de rivier
de lange rivier de Kiang die reikt tot aan de hemel

Light rain is on the light dust
the willows of the inn-yard
will be growing greener and greener

but you Sir had better take wine on your departure
for you will have no friends about you when you come to
the gates of Go
Ko-yin goes west from Ko-katu-ro
the smoke flowers are blurred over the river
his sail blots the fair sky
and now I see only the river
the long Kiang reaching heaven

En de brief van een verbannene van de dichter Rihaku waarin een leven beschreven staat in viermaal ontmoeten, viermaal een afscheid van dezelfde twee vrienden tegen een bewogen bijna vrolijke achtergrond. Zoals: wij reisden langs al de zesendertig bochten van de slingerende rivier door alle dalen vol stemmen van water en wind in de pijnbomen (and travelled into Sen-Go through all the 36 folds of the turning and twisting waters and into ten thousands valleys full of voices and pine winds). Of: courtisanetjes met hun groengeverfde wenkbrauwen - groengeverfde wenkbrauwen zijn mooi om naar te kijken in maanlicht - dansten in hun doorzichtig brokaat en zongen naar elkaar en de wind nam het gezang op, haalde het uiteen wierp het omlaag in de wolken... (courtisans with their eyebrows painted green are a fine sight in young moonlight dancing in transparent brocade and the wind lifting the song and interrupting it tossing it up under the clouds). O, wat zou ik graag kunnen dichten, ik weet er het abc niet van evenmin trouwens van het proza, alleen zo maar een verhaaltje vertellen. Ik wilde een klein stukje schrijven voor Elsevier - ze vroegen er om - vind je het erg? Over een gedicht of gedichten die ik mooi vind en ik dacht zoveel indische mensen zoals ik, die weten wat leave taking departure is etc. Duizend groetjes en alvast hartelijke dank. PS Ik was zo blij met je brief Hans, voor mij betekent vriendschap verstand nis met jou en Helen zoveel. Al is het oud en jong. Gelukkig dat jullie jong zijn. Oud heeft bepaald bezwaren.'



Felicia uit 'Tienduizend dingen'. In werkelijkheid heette ze Johanna Louise van Aart.

En in haar dagboek schrijft ze in 1956: 'We gingen een week rusten in Schoonhoven met dat onvergelijkelijke riviergezicht en de 5 platanen.' Ze heeft over dat uitzicht in Schoonhoven een gedicht gemaakt, verdeeld in acht prentjes zoals de lekemonnik Matsuo Basho (1643-1684) dat zoveel jaren her ook gedaan had.

Die acht ansichten:

1. der Herbstmond von Ishyama
2. der Abendschnee von Hirayama
3. der Abendglanz von Seta
4. der Glockenklang von Mü tempel
5. die aus Yabashi zurückkerende Boote
6. der helle Himmel von Awazu

7. der Nachtregen von Karassaké
8. und die Wildgänse von Katana

Haar eigen acht ansichten vanaf het balkon van Hotel Belvedere in Schoonhoven zagen er zo uit: ('foei het is eigenlijk plagiaat' schrijft ze erboven)

1. de stroom, de Lek, stroomt soms niet in het hoog Getij
2. twee sneeuwwitte meeuwen uit zee zwemmen met de vloed mee - zij aan zij
3. aan de overkant onderaan de dijk een wei - zo zomergroen met tienduizend wilde bloemen
4. vijf oude platanen vlak voor ons in het zilver 'comme des jeunes scythes'
5. 's avonds een volle maan over het meer maar dat is er niet
6. in het donker vaart de veerpont over - lichtjes rood-groen groen-rood
7. aan de oevers liggen stil gemeerd donkere boot naast donkere boot
8. en het carillon op het stadhuis beiert over het meer jou ter eer, elk uur weer

Dit jou ter eer slaat op Aldert Brouwer die haar in Schoonhoven komt opzoeken. Naast haar ansichten staat 'Schoonhoven - de krakende bus 's middags en alles en alles - de rivier - 't zwaantje - Yeats gedicht en al die dingen en de volgende dag de pont en jij de stroom metende - en het weiland en de vogels - wat je voor me betekent zei je toen - 'laat mij als een vogel gaan naar het gebergte - en ik hou zoveel van die grijze vogel'. Op het eind van haar leven liet haar gezondheid steeds meer te wensen over. Ze had het gevoel dat ze zich moest haasten en ze werkte aan veel verhalen tegelijk. Als ze het verhaal van 'Toetie' aan Johan van der Woude stuurt vlak voor haar dood in 1962 schrijft ze 'ik pende nog een paar Javaanse dingen. Misschien interesseert het geen mens meer, mij soms nauwelijks - toch kan ik me er niet helemaal van losmaken'. In een soort vooruitzien beschrijft ze hoe de oude Itih, de baboe van Toetie, bloemen en zalf en wierookstokjes meeneemt voor de grafkelder voor mevrouw Toetie en meneer. Het waren de laatste regels die ze op het papier zette. 'Itih zette alles op een rij op de drempel van de grafkelder. Daarna, zij keek eerst goed rond, liep ze naar de oude versleten grafsteen, daar lag kapitein Jas begraven, er stond een boom bij waarin kleine gongetjes en bellen en ex votos opgehangen waren... ze tikte voorzichtig op een van de gongetjes om te waarschuwen. Er werd gezegd dat kapitein Jas, vooral zo tegen de avond, wel eens op zijn grafsteen zat in zijn wijde grote soldatenjas gehuld. Itih wilde hem liever niet ontmoeten, al had ze grote eerbied voor hem. Gek zijn de blanken, een oude militair in een oude overjas. Voor haar was de Dood de jonge schone aartsengel Gabriel met zijn lange vleugels.' Maria heeft Gabriël al eerder ten tonele gevoerd in Baâboe en de veertig jongelingen: 'Koning Baâboe stond aan de borstwering. Hij stond rustig alleen, zijn bewakers was hij vergeten. Maar na een tijd kreeg hij het gevoel dat iemand hem van opzij stond aan te kijken. Het hinderde hem, hij fronsde zijn wenkbrauwen en in het onzekere licht van de oliepit in de lantaarn keek hij naar links, naar rechts... er was niemand... of toch wel. Vlakbij stond tussen zuilen en bloemslingers een oud donkerbruin houten beeld - een beeld van wat, van wie, van een mens? Baâboe deed een stap dichterbij... nee, niet een mens... een engel. Hij had twee vleugels zo lang dat de punten uitstaken onder zijn voeten. En hij was niet oud! Hij was jong en schoon! Hij glimlachte. Koning Baâboe keek nog eens, maar natuurlijk, dat was de aartsengel Gabriel, die kende hij goed'.

Een jaar na haar dood in 1962 komt de bundel *De Sirenen* uit met verhalen die Maria nog in portefeuille had. 'De dans met de speer', 'Old men forget', en 'het Ameublement' schreef ze zo rond 1957 en de andere verhalen kwamen omstreeks 1930 tot stand. In 1959 stuurt ze de drie slangenverhalen op aan Irma Silzer om te vragen of ze eventueel in aanmerking komen voor een vertaling. 'Ik weet niet of ze sterk zijn Irma, misschien het kopje koffie?' Ze doelt hier op het verhaal van 'De kwade slang' waarin een vrouw haar minnaar een extra bitter kopje koffie aanbiedt opdat hij in haar huis zal sterven. De slang uit dit verhaal die in een lugubere oude boom woont symboliseert het kwaad dat de vrouw aanricht. In de andere twee verhalen staat de slang juist model voor het goede. In het verhaal 'Kwan Yins slang' hervindt een vrouw haar geestelijk evenwicht in een Chinese tempel waar een heilige slang huist; de slang van de boeddhistische godin Kwan Yin. En in 'De goede slang' wordt een mythe verteld over een bijzondere en wijze slang met een sprankelende karbonkelsteen (de drie slangenverhalen, die in De Gids zijn verschenen in 1952, zullen uiteindelijk niet in het Duits vertaald worden).

Het titelverhaal 'De Sirenen' is een mythisch verhaal van een jonge vrouw afkomstig van het eiland, die het vasteland zoekt. Ze koopt een prauw, neemt een jonge man mee als scheepsmaat en minnaar en een grote poes voor de muizen. De sirenen die in het verhaal voorkomen zijn eigenlijk zeekoeien. Een merkwaardige

diersoort waar een familielid van haar die de Indische wateren goed kende haar eens van vertelde. Ze komen o.a. voor bij de kust van Malakka en leven inderdaad onder water en eten wier, hun wetenschappelijke naam is Sirenia. In het verhaal zijn het legendarische dieren die op vrouwen lijken en kunnen zingen. Het verhaal eindigt ermee dat de scheepsmaat overboord gegooid wordt - de kat die eigenlijk een tijger is, heeft zijn bloed gedronken. 'Hij ligt recht en stil in de natte bruin en groene algen, toch is hij niet verdronken, hij slaapt ook niet, hij ligt rustig achterover, zijn beide handen liggen naast hem. Hij houdt zijn ogen dicht zoals iemand die naar iets luistert, hij houdt zijn ogen open dan kijkt hij door het water. Hij is een gelukkig man die Toeangkoe Zus of zo of hoe hij heten mag, hij houdt niet alleen van wat de sirenen zingen, hij verstaat wat de sirenen zingen. Zo luidt het verhaal.' (Irma Silzer vertaalt *De Sirenen* in het Duits - Atlantis Verlag 1960.) Het thema van twee mensen die eigenlijk niet bij elkaar passen maar toch even heel dicht bij elkaar komen, heeft ze verwerkt in het verhaal 'De Zuidzee'. Hetzelfde thema komt voor in 'De Vuurvliegjes'.

In deze bundel verder nog de verhalen 'De Haaienvechter' over een man die zich met een haai meet en 'Old men forget' van een oude man en zijn eerste echte liefde. De haaienvechter heeft een groot litteken op zijn been 'om hem te helpen herinneren' en ook de oude man draagt een onzichtbaar litteken met zich mee. Hij hoort niet tot degenen die alles vergeten zijn. En ze laat hem zeggen: 'juist als een mens oud is krijgen de dingen die men dan niet vergeet een strak getrokkenheid, een spanning die ze vroeger misschien niet eens gehad hebben'. Bij Maria zelf was dat zeker ook het geval. Het idee om de dans met de speer te maken komt in haar op als ze in De Pauwhof in Wassenaar logeert en met andere vakgenoten kennismaakt en naar hun verhalen luistert. Dat blijkt een stimulans voor haar te zijn want ze schrijft in 1960 enthousiast aan Irma Silzer 'er lopen hier zulke merkwaardige lieden rond, ik sprak met een vrouwelijke dokter uit Bali die vertelde me overeen dans met 2 heilige speren - heel merkwaardig.' Het gaat hier over twee poesakas die na afloop van de dans zorgvuldig in windsels worden gewikkeld waar een zijden hoes omheen getrokken wordt. 'Ze worden machten genoemd iets ontzagwekkens - niet goed niet slecht ver daarover heen, alleen maar onmetelijk machtig, onmenselijk sterk - een mens moet zich niet met hen meten'.

Het laatste verhaal uit *De Sirenen* heet 'Het ameublement van de gouverneur generaal' en bestaat uit twee versies omdat ze niet meer de tijd heeft gehad om het geheel af te ronden. Het idee voor dat verhaal ontstond al veel vroeger in 1917 in Batavia toen ze daar in aanraking kwam met iemand die een beroemd ameublement bezat dat indertijd door de Engelse gouverneur Sir Raffles besteld was bij een plaatselijke meubelmaker, die het na een tekening van een bekend Europees ontwerper had nagemaakt. Maria heeft bij haar toen ook de triktraktafel gezien die een grote rol in het verhaal speelt. 'Het mooiste, sierlijkste meubelstuk was de triktraktafel. De fijne toch niet te smalle poten, het bovenstuk. De twee houten bakken die dicht geklapt konden worden waren niet met laken bekleed, in het satijnige hout stonden de spitse driehoeken afgetekend in ivoor en ebbehout, daarom heen de ranken, bladeren en roosjes in gekleurd hout en in iedere bak weer het zilveren monogram heel in het klein'. De eigenaar hiervan is de gouverneur-generaal de la Talud, een nogal kwaadaardige oude heer met een grote pruik op. Hij regeert zijn vrouwen en honderden slaven met ijzeren hand en waagt graag een gokje aan de triktraktafel waar hij zijn best doet zijn tegenstander tot de bedelstaf te brengen. Jaren later komt het ameublement in handen van twee jonge mensen. De vrouw voelt in een soort hallucinatie dat er iets akeligs van vroeger om die tafel hangt. *Donker van uiterlijk* verschijnt postuum in 1964, hierin de verhalen 'De prinses van het eiland' en 'Toetie'. De titel komt uit het heldendicht de 'Mâhâbârata' waarin van de prinses Draupadi gezegd wordt 'de eerste onder de vrouwen met ogen als bladen van een lotusbloem donker van uiterlijk'.

Het idee voor het verhaal van Nontje en Roosje ('de Prinses van het eiland') krijgt ze van de beeldhouwster Toetie Dekking-van Haeften. Die vertelde haar over een abdis en een zeeofficier die samen weglopen en over hun twee kleine kleindochters (de moeder en de tante van de beeldhouwster) die samen op een klein eilandje vlak bij Sumatra wonen en de prinsesjes van het eiland genoemd worden. Ze zendt het manuscript in 1957 al naar Johan van der Woude 'Ik zend je hierbij mijn Nontje en Roosje, je weet wel - je weet dan helemaal niets meer als het af is. Ben doodsbang voor te nadrukkelijk of wat? Ik zag toch wel de grootvader en het kind en wat hij in haar zag. Jij eerlijk zeggen of het wat is of niet wat is. Zoals Nontje zegt "te klein misschien te oud". Als ze doelt op de relatie van haarzelf tot haar grootvader. Ik weet het warempel niet. Ik kan het

wel verdragen als je dingen fout of hinderlijk vindt, neem je een potlood erbij? Het al opschrijvende kreeg de man (de grootvader) voor mij het meeste relief. Ik tekende hem inderdaad als een reiziger - een hoe wil ik het zeggen eiland minded man die daardoor in zekere zin het verloren Nontje of liever in verwarring levende Nontje redt en weer haar plaats geeft als de prinses van het eiland en zij hem op haar beurt daarmee niet zozeer redt maar een te late inhoud en vervulling van een leven geeft zoals het zou kunnen zijn.'

'Als ik weer doende ben wil ik ook het verhaal van "Toetie" af maken.' Ook dat is een familieverhaal dat gaat over een hoge Hollandse bestuursambtenaar en zijn Indische vrouw en hun zeven kinderen. De vrouw is de centrale figuur. Zij is niet ontwikkeld maar bezit een intuïtieve intelligentie die haar wereld en die van haar man min of meer aan elkaar lijmt. Ze is ook een zorgende figuur en erg trouw aan haar mensen - twee leitmotieven in Maria's werk. Een van de voorbeelden van trouw die Maria hier geeft is de bereidwilligheid van Toetie om met haar baboe Itih een verre reis naar Engeland te gaan maken om haar zoon op te zoeken, die in een Londense gevangenis zit. Het zorgen voor iemand zit ook Maria sterk in het bloed. In haar dagboek schrijft ze daarover 'weet je wat ik zo moeilijk vind in dit leven niet te zorgen. Niet alleen het zorgen maken om iemand maar ook het gevoel dat je voor iemand zorgen wilt, hem helpen, goed voor hem willen zijn, dat is toch een van onze instincten zou ik bijna zeggen, het instinct van ons hart hoe kunnen we dat uitschakelen.' En aan Van der Woude over de verzorging van haar man: 'de zorg om hem want ik kan niet anders dan erg ongerust zijn, vind hem aldoor achteruit gaan, al is het dan soms ineens een wonder wat het hart nog uithoudt. Zoals hij laatst ineens met de bus naar Haarlem wilde om nog eens op het marktplein te zitten dat hij altijd zo bewondert en het er goed afbracht, maar nu heeft hij weer een acute angina pectoris aanval met de pijn en de benauwdheid die het inhoudt, is voor mij natuurlijk komende voor al het andere. Die schrijverij betekent natuurlijk wel iets in mijn leven maar toch tellen je eigen mensen zo oneindig veel meer.' Ze heeft dat thema in bijna al haar boeken uitgedrukt.

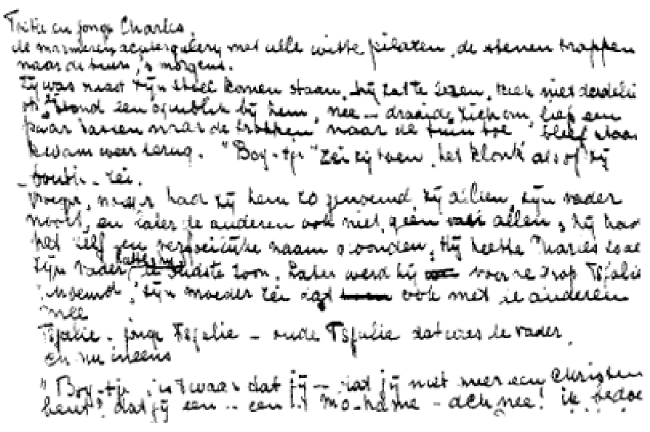
Bibliografie

Nog pas gisteren 1951
8e dr. 1970
Spel van Tifa gongs 1954
2e dr. 1970 met de verhalen 'Koning Baâboe en de veertig jongelingen', 'De Boom des levens', 'Het lied van Patinama de dode' en 'Het Kanon'.
De tienduizend dingen 1955
8e dr. 1970
De juwelen haarkam 1956
4e dr. 1970 met de verhalen 'De juwelen haarkam', 'De danseres van koper', 'De boeddharing', 'De armband', 'Twee jade reigers.'
De Dist 1958
3e dr. 1970 met de verhalen 'De Kist', 'Heer Bi-Tjak', 'Sélo en de vogels', 'De Nieuwe Heer', 'De Broederkrissen', 'Dit is het verhaal van Oji', 'Oema en de Noordpoolster' en 'Ganeesha'.
De Sirenen postuum uitgekomen in 1963
3e dr. 1970 met de verhalen 'De Sirenen', 'De goede slang', 'De kwade slang', 'Kwan Yins slang', 'De haaienvechter', 'De Zuidzee', 'De dans met de speer', 'Old men forget', 'Het ameublement van de gouverneur generaal'.

Donker van uiterlijk postuum uitgekomen in 1964
4e dr. 1970 met de verhalen ‘De prinses van het eiland’ en ‘Toetie’.
Verzameld werk postuum uitgekomen in 1970
3e dr. 1983 met Nog *pas gisteren, Spel van Tifa gongs, De tienduizend dingen, De juwelen haarkam, De kist, De Sirenen* en *Donker van uiterlijk.*
Nog pas gisteren en *De tienduizend dingen* zijn in Salamander pocket verschenen in 1956 en in 1980.

Buitenlandse uitgaven

In 1957 *Nog pas gisteren* bij Marion von Schröder Verlag in Hamburg.
In 1958 *Nog pas gisteren* bij Simon and Schuster in New York; *De tienduizend dingen* bij Marion von Schröder Verlag in Hamburg, bij Secker and Warburg in Londen, bij Wahlström & Widstrand in Stockholm.
In 1959 *De tienduizend dingen* bij Ediciones Destino in Barcelona, bij Bompiani in Milaan, bij H. Hirschsprungs Forlag in Kopenhagen, bij Büchergilde Gutenburg in Zürich, bij Robert Laffont in Parijs en bij uitgeverij Tammi in Helsinki.
In 1960 *De tienduizend dingen* bij Almenna bokafelagid in Reykjavik in IJsland.
Ook in 1960 *De tienduizend dingen* en *Nog pas gisteren* bij Pustaka Jaya in Djakarta.
In 1960 het verhaal ‘De Sirenen’ bij Atlantis Verlag in Zürich. In 1977/78 het verhaal ‘De professor’ in een bloemlezing van Nederlandse verhalen in het Welsh.
In 1983 een Amerikaanse uitgave van *De tienduizend dingen* bij University of Massachusetts Press in Amherst met commentaar van Prof. Beekman in de serie Library of the Indies.
In 1984 *De tienduizend dingen* in de Aventura pocket reeks van Vintage Books, Amerika.
Een aantal van haar korte verhalen verscheen in tijdschriften (De Gids, Tong Tong, Orientatie, Harpers Bazaar, Vogue, London Magazine en Atlantis). Ze werden ook opgenomen in een reeks van bloemlezingen.



Handschrift van Maria in 1957. Fragment uit ‘De prinses van het eiland’.

Literatuur over Maria Dermout en haar werk:

Maria Dermout; de vrouw en de schrijfster door Johan van der Woude. Den Haag, Nijgh en van Ditmar. 1973 (niet meer in de handel).

Candidaats- en doctoraalscriptie over haar werk van Pater L. van Belkom O.S.C. aan de universiteit in Nijmegen.
Een analyse van haar werk geeft R. Nieuwenhuys in zijn studie over Indisch-Nederlandse letterkunde *Oost-Indische Spiegel*, Amsterdam, Querido, 1972.
Een uitgebreid commentaar op haar werk geeft Prof. Beekman bij de Amerikaanse uitgave van *De tienduizend dingen* uitgekomen in de serie Library of the Indies, University of Massachusetts Press, Amherst, 1983.
(Het weekblad Time plaatste *De tienduizend dingen* op haar bestsellerlijst van het jaar 1958.)
Foto's van de schrijfster staan in 'Komen en blijven'; fotografische documenten uit het oude Indië 1870-1920 van R. Nieuwenhuys, Amsterdam, Querido, 1982.

Literaire prijzen: in 1952 ontving Maria Dermout de Jan Campertprijs, in 1955 de prijs van de gemeente Arnhem, in 1958 de Tollensprijs.

Maria Dermout
De vuurvliegjes

Nog lang werd er nagefluisterd over het grote Bal op de achttiende verjaardag van de freule, over haar baljapon van lichtblauwe tulle, met de wijde rok van tulle met de vuurvliegjes. Over dat zij die avond alleen met een man gedanst had (en wat voor een man!) tot twaalf uur, tot aan het souper, en over wat daarna gebeurd was - ach! Daarna werd alles weer vergeten, alles - maar de baljapon met de vuurvliegjes niet. De grote suikerplantage op Java, dicht aan de zeekust, dichtbij een kleine havenstad bleef door de jaren heen in het bezit van een en dezelfde familie, een Hollandse familie van goede oude landadel uit de Achterhoek. Iedere generatie weer werd een van de jongeren naar de Oost gestuurd om door vader, of oom of wie er beheerder was opgeleid te worden en hem later op te volgen - niet een mislukt jongetje - de beste onder de jongeren. De familie stond erop dat hij getrouwd uit zou komen een freuletje meestal uit de buurt, daar in de Achterhoek, liefst met wat geld, maar dat was niet nodig - zij hadden het geld. Het was alles heel best gegaan: de familie bleef van vreemde smetten vrij, al het geld bleef in de familie: zelfs een suikerkrach nu en dan werd altijd behoorlijk opgevangen. Tot toen - toen raakte het geslacht uitgestorven, in de mannelijke lijn althans. De eigenaar-beheerder, de laatste van die naam, een oudere man vroeg vergrijsd naast een blonde verlepte vrouw die niet tegen de warmte kon en last van haar zenuwen had - een enige dochter.

Zij was jong naar Europa gestuurd voor haar opvoeding, maar nu zij achttien jaar werd had haar moeder gewild, met tranen en kleine zenuwinzinkingen dat zij thuis zou komen, niet voor lang: zij wilde zelf ook liever dat zij in Europa met iemand zou trouwen en daar zou blijven, niet hier - maar zij moest haar achttiende verjaardag thuis vieren. En zo was zij thuisgekomen. De freule was lang, tenger, blond met lichtblauwe ogen vriendelijk, niet vrolijk, al lachte zij veel, dezelfde hoge flakkerende lach die haar moeder had. Het zou een grandioos feest worden, logés van over heel Java (er werd nog gauw een tweede logeerpaviljoen bijgebouwd) alle geëmployeerden van de fabriek met hun vrouwen van hoog tot laag, alle mensen van alle ondernemingen in de omtrek, van het kleine havenstadje van de grote stad niet zo ver weg, dat wil zeggen allen die voor een invitatie in aanmerking kwamen. Tevoren zouden er picnics gegeven worden, kaartavonden, diners maar op de grote dag zelf zou het Bal zijn. Er zou in huis gedanst worden in de marmeren galerijen, er zou buiten gedanst worden op het grote grasveld voor het huis, buiten zou alles verlicht zijn met vetpotjes, vooral geen bonte lampions. Groene glazen vetpotjes. Dat gaf zo'n zilverig licht. Het was Oostmoesson, het zou wel een heldere hemel zijn 's nachts met veel heldere sterren - er zou geen maan zijn.

Twee strijkorkestjes, een in huis, een in de tuin, alleen strijkinstrumenten, cello's en violen en fluiten - en achter in de bijgebouwen een gamelan voor de bedienden niet alles tegelijk, beurt om beurt. De vader, de moeder, de juffrouw van de huishouding, de bedienden, er waren in gewone doen vijfendertig bedienden en die er nog bij in dienst genomen werden, leefden in een koortsachtige opwinding. De freule was zo opgewonden niet, even over haar toilet voor die avond, een baljapon van lichte blauwe tulle - de tulle was er speciaal voor in Parijs besteld, speciaal in die kleur blauw, de kleur van haar ogen, met een klein zilver kriebeltje. De tulle was er speciaal voor geweven moeten worden, meters en meters van die tulle, het werd een dure baljapon. Een oude Javaanse naaister kwam op het idee hoe de baljapon gemaakt zou worden. Ze was al jaren lang afgedankt maar zij kwam nog wel eens helpen als het druk was en zij kende de freule van klein kind af.

Het lijfje gewoon had zij gezegd, laag gedecolleteerd, niet al te laag en met kleine pofmouwen omdat non nog wel erg mager was, de lange tulle rok, wijd, erg wijd in een cirkel geknipt twee cirkels op elkaar en daarin met een enkel zijden draadje, vierkanten geregen, in elkaar passende vierkanten van onder aan de zoom die op de grond kwam, tot boven aan de taille - en in ieder vierkantje een vuurvliegje, had de oude Javaanse naaister gezegd. De rok zou dus pas de avond zelf afgemaakt kunnen worden, het moest donker zijn voordat de vliegjes gevangen konden worden. Die oude naaister, de naaister van toen, nog een andere, de eigen lijfmeid van de freule, haar wasmeid, zij zouden allen mee moeten rijgen.

De kamer van de freule was achter, aan de zijkant van het huis aan een kleine galerij met stenen trappen naar de tuin, de hoge bomen buiten stonden vlak ervoor. In de zijgalerij was zolang de grote naaitafel neergezet. Die avond brandden er twee muurlampen, en een staande schemerlamp zonder kap vlak bij de naaitafel. De freule kant en klaar op haar rok na, in het tulle lijfje, niet te laag, met de pofmouwen, in haar wijde taftzijden onderrok, op spitse zilveren schoentjes, het blonde haar hoog opgekapt, kwam telkens even kijken naar de rok op de naaitafel waaraan de vrouwen koortsachtig stonden te rijgen - een van hen liep van tijd tot tijd de tuin in om nog meer vliegjes te vangen, in de lagere struiken zat het er vol mee. Zij ving ze met haar ene hand en hield ze voorzichtig vast in haar andere hand. Vuurvliegjes zijn zo erg teer niet. Het ging vlugger dan zij gedacht hadden. Toen de rok klaar was, stuurde de oude naaister de andere vrouwen weg. Kom zei zij en tilde de rok over haar hoofd, trok hem vast om haar middel, de lichte tulle rok stond wijd uit om haar slankheid heen. Toen blies de oude naaister een voor een de lampen uit in de zijgalerij, dat het donker was. ‘Kijk’ zei zij - langzaam vonkten de vuurvliegjes aanuit aan-uit. ‘Non pas op, voorzichtig, je mag niet gaan zitten’ zei de oude naaister. ‘Nee’ - zei de freule, zij had haar maleis nog niet verleerd, ‘je had gezegd’ zei ze toen. En de oude naaister zei ‘ja, ik had gezegd’ en zij liep de trappen af de tuin in, zij bleef een tijdje weg en kwam terug met een kleine magere man in een wit pak in het donker. ‘Non, pas op, voorzichtig’ zei zij nog eens en was er toen niet meer. De freule liep de trappen af, bleef tegen de rand van de galerij in de tuin staan onder de bomen. ‘Kijk eens’ zei zij tegen de man in het donker, ‘kijk mijn rok eens met de vuurvliegjes’ en lachte.

De man keek, hij zei niets, hij was op de rand van de galerij gaan zitten aan de tuinkant, ‘wil jij? wil jij hier komen zitten?’ en hij wees naast zich, hij sprak erg indisch. ‘Nee-e’ zei de freule, met een uithaaltje op de ee, ‘nee-e dat kan niet, om de vuurvliegjes niet, zie je’ - en lachte, zij kwam wel dichterbij. Toen de man zijn armen om haar heen wilde slaan zei zij weer ‘nee-e, nee-e, denk aan de vuurvliegjes,’ lachte. De man bleef zitten waar hij zat, zijn handen in elkaar, zij stond waar zij stond, dicht bij hem, de vuurvliegjes in haar rok vonkten in het donker aan-uit, aan-uit.

Hoe was zij aan deze man gekomen? Misschien op een picnic ontmoet of op een van de avondfeestjes per ongeluk? Een coup de foudre? Dat was niet mogelijk. Zij was toch niet blind? Zij zag toch wel hoe klein hij was, als hij stond reikte hij nog niet tot haar schouder, en zo donker zo bruin ‘zwart zeg, zeg zo zwart als mijn schoen - nee als mijn laars’ zei dan iemand en lachte. En wat was hij? Zij wist niet wat hij was - vierde tuinemployeetje, een weegopzichter? Hoorde zij niet hoe hij sprak? met verkeerde klemtonen, zo'n gekke nadruk op de laatste letter van een woord, op de n's vooral en de rollende rrr's zijn jij's en jouws (zij had nooit gevraagd haar te tutoyeren) het leek soms of hij een andere taal sprak. ‘In Godsnaam’ zei de man met een h voor de g, trouw met mij, alles - alles wil ik doen wat jij -’ ‘Nee’ zei de freule zachtjes, ‘nee-e dat kan toch niet?’ lachte even. En de man zei ook ‘neen -’ het was een ander woord, een donker woord in het donker. Na een tijd ‘laten wij dan weglopen samen, als jij’ - ‘Nee-e’ zei de freule weer en lachte helder op, ‘met mijn rok met de vuurvliegjes zeker, iedereen ziet ons immers dadelijk, dat kan niet, nee-e.’ De man zei ook weer - ‘neen’ - met die vreemde nadruk in het donker.

Na een tijd boog hij zich naar voren, nog dichter naar haar toe, fluisterde iets ‘en als jij’. En de freule zei nog eens zachtjes, ‘nee-e’ met haar hoge stem, en lachte niet. ‘Neen’ zei de man in het donker. Hij zat waar hij zat, zijn handen in elkaar, zij stond waar zij stond dichtbij, bukte hield haar hand even aan zijn gezicht, hij bewoog zich niet. Toen vroeg de man, hij sprak nog krommer dan anders ‘vanavond straks - wil jij vannacht een keer met mij dansen ja?’ ‘Ja-a’ zei de freule. ‘Ja?’ vroeg hij nog eens ‘wil jij dat? en daarna, ‘wil jij vanavond alle dansen met mij dansen? tot twaalf uur? ja?’ Zij gaf niet dadelijk antwoord - ‘Ja-a’ zei zij toen nog eens met haar hoge stem, het was alsof zij nog wat wilde zeggen, zij streek alleen even langs zijn gezicht, nam haar lange rok met vuurvliegjes losjes in de handen, liep de trappen op, de galerij door, naar binnen, de man bleef in het donker. De freule, de lange slanke, de blonde freule met haar blauwe ogen in haar blauwe tulle baljapon was jarig, achttien jaar en danste. Een kleine donkere man liet haar dansen, hij danste erg goed. Zij dansten buiten, eerst op het plankier op het grasveld, maar daarna dansten zij verder op de aangestampte paden verder de tuin in tussen de nachtzwarte bomen, het bleke licht van de vetpotjes reikte zo ver niet. Zij kon niet veel zien, zij hoefde ook niet veel te zien, hij kon zien, soms zei hij ‘sluit jij jouw ogen marrr’ met zijn rollende rrr, dan sloot zij haar ogen. Soms keek zij even naar haar lichte tulle rok die heen en weer zwaaide tussen hen in, naar de dansende vuurvliegjes - aan-uit, aan-uit in het donker. Dan nam hij haar weer mee. Als de muziek ophield waren zij altijd weer op het grasveld in het licht, de man liet haar los en was dan meteen weg. Het werd een schandaal.

Anderen kwamen naar haar toe - telkens haar hoge stem als iemand haar ten dans vroeg, ‘wat spijt me dat nu! ik heb, ziet U, al mijn dansen voor vanavond al vergeven tot aan het souper, tot twaalf uur’ en daarna haar lach. Als de muziek begon was de man er weer en hij liet haar dansen, liet de vuurvliegjes in haar rok dansen. Een keer, toen zij haar ogen open deed, en de rok zag die om haar en om hem zwaaide zei zij ‘jij kijkt helemaal niet naar mijn rok met de vuurvliegjes’. De man keek naar haar ‘ja’ zei hij toen, ‘zijn er veel, hoeveel (met een g) zijn er denk jij?’ ‘Ik weet het niet’ zei de freule ‘over de honderd wel denk ik en jij?’ En zij dansten, de vuurvliegjes in haar rok dansten, vonkten aan-uit aan-uit in het donker. Het werd laat, zij dansten terug naar het grasveld, en de freule zei ‘zo dadelijk is het souper - als jij daarna nog met me wil dansen?’ ‘Ja?’ vroeg de man ongelovig. ‘Ja-a’ zei de freule.

En middernacht precies was de pauze, een wandelend souper in de marmeren galerij en champagne in hoge glazen, sorbets, veel Javaanse bedienden in witte livrei - alles ging vlug, geruisloos. De mensen gingen zitten in groepjes bij elkaar op schommelstoelen, om de marmeren tafels, of de dames op de ronde banken, ottomanes met de ruggen naar elkaar toe en de heren stonden er omheen en naar hen toegebogen te praten. De freule, de jarige freule bleef ook staan, zij kon niet gaan zitten, om haar rok met de vuurvliegjes niet, zij stond bij een van de brede witte pilaren, zij was, zij wist het zelf niet hoe doodmoe, en dronk het ene glas na het andere.

Iedereen kwam om de beurt naar haar toe om haar te complimenteren, zij praatte en lachte maar aldoor met die hoge flakkerende stem. Haar vader, haar moeder probeerden haar wel bij zich te roepen - kind - kind - maar zij ging niet, zij wuifde, lachte hardop; zij zouden haar geen scene komen maken waar iedereen bij was. Zij keek naar haar rok; hier in het licht gaven de vuurvliegjes geen licht meer - kleine zwarte vliegen rondkruipend, gevangen in de vierkanten tulle op elkaar van haar rok. Ze huiverde even. Zij zag de man nergens: dat was niet erg - niet hier, in het licht en al het marmer en de zwarte vliegen en al die mensen. De man was een

eindje gaan wandelen, achter de fabriek aan de lage kant, naar het strand toe, waar het moerassig was, waar de mangrovenbomen stonden, sombere bomen op kale stelten in het moeras.

Er was een breed gladgestreken pad tussen de bomen, het was van water, dik met kroos bedekt. De bomen groeiden laag en wild door elkaar, en over alles heen, zij sloten de lichte zilveren hemel met alle lichtende zilveren sterren af, maar de man kon toch goed zien. Overal om hem heen, in de bomen, in de bijna zwarte bladerkronen, in de duistere open leegte er onder bovenop het pikdonkere pad dansten de vuurvliegjes, dansten de vuurvliegjes in een wijde blauwe tulle rok.

Over de honderd wel - denk ik en jij? Honderd? het waren er duizend-duizenden-duizenden aan-uit aan-uit. ‘Neen’ blind en donker in het donker. ‘Ja-a-a’ duizelig hoog, licht, en uit elkaar spattende in die duizenden vonken.

> Het verhaal van de jurk met de vuurvliegjes werd dikwijls onder Europeanen verteld. Maria heeft dat onthouden en het jaren later ± 1940 op haar eigen manier op papier gezet. Het verhaal kwam toen eigenlijk tussen wal en schip terecht omdat het niet paste bij de andere verhalenreeksen.

Brieven en commentaren

Open briefje aan Hans van de Waarsenburg

Beste Hans,

je had (Bzzlletin 122) je provinciegenoot Aafjes best steviger aan de tand mogen voelen over de infame onderkop van zijn tweede Elsevier-‘essay’ destijds in '53. Die luidt, zoals je kan weten: *De SS de poëzie binnen gemarcheerd* (met een achterbaks vraagteken). En dat kwam verrekt giftig aan, zo direct na WO II. Aafjes doet zelf uiterst vaag over zijn politieke aantijgingen met betrekking tot de jonge ‘experimentelen’, praat wat van ‘het kwaad dat we net achter de rug hadden’ en wentelt zich vervolgens, als talloze gênante keren eerder, in een schijnheilige huilerigheid. Ik noem het schijnheilig - gluiperig mag ook - omdat hij nog luttel wat jaren geleden, na van een journalist te hebben vernomen dat er wel meer mensen de Vijftigers niet moeten, met glimmende oogjes monkelt ‘ik had natuurlijk niet helemaal ongelijk, destijds, en Eddie Hoornik dacht er ook zo over...’ Nee, Hoornik is dood - vroegtijdig, dankzij het concentratiekamp - die zal het Aafjes niet heten te liegen. Maar zeker is dat dichter Hoornik, áls hij iets over vermeend fascisme zou hebben aan te merken gehad, dat gedaan zou hebben in Vrij Nederland, waarvan hij redacteur was.

Ondanks zijn hartverscheurende mea culpa's weigert Bertus Aafjes in te zien waarom hij, terecht, de achting van literair Nederland kwijtraakte. Niet dat hij een aanval lanceerde wordt hem kwalijk genomen (zoiets behoort tot de legitieme bijverschijnselen van het letterkundig tijdverdrijf) maar dat hij zich daartoe voor veel geld, van onplezierige herkomst, liet ronselen door een periodiek dat na '45 werd opgericht om de uit het verzet voortkomende pers te bestrijden: Elsevier, naar uiterlijk destijds naaste familie van Das Reich en door de satirische rubriek van bv De Groene steevast *Ilsefünf* genoemd. Dat hij juist daar en bovendien in termen van SS, *Sieg Heil, gelaarsden* over Lucebert, Campert en andere jonge collega's schreef en dat hij zijn verdachtmakingen en verdraaide citaten later ook nog eens tegen een leuke vergoeding liet afdrukken in een reclameboekje voor een papierfirma heeft zijn reputatie de blijvende schade toegebracht waarover hij al jarenlang tot vervelens toe ligt te ouwekoeien. Geen dank Hans, met hartelijke groeten, je Jan Elburg.

A. Ruitenberg-de Wit

Op naar het slot met Achterberg en Kafka

Welhaast iedereen die zich aan een beschouwing van Kafka's werk waagt, voelt zich vroeg of laat - meestal vroeg - verplicht te laten weten dat hij niet de hele secundaire literatuur heeft doorgenomen, aldus zich bij voorbaat excuserend voor onbewust plagiaat. De Kafka-literatuur is een mer à boire en de stroom houdt nog altijd aan. Blijkbaar vindt men dat nog steeds niet alles gezegd is, in ieder geval dat het ware verlossende woord nog niet is gesproken. Angel Flores[1.] constateert dat ‘everyone who has read Kafka, not to mention many who haven't, seems not to have the slightest doubt that he understands him perfectly, and moreover that he is the only one who does.’ Herman Verhaar[2.] meent dat het niettemin de moeite waard is zelf ook een poging te wagen om een sleutel te vinden, ‘desnoods een die voor mij alleen geldt.’ Die uitspraak wil ik graag onderschrijven, waarbij ik moet bekennen dat ik ondanks alles de illusie koester dat misschien één lezer, met name Achterberg, Kafka op dezelfde wijze heeft begrepen als ik.

Hieronder volgt een poging deze veronderstelling aannemelijk te maken.

We weten niet zo erg veel van Achterbergs lectuur, van zijn eventuele inspiratiebronnen[3.], maar dat hij Kafka gelezen heeft staat in ieder geval vast. Om te beginnen is er het aan hem gewijde gedicht (461)[4.]:

Kafka

Ik heb naar je gevraagd vannacht.
Huiseigenaren liepen
naar boven en die sliepen
deden hun deuren open
om door elkaar te lopen.
(...) Tevoren droeg ik nimmer
zo'n boordevolle emmer
Toestand en commentaar.
Maar waar was je? Waar?

Het is overigens niet noodzakelijk dit gedicht te kennen om Kafka in Achterberg te ontdekken. Zo merkt S.N. Bakker[5.] op dat hij, voordat hij Achterbergs gedicht onder ogen had gehad, bij het lezen van Kafka's *Het proces* aan Achterberg en wel speciaal aan *Ballade van de gasfitter* (833-847) dacht. Bakker somt verschillende punten van overeenkomst op, zoals een zoekende man (de hoofdpersoon), talloze kamers, deuren, ramen, ontmoetingen met vrouwen en kinderen, getelefoneer, verhoren en een onoverzichtelijke en onbegrijpelijke hoeveelheid ‘hogere instanties’. Bakkers betoog is zeker overtuigend, de overeenkomsten zijn vele en dikwijls treffend, maar de genoemde elementen zitten niet alleen in *Het proces*, maar ook in *Het slot*. Dat is geen wonder, want de romans hebben veel gemeen. Naar mijn mening verwijst de Ballade[6.] echter eerder naar *Het slot* dan naar *Het proces*.[7.] Al die kleine aanwijzingen van verwantschap, waar Bakker terecht de aandacht op vestigt, zijn óók en overtuigender te vinden in *Het slot*, terwijl verschillen er minder of minder essentieel zijn. Vooral ten aanzien van de algemene strekking van het ‘verhaal’ laat de Ballade zich met meer waarschijnlijkheid met *Het slot* vergelijken dan met *Het proces*.

Om dit te adstrueren, maar vooral om zo mogelijk nader te komen tot de betekenis van beide geschriften, is het misschien nuttig eerst een globaal overzicht te geven van de inhoud van *Het slot*.

De hoofdpersoon van de roman is een zekere K. Erg veel komen we over hem niet te weten, behalve dat hij verklaart landmeter te zijn en 'uit den vreemde' komt. Na een lange moeizame tocht door de sneeuw is hij 's avonds laat in een hem onbekend dorp aangekomen met de bedoeling zijn werkzaamheden zo spoedig mogelijk te beginnen. Met enige moeite krijgt hij onderdak in de herberg 'Zur Brücke', die in het dorp gelegen is. Aan de andere kant van de betreffende brug, maar een heel eind verder, ligt nog een herberg, 'Herrenhof' geheten. Deze ligt dichter bij het slot. Het slot, dat een centrale plaats inneemt in het verhaal, bestaat uit een rommelig complex bouwsels, dat hoog op een berg gelegen, de omgeving beheerst.

K.'s streven is zich toegang te verschaffen tot dit slot en wel liefst onmiddellijk, 'vandaag nog'. Dat lukt echter niet, hij stuit op onverwachte hindernissen, wantrouwen, eindeloze discussies. Voorlopig neemt hij daarom genoegen met een soort basis in het dorp (hij accepteert, zij het niet van harte, te dien einde een baantje als concierge van de school), om van daaruit te proberen zijn plannen te verwezenlijken. Zijn eerste pogen geldt het verkrijgen van contact met een zekere Klamm, 'een heer uit het slot', iemand 'van hoge rang', die, zo hij misschien niet het einddoel is van K.'s inspanning, hem vermoedelijk de weg zal kunnen wijzen.

Aanvankelijk lijkt hij met behulp van een al spoedig gevonden geliefde, Frieda, vorderingen te maken, maar opnieuw doen zich allerlei verwikkelingen voor. Overal kanselarijen, ambtenaren, burgemeesters, directeuren, secretarissen, ondersecretarissen, dorps- en slotsecretarissen en de verbindingen daartussen, alles uiteraard overgoten met emmers 'boordevol toestand en commentaar', zoals we van Kafka gewend zijn. Het gelukt niet ergens enigszins vaste voet te krijgen. Als K. meent eindelijk met zijn ijzeren vasthoudendheid resultaat te kunnen boeken en in de 'Herrenhof' is doorgedrongen, loopt zijn avontuur uit op een volledig échec. Hij is daar op verboden terrein, zo blijkt, en hij raakt in de grootste moeilijkheden. Het einde blijft open.

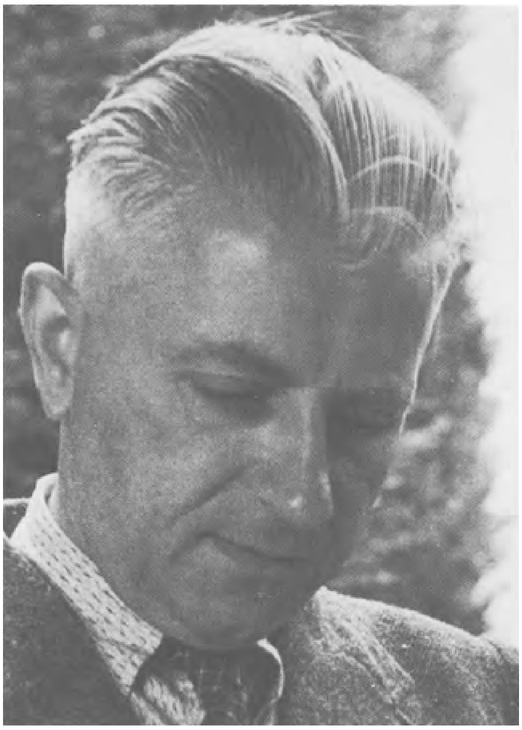
Het verhaal vertoont enkele belangrijke elementen die aanleiding geven om van een overeenkomst tussen Kafka's roman en het werk van Achterberg te spreken. Daar is in de eerste plaats de *sneeuw*. De sneeuw is letterlijk niet van de lucht, het sneeuwt voortdurend en nadrukkelijk in het dorp, de sneeuw is alomtegenwoordig. Het verhaal begint: 'Het was laat in de avond toen K. aankwam. Het dorp lag diep onder de sneeuw.' K. worstelt wanhopig met die sneeuw, hij kan er bijna niet doorheen komen, er woedt een sneeuwstorm, de sneeuw ligt tot aan de ramen, enz. Overigens schijnt er bovenop de berg, waar het slot zichtbaar is, veel minder sneeuw te liggen dan in het dorp, merkwaardig, men zou het andersom verwachten: 'op de berg stak alles licht en vrij omhoog, tenminste zo leek het van hieruit' (p. 10).[8.] Pepi, een van de vele meisjes die K. later op zijn pad vindt, zegt daarover: 'De winter is bij ons lang, het is een zeer lange winter en hij is eentonig. (...) Nu ja, eens komt het voorjaar en de zomer en die duren ook wel hun tijd; maar in mijn herinnering, nu, lijken voorjaar en zomer zo kort alsof het niet veel meer was dan twee dagen en zelfs op deze dagen, ook tijdens de allermooiste dag, valt er dan soms nog sneeuw.' En van K. lezen we op p. 15: 'K. stond alleen in de hem omhullende sneeuw. "Reden tot enige wanhoop", viel hem in, "als ik alleen maar toevallig en niet opzettelijk nier stond."' K. is vrijwillig gekomen, ook verderop wordt dat nog een paar keer benadrukt. Het is een kardinaal punt, zoals later zal blijken.

Sneeuw is een archetypisch symbool, het is een motiefwoord, niet alleen bij Achterberg[9.] (toevallig niet in BGF), maar ook bij anderen (o.m. A. Roland Holst) en staat voor verlaagd bewustzijnsniveau en contact met de dood, de doden. Bij Achterberg bij voorbeeld: 'Over de jachtvelden van den dood/sneeuwt het' (227).

‘Sneeuw in de nacht gekomen, heeft vanmorgen/de kracht om doden op te wekken’ (286).

Een tweede significant element, dat genoemd moet worden

naast de sneeuw, is de *slaap*. Er wordt hardnekkig geslapen in *Het slot*, bijna iedereen doezelt, dommelt, knikkebolt, valt op de meest onverwachte momenten pardoes in slaap, rolt letterlijk om. Ook ligt men veel in bed - de ambtenaren verrichten zelfs hun werkzaamheden veelvuldig in bed - men geeuwt, sluimtert, is verzonken in dromerijen en daarbij moe, dodelijk vermoeid. Ook K. zelf wordt ten slotte dupe van zijn slaap en vermoeidheid. Alles duidt op loomheid, vaagheid, droomtoestanden. Het vermoeden rijst dat we verplaatst zijn in een tussengebied, een grensterrein tussen dood en leven. L. Verbeeck[10.] zegt: 'de grenstoestand waarin Kafka's helden gebracht worden, verschijnt (...) als een ontvallen aan het gewone leven en een zich op weg begeven naar de dood' en hij spreekt van 'de ons bekende tussenzone tussen het werkelijke leven en de voltooiende dood.' Verder merkt hij op dat 'de grensthematiek bij Kafka een stuk van de diepste inspiratiekern van het werk blootlegt.'



Achterberg.

Hetzelfde kan van Achterberg gezegd worden, ook bij hem speelt, zoals bekend, de grensthematiek een grote rol. Zo is er in Anti-materie (968/996[4.]) sprake van 'de slaapvertrekken' als de plaats waar de zielen slapen na de dood en vóór de geboorte.[9.]

Tot een soortgelijke conclusie komt Herman Verhaar[11.] t.a.v. *Het proces*. Wat hij aangaande die roman naar voren brengt, geldt ook voor *Het slot*: 'K.'s werkelijkheid is nu eenmaal niet de werkelijkheid zoals ze is, maar (...) zijn bewustzijn er van of misschien zelfs zijn innerlijke, onbewuste belevings- en ervaringswereld in geobjectiveerde vorm. (...) Dat we geconfronteerd worden met de wereld van het onbewuste, is een veronderstelling die eveneens door talloze aanwijzingen geschraagd wordt.'[12.]

Kafka is vroeg in zijn leven in aanraking gekomen met geestesstromingen (theosofie, spiritisme)[13.], waarin de overtuiging heerst dat er een leven na de dood bestaat, dat tot op zekere hoogte een voortzetting is van het leven op aarde, in die

zin dat de doden een soort droomleven leiden. De overledene zou zijn gedachten, herinneringen, voorstellingen, complexen als geobjectiveerde beelden, als werkelijkheid om zich zien en beleven. (vgl. de hierboven aangehaalde conclusie van Verhaar m.b.t. *Her proces*) Zo zegt K. op een goed ogenblik tegen Frieda (p. 203): ‘je was slachtoffer van de dwaling dat wat slechts ogenblikken waren, spoken, oude herinneringen, principieel voorbijgegaan en steeds verder voorbijgaand leven van vroeger, dat dat nog je werkelijke leven van nu was.’

Kafka.

Dat hiernamaalsvoorstellingen Kafka's belangstelling hadden, blijkt aan het eind van zijn roman *Amerika* (*Der Verschollene*), in het Oklahoma-fragment[14.], waarin de hoofdpersoon na zijn dood, op het eerste gezicht onverklaarbare, avonturen beleeft. De roman *Amerika* (opgezet in 1912) is geschreven in die jeugdperiode waarin Kafka met de theosofie in aanraking kwam en hij tevens voor de eerste maal in een sanatorium verbleef (1911). *Het slot* ontstond in of omstreeks 1922, Kafka overleed op 3 juni 1924. Dat hij in die laatste tijd - hij was toen al lang ernstig ziek en zich ongetwijfeld bewust van het feit dat hij niet lang meer te leven had - zich opnieuw met post mortem denkbeelden heeft beziggehouden, is niet onaannemelijk. Overigens is het lang niet uitgesloten en misschien wel waarschijnlijker dat Kafka door middel van zijn langjarige studie van de oude Joodse geschriften (Talmoed, Kabbala) met dit soort voorstellingen heeft kennis gemaakt.

Ook Achterberg is in aanraking gekomen met theosofie en spiritisme, alsmede met de parapsychologie[15.], de wetenschap die (o.m.) de eerstgenoemde terreinen tot studie-object heeft en ook hij heeft hierin stof voor zijn werk gevonden. In de Ballade waagt de gasfitter zich aan een zelfde avontuur als K. in *Het slot*, beiden zijn doorgedrongen in het ‘doodgebied’ (298) en streven naar hoger, verder gelegen doel. Je kunt het aan beide auteurs overlaten de betreffende gegevens in hun persoonlijke stijl en met de hun eigen gedistantieerde humor te verwerken.

Dat hogere doel - en hiermee kom ik aan het derde element dat, naast de sneeuw en de slaap, bepalend is voor de betekenis van de roman - dat hogere doel wordt bij Kafka vertegenwoordigd door *het slot en de heren*.

Veel Kafka-commentatoren hebben het slot als een soort hemel geïnterpreteerd en m.i. terecht. Men kan haast niet om die conclusie heen. Wel is het een ander soort hemel dan de ongenuanceerde zetel van goddelijk heil en gelukzaligheid,

die in het algemeen spraakgebruik daaronder wordt verstaan. Het is een sterk gestructureerd geheel, waarnaast en waaronder er plaats is voor tegenkrachten: 'een koboldwereldje van tusseninstanties, die als boos antinomistisch principe in gnostische zin optreden', aldus Max Brod.[16.] Het is inderdaad opmerkelijk hoezeer de gegevens van het gnosticisme toepasselijk zijn op de door Kafka geëvoceerde wereld. Het beeld dat in het gnosticisme[17.] geschetst wordt van de inrichting van de kosmos en de plaats van de mens daarin, is in hoge mate verhelderend voor de toestanden die beschreven worden in *Het slot*. De wereld, volgens gnostische denkbeelden, is het maaksel van lagere machten, de 'archonten', die weliswaar indirect van God afstammen, maar de kennis aangaande en de toegang tót hem in de weg staan. Rondom de kosmos bevinden zich de zeven kosmische sferen, na de dood stijgt de ziel daardoorheen omhoog (dat is althans de bedoeling, het ideaal) en laat in iedere sfeer de psychische kledij achter, eigen aan de betreffende sfeer. Er is in *Het slot* dan ook veel te doen over kleren, evenals bij Achterberg.[9.]

Het gewijde karakter van het slot wordt o.a. duidelijk in een passage op p. 81: 'Als K. naar het slot keek, was het soms of K. iemand observeerde die rustig voor zich uit zat te kijken, niet verzonken in gedachten en daardoor van alles afgesloten, maar vrij en onbekommerd alsof hij alleen was en niemand hem observeerde; toch moest hij merken dat hij geobserveerd werd, maar het raakte zijn rust niet in het minst en waarachtigje wist niet of het oorzaak was of gevolg - de blikken van de waarnemer konden er niet op gericht blijven en gleden weg.' De bewoners van het slot zijn de *heren*. In Kafka's boek spelen zij een dominante rol. De conclusie, of op zijn minst het vermoeden ligt voor de hand dat zij engelen zijn. In ieder geval zijn er verscheidene aanwijzingen voor hun verhevenheid, bij voorbeeld: de waard van 'Zur Brücke' huivert van eerbied voor 'de heer waarvoor hij K. hield' (p. 8), er is sprake van 'de heren boven en hun genade' (p. 22) en zij worden 'eeuwige werkers' genoemd, met een zelfde uitbuiten van de dubbele betekenis van een woord als 'eeuwig' dat we van Achterberg kennen: de eerste betekenis, die zweemt naar 'heilig', gaat schuil onder de alledaagse, die verbonden is met de connotatie van een irritant nooit-aflaten.

Ofschoon de heren dus veel van engelen hebben, zijn het wel engelen van een bijzondere soort. Naast een vleug van heiligheid hebben zij ook boosaardige trekken, wij zouden geneigd zijn de naam demonen te gebruiken. Ze lijken als twee druppels water op de zojuist genoemde archonten, die naast het numineuze ook minder aantrekkelijke eigenschappen hebben, o.a. hun losbandigheid, een veel voorkomende en haast gewaardeerde eigenschap in het gnosticisme. Daarvan ontmoeten we ook staaltjes in *Het slot*.

De 'Herrenhof' is in principe alleen toegankelijk voor de heren en hun dorpssecretarissen, die trouwens ook nog bijzonder indrukwekkend zijn.

De waardigheid van de heren wordt onderstreept door hun *kleding*, er is in het slot veel te doen over kleren, zoals hierboven al opgemerkt. De heren, ambtenaren en secretarissen dragen glanzende, zijden en vooral nauwsluitende kleren, het 'kostuum van de dienst'. Kleren, glanzende kleren zijn een bekende metafoor voor het verheerlijkt lichaam.[9.] Cf. 'het feestkleed dat nimmer veroudt' in een kerkelijk lied.

Behalve door hun kleding onderscheiden de heren zich ook door hun snelle lichte loop, ze vliegen bijna. Ook daarin gelijken zij op engelen. Engelen worden verondersteld te vliegen, hun (verheerlijkte) lichamen zijn licht in beide betekenissen van het woord.

De allerhoogste heer en opperheld die we leren kennen, is Klamm, hij is 'directeur'. Klamm is een kaleidoscopische figuur, we ontvangen de meest tegenstrijdige berichten over hem. Soms lijkt het wel of hij God voorstelt. De waardin van de herberg 'Zur Brücke', een feeks die niets nalaat om K. het leven zuur te maken, kijkt 'haast knielend' door het sleutelgat naar Klamm, een andere vrouw vouwt haar handen voor een brief van hem, Klamm zal K. 'nooit voor zijn aangezicht laten verschijnen' lezen we elders in hiëratische taal. Hij draagt als enige altijd een zwart jacquet met lange panden of hij lijkt een adelaar 'daar hoog boven' die kringen trekt in de lucht, maar ook zit hij wel heel banaal bier te drinken. Olga, ook al een vriendin van K., merkt dan ook op: 'een man die je zo vaak graag wil ontmoeten en die je zo zelden bereikt als Klamm, neemt in de verbeelding van de mensen gemakkelijk verschillende gestalten aan.'

Er is wel verondersteld dat Klamm het Zelf voorstelt, de naam die C.G. Jung geeft aan de met God verbonden kern van de menselijke persoonlijkheid. Volgens deze opvatting is het niet verwonderlijk dat Klamm varieert in overeenstemming met het karakter van de waarnemer. Het is in ieder geval Klamm die K. kost wat kost wil bereiken, daartoe gebruikt hij alle tussenpersonen die op zijn pad komen en dat zijn er vele.

Het verhaal van Kafka culmineert in de scène op p. 226 (cf. p. 220) van *Het slot*. K. is daar uiteindelijk in de 'Herrenhof' doorgedrongen en belandt in de gang waar de heren-secretarissen in hun kamers zitten c.q. liggen. Verscholen in een nis slaat hij bij het aanbreken van de dag het gedoe aldaar gade: 'de deuren waren al in beweging, telkens werd er een eventjes geopend en snel weer gesloten, het gonsde in de gang van het openen en sluiten van deuren...' Na enige tijd wordt hij door de razende waardin weggesleurd en: 'achter hen (...) gingen de deuren nu helemaal open, de gang werd levendig, er scheen zich daar een verkeer te ontwikkelen als in een druk, nauw steegje, de deuren voor hen wachtten blijkbaar ongeduldig tot K. eindelijk voorbij was, opdat zij de heren konden vrijlaten en door alles heen klonken, steeds opnieuw ingedrukt, de bellen (...). "Maar wat had hij dan gedaan?" (...) Slechts heel langzaam zag K. alles in. *Hij was ten onrechte in de gang geweest.'* (curs. van mij, A.R.) En de waardin voegt hem toe: 'hij moest zich er van bewust blijven (...) dat hij ergens was waar hij niet thuis hoorde (...). Zelfs spoken verdwijnen tegen de morgen, maar K. was gebleven...'

De overeenkomst met het Xe sonnet van *Ballade van de gasfitter* (843) is m.i. opmerkelijk. Nadat in het voorafgaande sonnet de fitter er in is geslaagd de hoogste verdieping van het 'flatgebouw' te bereiken, lezen we:

> Kamer aan kamer gaan de deuren open.
> Heren van alle natie, tong en ras
> roepen in koor, of 'k een verschijning was:
> je hoeft ons hier geen smoesjes te verkopen.
> (...)
> Hoor hoe ze boven door elkander lopen.

Dat de genoemde 'heren', óók bij Achterberg, engelen, althans hemelbewoners zijn, heb ik vroeger naar voren gebracht.[18.] De associatie van 'verschijning' met de 'spoken' van Kafka ligt voor de hand. Verschijningen en spoken zijn wezens uit een andere wereld dan die van de waarnemer, ze zijn 'misplaatst'. Het kardinale punt is, dat beiden, K. en de gasfitter, levende mensen zijn. K. komt 'uit den vreemde', hij is hier uit vrije wil, 'opzettelijk' hebben we gezien en hetzelfde geldt voor de gasfitter. Men denke o.a. aan de 'valse sleutels' (834)[9.] waarover deze kan beschikken om binnen te komen en aan het feit dat hij 'dood-onschuldig', d.w.z. geen deel hebbend aan de dood, 'vermomd als man van de gemeente' (sc. 'de gemeente der doden'[19.]) zich weet in te dringen bij de doden. Mijn hypothese is dat ze allebei, ik neem aan door

opzettelijk teweeg gebracht verlaagd bewustzijnsniveau, contact met de doden hebben gezocht om langs die weg uiteindelijk een hogere geestesstaat te bereiken. De doden zijn op eigen terrein, K. en de gasfitter zijn indringers en indringers zijn minder dan spoken volgens de waardin, want spoken weten op tijd te verdwijnen. Zij en haar man zijn verontwaardigd over K.'s brutaliteit om daar in de gang van de ‘Herrenhof’ te staan, immers de heren zijn uiterst gevoelig, zij zijn niet in staat, althans onvoorbereid, de aanblik van een vreemdeling te verdragen.

Tot dusver heb ik in grote lijnen enkele overeenkomsten tussen het werk van Kafka en dat van Achterberg aangegeven, voornamelijk ten aanzien van *Het slot* en *Ballade van de gasfitter*. Hieronder wil ik uit beider werk een aantal parallelle plaatsen met betrekking tot de reeds besproken en andere motieven naast elkaar zetten, die meer in detail die gelijkenis illustreren.

I. Zoals boven opgemerkt, wordt de slaap, die het slot en omgeving in zijn ban houdt, K. noodlottig op het moment dat het doel van zijn onderneming voor het grijpen ligt.[20.] Na een lang gesprek met de ambtenaar Bürgel of liever gezegd, na

uren lang naar hem geluisterd te hebben, is K. totaal uitgeput van vermoeidheid in slaap gevallen. Men vergelijke:

'K. sliep, afgesloten van alles wat er gebeurde. Zijn hoofd, dat eerst op zijn linkerarm (...) had gelegen, was in zijn slaap naar beneden gegleden (...)' (HS p. 216).

Daarnaast BGF VI (839), waarbij men bedenke dat ook K. concierge is:

> Die nacht kwam ik alleen nog maar te weten,
> dat de concierge sliep. Hij was vermoeid
> en had de cijfers in zijn hoofd vergeten.
> Het lag gekanteld op een arm. (...)

Opvallend is, behalve de houding en de vermoeidheid van de beide concierges, het feit dat de fitter 'de cijfers in zijn hoofd' vergeten had, terwijl K. het nummer van de kamer waar hij zich moet melden, is vergeten.

II. Ook waar er sprake is van *verkeer* in beide geschriften zijn vergelijkingen te trekken. Over glanzende kleding als metafoor voor het verheerlijkt lichaam, is al gesproken. We komen het motief zowel bij Kafka als bij Achterberg tegen.

In betekenis verwant aan de gewaden zijn de *voertuigen* van de ziel (cf. Plato)[21.], beide begrippen zijn metaforen voor de (fijn)stoffelijkheid van de ziel. Bij Kafka zijn de voertuigen sleden, wagens, rijtuigen, b.v. het verrukkelijk geurende rijtuig van Klamm. Bij beide auteurs wordt melding gemaakt van druk verkeer. Olga, een vriendin van K., vertelt over haar vader (HS p. 174 e.v.):

> Hij had het plan gemaakt zich in de buurt van het slot op de grote weg, daar waar de wagens van de ambtenaren van het slot voorbijkomen, op te stellen (...) als de ambtenaren naar het dorp rijden, of terug naar het slot (...) rijden zij in een zeer snel tempo (...) daar blijft het verkeer dan de hele dag (...) daar razen alle wagens voorbij (...) Daar zat vader nu dag in dag uit (...)

Bij Achterberg zijn het fietsen en auto's die figureren als (voertuigen van) de zielen. Cf. BGF X:

> Het werd intussen *middag* zie ik wel.
> *Scholen* gaan uit. Het spitsuur is gekomen.
> *De kinderen*, door moeders meegenomen,
> vertellen. Fietsen bellen. Auto's snel-
> len langs mij heen, of ik daar jaren stond.

III. In het laatste fragment zijn drie woorden gecursiveerd, die ook in *Het slot* nogal eens genoemd worden. *Scholen* en *kinderen*, omdat K. op een goed ogenblik concierge van de school wordt en nogal wat te maken krijgt met kinderen. Wat de *middag* betreft, die betekent bij Achterberg een hoogtepunt, het 'spitsuur' van de geest.[9.] Dat is blijkbaar ook in *Het slot* het geval, want K. (p. 220) zegt bij zichzelf: 'Voor de heren is het voortdurend middag'.

IV. Een ander punt dat zich voor vergelijking leent, zijn de *verhoren*, een essentieel element in *Het slot* zowel als in *Het proces*. Men krijgt de indruk dat het gaat om innerlijke verhoren: ze vinden vooral 's nachts plaats, als de mens overgelaten is aan zijn eigen gedachtenleven. In de Ballade komt het verhoor voor in sonnet XI: 'De directeur (...) onderwerpt mij aan een mild verhoor'.

V. Een *directeur* vinden we ook in *Het slot*, het is Klamm. K. ontvangt een brief van hem die tegelijk grimmig en hoopgevend is en waarvan de slotzin luidt: 'ik houd

u in het oog.' De vergelijking met het al even ambivalente telefoongesprek in de Ballade dringt zich op (838). De telefoon heeft gerinkeld:

> De directeur. Zijn stem is hard en schel
> met een verborgen, weke ondertoon.
> 'Ga morgen naar dezelfde straat, mijn zoon.
> Je weet hoeveel belang ik in je stel.'

VI. Wat de *telefoon* betreft, die is evenals in Achterbergs werk, een belangrijk instrument in *Het slot*. Zoals we zagen, spreekt in de *Ballade* de directeur, d.w.z. het Zelf[22.] door de telefoon. Bij Kafka lezen we: 'In het slot functioneert de telefoon voortreffelijk (...), er wordt aan een stuk door getelefoneerd (...), dat horen we hier als ruisen en zingen.' Andere geluiden worden in *Het slot* eveneens genoemd, o.m. klokketonen, bellen, jubelen. Ook in Achterbergs poëzie is het geluid van belang. Het heeft bij beide auteurs de waarde van signaal van de andere kant, inwendige stem, innerlijk gehoor, wat bij Achterberg meer speciaal met dichterlijke inspiratie te maken heeft.[9.]

VII. Een beroemde crux is vervolgens dat K. *landmeter* is. Daarover is veel te doen geweest. Aan de ene kant zegt K. het zelf, hij beweert een 'oproep' voor die functie van het slot te hebben ontvangen, anderzijds toont hij zich verbaasd wanneer hij bericht krijgt dat hij als zodanig is geaccepteerd. Bij Achterberg komt 'landmeters' één maal voor, nl. in *Spel van de wilde jacht* (903), waarschijnlijk in de betekenis van verkenners van zielsterrein.

Het is bekend dat Achterberg het woord 'Landvermesser' meer dan eens nadrukkelijk voor zich zelf uitsprak, als het ware om en om keerde, op de tong proefde. In 'Vermesser' zit, zo is door verschillende interpretatoren opgemerkt, behalve het woord meten, ook 'vermessen', vermetel. Hierbij valt te denken aan die gedichten van Achterberg waarin hij zich een verkenner voelt, een vermetel 'opmeter' van onontgonnen, onbekend terrein, het terrein van de dood, zoals in *Todesraum* (382), waarvan de eerste strofe luidt:

> Ik ben allang Napoleon geweest
> en Alexander is een schim in mij
> bij deze veldtocht naar de overzij
> om doodruimte voor den geest.

De gasfitter kent de 'roep', het 'beroep' (BGF I)[23.], waar K. spreekt van 'oproep'. Dat een stem uit het innerlijk, uit innerlijke hoogte (het slot) K. tot soortgelijke verkenningstochten zou aansporen als de fitter, lijkt een aanvaardbare hypothese. Het komt mij voor dat K. in dit opzicht in een zelfde situatie verkeert als de fitter. Hij voelt zich geroepen ('oproep') om de onherbergzame, ontoegankelijke terreinen van het dorp te verkennen. Het bericht dat die 'oproep', die roeping erkend wordt, hoge goedkeuring schijnt weg te dragen, verbaast en verheugt hem. Het is misschien meer dan hij heeft verwacht.

VIII. De fitter hoopt dat hem, wanneer hij het doel van zijn tocht bereikt, *'een laatste woord'* te binnen schiet, waardoor hem 'de eerste oorzaak' zal worden geopenbaard:

> Misschien schiet me een laatste woord te binnen als ik hem naar de eerste oorzaak vraag. (842)

Bij 'eerste oorzaak' denk ik aan Aristoteles.[24.] Hij, en met hem de scholastiek, verstond onder eerste oorzaak ('prima causa') God. Het 'laatste woord', waarop de fitter hoopt, is het scheppende woord van de poëzie, de 'taal waarvoor geen teken is in

dit heelal' (259), een taal die het woord met de ware werkelijkheid, het wezen der dingen, d.w.z. met God doet samenvallen.

Maar ook K. heeft zijn hoop gevestigd op een soort laatste woord, of liever laatste klank, een niet nader omschreven antwoord of echo uit de 'onneembare woning' van Klamm: (K.) 'dacht er aan hoe ver hij' (sc. Klamm) 'was, hij dacht aan zijn onneembare woning, aan zijn misschien slechts door kreten zoals K. ze nog nooit gehoord had, onderbroken zwijgen.'

Misschien heeft het iets te maken met de kennis van de verborgen namen en geheime formules die in de gnosis onontbeerlijk geacht worden om de doortocht door de hemelsferen te forceren.[25.]

IX. Beide hoofdpersonen hebben zich bij hun queeste naar het hoge doel op *gewijde en verboden grond* begeven. Ook ondervinden zij dezelfde vijandige en verontwaardigde tegenstand bij hun ongeoorloofde activiteiten, die dan ook niet ongestraft zullen blijven.

Men vergelijke wat de waardin na haar woede-uitbarsting (zie hierboven p. 9-10) K. ten slotte toevoegt: 'Hij zou zich voor wat hij had aangericht zeker te verantwoorden hebben' met BGF XII, waar 'het hoofdbestuur van 't christelijk vakverbond' meedeelt:

> dat een van hen de reglementen schond
> door met zijn instrumenten op te treden
> op alle plaatsen waar hij zich bevond
> en eist, nu 't hele lichaam heeft geleden,
> belijdenis van schuld op deze grond.[26.]

X. Een voor ons onderwerp bijzonder interessante plaats ten

slotte in de Ballade is die over het slot. In het achtste sonnet staat:

> De lift beweegt zich opwaarts naar het slot
> van wat hem nog geen fitter heeft geflikt.

Men moet zich afvragen met welke betekenis van *slot* we hier te maken hebben. Is het een slot dat een deur afsluit en zo verborgen houdt, de toegang verspert tot, wat er in de ruimte daarachter gaande is? In die betekenis is het in de Ballade te vinden in IV: 'De deur valt in het slot', de dichter staat letterlijk en figuurlijk in de kou, hij heeft geen toegang tot de taal, de poëzie waar hij op uit is. In VIII 'springt onverwacht de deur los'. We kennen dit beeld van de dichterlijke bevlogenheid, van het creatieve moment, uit Achterbergs overige werk: de dichter worstelt om het juiste woord, 'op dood en leven een schermutseling', tot hij door de inspiratie ('daghit', 841)[9.] geraakt wordt en 'de deur eindelijk open gaat' (604).

Een *slot* kan natuurlijk ook een bepaald soort huis zijn, een burcht met de functie van afwering, verdediging tegen de buitenwereld. Dat is het geval met Kafka's Schloss, al is dat van nabij bezien nu niet bepaald indrukwekkend.

Slot kan verder einde betekenen. Deze betekenis speelt bij Kafka in het Duitse Schlosz niet mee, maar bij Achterberg spelen gewoonlijk alle betekenissen mee. Ook 'flikken' is tweeduidig: 'lappen' in beide betekenissen, dus 'heel maken' en 'klaarspelen'. Het laatste lijkt zo op het oog het meest toepasselijk, maar fitten en flikken liggen in klank dicht naast elkaar en over fitten gaat het in de hele Ballade. Dat 'fitten' klinkt heel ambachtelijk, maar een fitter is geen slotenmaker, qualitate qua heeft de gasman hier niets te schaften, zou je zeggen.

Lezen we de eerste regel afzonderlijk, dan kunnen we weer aan het slot van Kafka denken, na alle overeenkomsten met de Ballade die we geconstateerd hebben, lijkt dat woord hier niet toevallig.

Echter, in dat geval is de grammaticale aansluiting van de betreffende regels niet onmiddellijk helder, de betekenis 'slotfase' past dan weer beter. Het is waarschijnlijk het beste bij beide auteurs alles een beetje mee te rekenen: het afgeslotene, verhevene, verborgene en definitieve plus de poging om de vesting, die dat alles in zich bergt, te veroveren.

Maar hoe zitten de geciteerde regels van de Ballade dan grammaticaal in elkaar? Wanneer 'van' gevolgd wordt door een persoonsnaam, is er geen probleem, de eigenaar wordt daarmee aangeduid. *Van* wordt echter in de aangehaalde regels van Achterberg niet gevolgd door een persoonsnaam, maar door de omschrijving van een zaak, namelijk (iets) 'wat hem nog geen fitter heeft geflikt.' De vraag is dus: wat is dan iets dat 'hem' nog geen enkele fitter heeft kunnen flikken? De tekst licht ons in: de fitter is op zoek naar *het gat*, hij vraagt 'waar het gat zit' (841), omdat hij dat gat moet flikken. Datgene 'wat hem nog geen fitter heeft geflikt' is dus het gat. Iets verderop vernemen we de oplossing: 'God is het gat'. Het slot waarheen de fitter opstijgt, het slot 'van wat hem nog geen fitter heeft geflikt' is dus het slot van God. (Zou met 'hem' hier misschien ook God bedoeld zijn?)

Samengevat: de essentiële overeenkomst tussen *Het slot* en de *Ballade* ligt in het gegeven dat K. en de fitter eenzelfde onderneming op touw hebben gezet. Hoezeer de twee geschriften uiterlijk ook verschillen (al was het alleen maar door het onafgebroken gekwebbel waardoor K. wordt begeleid tegenover de con sordino monologue interieur van de fitter), we hebben te doen met een groot aantal parallelle gebeurtenissen, vergelijkbare situaties, verwante formuleringen. Afzonderlijk genomen is de overeenkomst van de verschillende vergeleken plaatsen misschien

niet overal onmiddellijk overtuigend, maar de veelheid van convergente aanwijzingen laat zich niet negeren.

De kern van beide verhalen is dezelfde, het gaat, zo komt het mij althans voor, om twee mensen die op zoek zijn naar het hoogst bereikbare, de meest sublieme geestesstaat, contact met het Absolute, Godsbeleving (of hoe men het ook wil omschrijven). De fitter dwaalt aanvankelijk door 'de gemeentewijken' ('waar... niets valt te bereiken'), K. worstelt met de sneeuw in het dorp, maar de tocht omhoog in de lift en de moeizame klim door de sneeuw voeren de fitter en de landmeter uiteindelijk naar een zelfde doel, het ontoegankelijke slot, dat 'de uiterste dingen'[16.] in zich bergt. En hoe onbevredigend hun expedities ook verlopen[27.], beiden hebben gedurende een kort moment het geluk van de nabijheid van het verhevene mogen ervaren.

Eindnoten:

1. Deze woorden van Angel Flores (*The Kafkaproblem*, New York 1946) worden geciteerd door Ronald Gray in *Kafka's Castle*, Cambridge University Press 1956.
2. Herman Verhaar, 'Franz Kafka en het geheim van het slot' in Maatstaf XII no. 5, mei 1974.
3. Een van die inspiratiebronnen is ongetwijfeld Vestdijks *De kelner en de levenden* geweest, dat zelf ook weer naar Kafka (speciaal *Amerika*) verwijst.
4. Cijfers zonder verdere aanduiding verwijzen naar Gerrit Achterberg, *Verzamelde gedichten*, eerste druk Amsterdam 1964. De vierde en volgende drukken zijn vermeerderd met eerder, niet gebundeld werk.
5. S.N. Bakker, 'Achterbergs *Ballade van de gasfitter* en *Het proces* van Kafka' in De nieuwe taalgids LXIIX no. 11, 1974.
6. *Ballade van de gasfitter* (833-847) wordt hier en daar afgekort als de Ballade of BGF. HS staat voor *Het slot*.
7. Ook Ed. Hoornik, die al vroeger wees op een relatie Achterberg-Kafka, besteedt meer aandacht aan de hoofdpersoon van *Het proces* (cf. Bakker, t.a.p. p. 56/57) dan van *Het slot*.
8. De pagina's verwijzen naar *Het slot* van Franz Kafka, vertaald door Guus Sötemann, 6e druk Amsterdam 1968.
9. Verschillende motieven in Achterbergs werk, waarop ik in dit artikel niet kan ingaan, zijn behandeld in mijn studies over Achterberg: *Formule in den morgenstond*, Amsterdam 1968 en *Het huis van Achterberg*, Amsterdam 1968.
10. L. Verbeeck, *Franz Kafka of de andere ervaring*. Antwerpen/Meppel 1976.
4. Cijfers zonder verdere aanduiding verwijzen naar Gerrit Achterberg, *Verzamelde gedichten*, eerste druk Amsterdam 1964. De vierde en volgende drukken zijn vermeerderd met eerder, niet gebundeld werk.
9. Verschillende motieven in Achterbergs werk, waarop ik in dit artikel niet kan ingaan, zijn behandeld in mijn studies over Achterberg: *Formule in den morgenstond*, Amsterdam 1968 en *Het huis van Achterberg*, Amsterdam 1968.
11. Herman Verhaar, *Franz Kafka of schrijven uit onmacht*. Amsterdam 1975. Speciale dank ben ik verschuldigd aan Verhaars systematisch geordende literatuuropgave.
    In dit opzicht heb ik eveneens veel gehad aan Niels Bokhove, *Reiziger in scheerapparaten. Kafka in Nederland en Vlaanderen*. Amsterdam 1984.
12. Ook de opvatting van W.F. Hermans sluit hierbij aan. Deze zegt o.a. (Bokhove p. 147): 'de mogelijkheid dat het een beschrijving van "godsdienstig beleven" moet voorstellen, althans kán voorstellen, ligt (...) voor de hand (...)' en: 'Kafka's romanwereld is eigenlijk nooit onze wereld geweest, maar een schaduwwereld (zoals men spreekt van een schaduwkabinet). Een wereld (...) als het wonderland van Alice. Een wereld aan de andere kant van de spiegel, zoals die in *Through the Looking-Glass*.' (Bokhove, p. 151/152)
13. Gustav Januch, *Gesprekken met Kafka*. Amsterdam 1967, p. 130 e.v. Max Brod, zie aant. 16, op. cit. p. 96. Eveneens Verhaar, zie aant. 11, op cit. p. 106/107.
14. Jörg Thalmann, *Wege zu Kafka. Eine Interpretation des Amerika-Romans*. Stuttgart 1966.
15. Over Achterberg en de parapsychologie, zie Gerrit Kamphuis, Achterberg-Kroniek no. 2, maart 1983 (uitg. Gerrit Achterberggenootschap)
16. Max Brod, *Franz Kafka, eine Biografie* (1937), met ander werk opgenomen in *Ueber Franz Kafka*, Frankfurt, 1966.

17. Hans Jonas, *Het gnosticisme*. Utrecht/Antwerpen, 1969 (oorspronkelijke titel: *The gnostic religion*. Boston, 1958) Een verband van het gnosticisme met de Kabbala moet aangenomen worden.
9. Verschillende motieven in Achterbergs werk, waarop ik in dit artikel niet kan ingaan, zijn behandeld in mijn studies over Achterberg: *Formule in den morgenstond*, Amsterdam 1968 en *Het huis van Achterberg*, Amsterdam 1968.
9. Verschillende motieven in Achterbergs werk, waarop ik in dit artikel niet kan ingaan, zijn behandeld in mijn studies over Achterberg: *Formule in den morgenstond*, Amsterdam 1968 en *Het huis van Achterberg*, Amsterdam 1968.
18. zie aant. 9. F.i.d.m. p. 129. H.v.A. p. 123, 221.
9. Verschillende motieven in Achterbergs werk, waarop ik in dit artikel niet kan ingaan, zijn behandeld in mijn studies over Achterberg: *Formule in den morgenstond*, Amsterdam 1968 en *Het huis van Achterberg*, Amsterdam 1968.
19. Cf. ‘in de gemeente der doden rusten’ (Spr. 21:16).
20. Zie Verhaar, aant. 2. T.a.p. p. 23.
21. J.J. Poortman, *Ochêma. Geschiedenis en zin van het hylisch pluralisme*. Assen 1967. Het voertuig (ochêma) is beeld voor het voertuig van de ziel of voor de ziel zelf.
9. Verschillende motieven in Achterbergs werk, waarop ik in dit artikel niet kan ingaan, zijn behandeld in mijn studies over Achterberg: *Formule in den morgenstond*, Amsterdam 1968 en *Het huis van Achterberg*, Amsterdam 1968.
22. Evenals Klamm ‘directeur’ is en gezien kán worden als een personificatie van het Zelf (zie boven), is dat het geval met de directeur in de Ballade (844) (H.v.A. p. 127).
9. Verschillende motieven in Achterbergs werk, waarop ik in dit artikel niet kan ingaan, zijn behandeld in mijn studies over Achterberg: *Formule in den morgenstond*, Amsterdam 1968 en *Het huis van Achterberg*, Amsterdam 1968.
23. H.v.A. p. 177/178.
24. Achterberg gebruikt ook in *Spel van de wilde jacht* (909) een Aristotelische term, nl. ‘beweegreden’ (causa movens).
25. Jonas, op. cit. p. 63.
26. Cf. F.i.d.m. p. 133, H.v.A. p. 129/130.
9. Verschillende motieven in Achterbergs werk, waarop ik in dit artikel niet kan ingaan, zijn behandeld in mijn studies over Achterberg: *Formule in den morgenstond*, Amsterdam 1968 en *Het huis van Achterberg*, Amsterdam 1968.
16. Max Brod, *Franz Kafka, eine Biografie* (1937), met ander werk opgenomen in *Ueber Franz Kafka*, Frankfurt, 1966.
27. Wat het onbevredigende einde van *Het slot* betreft, nog het volgende. Het boek is niet af, zoals men weet. Max Brod[16.] vermeldt dat Kafka eens (lachend) gezegd zou hebben, dat K. ten slotte op zijn sterfbed toestemming zou ontvangen om zich in het dorp te vestigen. En wel: ‘bepaalde bijkomstige omstandigheden in aanmerking genomen.’
Men heeft zich afgevraagd wat die bijkomstige omstandigheden dan wel konden zijn. M.i. bestaan die nu juist in het gegeven van K.'s sterven. Een mens die sterft, komt volgens bepaalde opvattingen, die van het gnosticisme o.a., automatisch (eventueel voorlopig) terecht in dat purgatorio, dat vage tussengebied, dat besneeuwde terrein waar het dorp gelegen is. Een grote gunst is die toestemming dus niet, na alle inspanning die K. zich getroost heeft. Vandaar dat Kafka er bij lachte, dunkt me. Het is helemaal niet K.'s bedoeling geweest zich blijvend in het dorp te vestigen, integendeel, hij wilde naar het slot en hoger.
16. Max Brod, *Franz Kafka, eine Biografie* (1937), met ander werk opgenomen in *Ueber Franz Kafka*, Frankfurt, 1966.

Maurits Mok
Gedichten

Julinacht

Julinacht die in de bomen woelde.
Stoeten paarden renden door de bladeren.
Verticale kracht stond om ons heen.
Wij zeiden, het is zomer en ik wist,
dit komt niet weer, dit gaat
met ons verloren. Ook de bomen
zouden hun vergaarde eeuwen afstaan,
tot in hun wortels wankelen en terwijl
zij nog grijgegebaren in de ruimte maakten
prijsgegeven worden aan de dood.

Vandaag voorbij

Vandaag voorbij. De ramen
vangen nacht en weer
vecht de herinnering om zelfbehoud.

Niets dan een kamer en een man
die onder lamplicht tekens schrijft
in sneeuw en aanstonds met
zijn leven ogenschijnlijk in het reine
de nacht ingaat.

Dirk Kroon
Gedichten

Hoogmoed

Te goed voor God
trotseert hij de gedachte
aan een voortbestaan.

Hij zal wel dood,
al is ook dat geen axioma
en zeker niet bewezen.

De wereld in zijn hand
als hij een asbak uitklopt
begint hij pas te groeien.

Als hij zou willen
sloeg hij het ding in splinters
tegen een metalen rand.

Hij kent de middelen
om alles klein te krijgen.
De wereld is niet zacht.

De wereld is niet groot,
dus komt hij soortgenoten tegen
die zich met hem meten.

Weerspiegeld in zijn ogen
krimpen de meesten
om hun evenbeeld ineen.

Eén niet. Zij is de vrouw
die hem hard en helder
naar het leven staat.

Beiden ongebroken,
beslechten zij hun tweestrijd
meteen kennistheorie van liefde.

Welk wonder heeft hij nog
van node om te weten
dat zij van hem houdt?

Terug

Zij kwam wel van ver
maar is nu weer zo
levend, zo lijfelijk hier.

Je vertelt haar hoe
rouw al je daden
en dagen bepaalde.

Juist als het licht
uitnodigend mooi was
wanneer je ontwaakte,

wist je onmiddellijk
dat er iets mis was,
al wist je niet wat.

Tot je besefte dat
het geweld van de dood
je haar had ontnomen.

Zij legt bezwerend
haar vingers nu op
je lippen en kust je

en zegt: ‘Alles is goed,
alles is nu toch zo goed
als het bedoeld werd?

Dit moment maken wij
duurzaam door
niet meer te denken.’

Je omklemt haar en tracht
tot in ritme van hartslag
met haar samen te vallen.

Toch begin je omringende dingen,
de ruimte te zien.
Elk voorwerp, het staat er

in halfdonkere gloed.
Alsof het nog leven moet.
Alsof het nog moet beginnen.

Er is geen schaduw, er is
schijnsel steeds sterker.
Arm voor de ogen.

Zo word je wakker.
Verschrikt en verwilderd
kijk je terug op een droom.

Paardenvolk

Kijk, als de keizer is gestorven
dreigt er gevaar,
schuilt een volk samen,
heeft het geen leven, geen vader.

Uit leem ontstaan paarden
gewapend met ruiters,
kort en gedrongen,
blind voor de dood.

Rechtop begraven
zijn zij de wachters.
Geen sterveling waagt het,
zelfs maar te naderen.

Zo schept men zich wetten,
respect voor een hogere macht
en het niemandsgebied dat geen
vorst alleen zal betreden.

Eeuwenlang leeft men.
Dynastieën tarten de grenzen,
tot ze teloorgaan
bij gebrek aan telgen.

De sporen van dit volk
zijn vrijwel uitgewist als iemand
van een ver verwant geslacht
zijn wortels zoekt.

Hij vindt een graf,
een keizer met diens duizend ruiters.
Nooit benaderd, nooit
in hoge waarde aangetast.

De mummie van een man,
ooit trotser dan een god,
ligt in de moederschoot, de aarde,
als een dood kind.

Gebied

Dit is geen landschap, het is gebied
dat niet gedeeld wordt door de levenden.
Het ligt alleen maar aarde,
alleen maar wemelende grond te zijn.

Erboven vogelparen, bijna vluchtig
voedsel zoekend voor hun volle nesten.
Waar ze gevaar zien maken ze een dwaalspoor,
zijn door omtrekkende bewegingen soms zo lang
onderweg, dat juist hun zwakste jong
door hongerige soortgenoten uit het nest gestoten
wordt en domweg naar beneden tuimelt.

Het valt niet mee hier rond te gaan
zonder schade aan te richten,
zonder heel voorzichtig leven te vertrappen.
Je wilt het niet maar doet het toch,
je gaat snel door de knieën. Het gras
is ook zo zacht, de liefste huid
liet zich nooit even lijdzaam strelen.

De aarde wreekt de toevlucht die je zocht.
Wanneer je opstaat zijn de halmen plat.
Je komt er niet van los, je staat doodstil
in landschap dat je niet betreden mocht.

Dagverblijf

1

Ooit ging zich adel hier te buiten
aan zingenot van leven op het land
buiten bereik van vreemde ogen.

Het rijke huis uit zicht door coniferen
en ter verstrooiing voor een minziek paar
een doolhof aan het einde van de oprijlaan.

Wie was het die het veilig water eromheen
tot ‘Witte Singel’ doopte en zo mogelijke
binnendringers op een dwaalspoor bracht?

Hij was de laatste van een oud geslacht
en schrapte welbewust zijn naam uit de kronieken
voor hij ten prooi viel aan een razernij

waarin hij nacht na nacht zijn dode moeder riep,
tot hij de brand stak in het koetshuis
waar hij sliep en niet meer was te redden.

De vuurgloed keert in elke overlevering terug,

maar zwanen drijven ongemerkt als zwijgzame
bewakers rond de neergelaten ophaalbrug.

2

Een streng gazon is afgezet
met tulpen die het ook niet kunnen helpen
dat het licht nu eenmaal niet te volgen is.

Scheefgroei tot in wortels steeds terecht
gewezen door de uitgelijnde zonnewijzer -
open bol, perfecte cirkelvorm op sokkel.

De aarde laat niet naar zich raden
waar ze stilstaat voor de ingang
van dit oud gebouw, dit nieuw gesticht.

Wie bleef steken in een al te sterk
beleefd verleden komt er nooit meer uit,
heeft zijn schimmen niet tot schaduwen verknipt.

Beter is degene die de papieren silhouetten
van zijn gekte aan een prikbord stak,
afscheid nam van al te lang bezeten eigennamen.

Hij mag vandaag de ziekenbroeder helpen,
alle klokken stellen op de zomertijd
en straks een uurtje in de voorhof wandelen.

Jozef Eyckmans
Gedichten

genoeg te stellen
met wat hij niet bezit van anderen

raakt hij de machine
niet aan

maar hier
op het landelijk pad
zo het een passende aanwezigheid
niet uitsluit:

rustieke leuning
overkroost water
teer dat de schelp bindt

koelt hij
zijn waarneming

tot waarneming die geen bomen telt
op de nog af te leggen
weg

allerlei

dus ook in zekere zin
huis
geborgenheid

niettemin
ook
woud der verschrikking

in de verte altijd nog lijkend op
doodgewoon bos

hoe nu
als men zich gewonnen geeft
die afstand verkleint

: hoge benen
daarop een romp

daarop een blind oog in het overzien
van het slagveld

het blijft
zoals het is:

niets
aan de hand

Hans van de Waarsenburg
Werken op papier

voor Fons Lemmens

I

Wie schildert schendt het aangezicht der dingen
Tot het schilderij zich gewonnen geeft;
De vorm ontstaan is, de dingen niet meer zijn
Die ze waren. De eeuwige vraag wat het was
Omgesmeed werd, tot wat het is. En dat is het.

Zo blijft het, zo blijkt het, een huis vol talen
Waar de kleur, beperkt, tegen (zichzelf) spreekt
De grazige weiden weerlegt of bevestigt
Voor wie het anders ziet, of hoort.

Poorten van vergankelijkheid, die binnen noden
Of buiten wijzen, verwijzen naar zacht piepende
Sneeuwvlokken op het gebroken tapijt van tijdeloosheid.

II

Zo wordt de vorm onttrokken aan het licht
Schuift de hand achter een schaduw van vlekken
En strepen over het papier, dat op gespannen
Voet leeft, binnen het omlijste:

Vormen van driekant en vierhoek
Klapvormen van omgekeerde middeleeuwen
Allusies uit het Gentse, triple of triptiek
Waaghalzerige Umwertung omvat de perspex.

Wat je ziet bepaalt de inhoud van het schilderij
Wie zijn wij om te tornen aan de data, die
Veelzeggend ieder woord, iedere suggestie ontkennen?
De data waarop hij keek en zag dat het goed was?

III

De vorm is de voorstelling en de voorstelling
Is de inhoud. Zichtbaar binnen de abstractie
Van het gegeven, wandelend of schuivend van
Kaalslag naar kaalslag, want papier is

Andere huid; uitzichtlozer en gladder dan
Het zachtverende linnen. Papier is bevroren

Poolzee; wit in ijzigheid, koel in afstandelijkheid,
Trots. Wit papier, nog onberoerd, is de vlakte

Der eenzaamheid, ontroostbaar verbanningsoord
Vol tijdelijkheid, waar hand en hoofd zich
Vastklampen, tekens nalopen, tot vorm dwingen
Binnen langzaam schuivend licht, maar kantelend.

IV

Wat zich in jaren rimpelloos vormde. Kleur over
Kleur, afgeplakt. Kleur tegen kleur, geschoven.
Koele warmte of warme koelte, lichtende vlekken,
‘Intensieve ordening van een warme utopie.’

‘De energie van een lyricus die de verf tot
Hand zet’, terwijl de kwast aan de wilgen hing.
- Wat er dan zoal rust. - Een terugblik die verder
Reikt dan het oog, dat wachtte, daar, waar de dag

In de nacht overgaat en water in lucht,
Het domein van de lijn, waar zee-schappelijk
De dorst rond waarde, de onlesbare, het potlood
Kraste, krassend het schrift herstelde. De horizon.

V

Het schrift in de tijd, het strepen door de tijd
Het wegstrepen van tijd. Doorgestreepte tijd,
Afgekraste tijd. Een wolk die bladdert;
Tikkende krabbepoot, die de scharen slijpt,

Sleept door de verbeelding. Korrelige tijd,
Korstig en zuursmakend, in het hoofd van de schilder,
Spraakmakend, weerleggend. Oh, de zoete tijd,
Lichtvoetige roemers vol koele wijn.

De stem, schallend, tussen de heuvels. Zomers
Klatert het woord. Kleurig in het glas gestopt,
De avond. De nacht? Ach, de nacht? Waar krekels
Kirrend huishouden, krassen in het zwart.

VI

De kwast, knorrig attribuut, hapt en bijt
Verf tot huid op papier, tot nerf van blad.
Zenuwt tot een stelsel van ongebaande wegen
Zich vormt. De kwast is terug. De hand.

De wilg een zoemende bijenkorf en het potlood
Schetst verbazing. Over de vlakten herschrijft
De kwast, autonoom, de wet. Verdwijnt er beeld
Na beeld, vlak na vlak. Opnieuw.

Huid na huid wordt opgelegd. Doorzichtig proces
Vol doorkijk. In de musea kraakt craquelé.
Hier knispert het papier, omdat er rek in zit.
Geen dag gaat het verder dan het moet.

VII

Het is niet de stilstand der dingen of het
Gekraak in het vooronder. Eerder is het de kleur
Die vertraagt binnen de geur, de reuk der jaren;
Van spannend rood tot zilverwit. Van zeegroen

Tot wittig wijs. Amandelspijs dat aan het
Gehemelte kleeft. En de wijn. Het geel dat
Vierkant beeft in het grote grijs. Voorzichtig,
Dit verhaal te voet, dit pigmentsgewijs herhalen.

Zoemt de kop geen feiten weg, noch de letter A.

Titelloos verbeelde doeken, woordloos vertier
Tekent zich dood, of is het toch dit leven, dat
Vertakkend, te biecht gaat, in mateloos plezier?

VIII

Zo worden het voorzichtig de tegenbeelden
Die zich, verleden, bezichtigen in kleur
Tastend houvast bieden, vlaksgewijs,
Vergeten zich te stapelen. Eén-dimensionaal

Zo lijkt het lijnen graaien, kleuren schieten
Domgraag grijpen op papier, dat tergend van
Kleur verschiet. Oh, grijs-zwart-zilver-wit
De kuil van het hart zit op het bit

Tegenbeelden, uiteindelijk in grijs, wens-
Beelden, droom-beelden, waan-beelden. Wat
Er ook schuurt, wind waait aflandig in het
Hoofd. De kool, de rode, is gestoofd.

IX

Misschien soms uit de lijn, het lood geslagen,
Deze vlakken vol sneeuw en wind. Zoals je dit
Alles doet binnen het geheel der dingen,
De langzame verstoring ervan. Altijd de grens.

Nachttreinen naar het noorden of het zuiden,
Die je mijdt, de halfronden der vergane dromen.
De stand der zaken, waar het leven bladdert.
Beeldloze ikonen op hoofden vol onheil.

Panelen die alarm slaan en trage verwijdering
Die uit de data spreekt. Nu je dit nog zegt.
Water over het papier loopt. De ademende binnenkant,

Zo lijfelijk, deze schok der herkenning.

Jan Hombergen
Gedichten

Papagaai

Waarom schenkt het mij voldoening
als een butler de gedachte te zijn
achter het welslagen van de avond.
De haïtiaanse hoeren dansen, de heren
leveren slag bij een glas rum,
door mij aangedragen. Genotsvol
wuiven zij as van hun pantalons.

Slonzig hang ik rond in de keuken
en hoor boven het feestgedruis
de papagaai sinister zwijgen
onder zijn donkerbruine lap, alsof
niet ik, maar hij de bestierder
is van dit alles, de nacht makend
tot één grote verdwijntruc.

De gesprekken worden ijler. De heren
trekken zich van lieverlee terug
achter de billen der prostituées.
Een bezweert mij nog: we moesten
niet van hoeren, maar van vrouwen
spreken. Maar algauw ligt ook deze
gedwee in de stilte der omarmingen.

Wellustig mij van mijn taak
kwijtend, hoe vunzig, verachtelijk,
onzijdig, was ik de glazen. Let wel:
met de kwast. Aldus mijn vingers
niet tot getuigen makend, nu op het
eerste teken van de geblinddoekte
lorre, bewijzen moeten uitgewist.

Hornwerderwad

Van de wereld lang niets
gehoord, één motorbootje slechts
en op de zender een verhitte
preek. Mijn lichaam is een
tempel gods. Naakt spring ik
van boord op de warme plaat.

Als ik erg mijn best deed
en de verstilde gilletjes van
gruttoos brachten mij niet
op andere, mooiere gedachten,
dan hield ik nu een referaat
over de gris-grisman.

Maar de tijd vliegt, de vloed

trekt aan en per slot,
ik ben geen dichter. Liever
verdiep ik mij, nu het nog kan,
in de superbe glans
van een pasgeteerde bolder.

Max Niematz

Max Niematz noem je mij en
laat me aan mijn lot over.
Op een klapstoel gezeten
tussen dahlia's moet ik
mijzelf verder verzinnen.

Zelf verdwijn je in witte
jurk tussen tuinhek en
keuken, en ik kijk naar je
als naar een oude film,
een wat beduimelde foto.

Alles stinkt ai naar zomer,
alles hunkert naar
werkelijkheid. Tussen ont-
luikende schuttingen
ben ik mijn eigen kreatie.

Assoean

Tussen jou en mij weleer.
Aan het verre eind gaat
de kamerlamp dof onder.
Waar eens tabak en suiker

stonden, ligt nu de zachte
krenking van het kunst-
tapijt. Ik voel een
weerstand als van water.

Dienblad en draaitafel
steken erboven uit, droevige
resten, waarlangs ik
mijn omwegen moet maken.

In het verdronken komplex
van je gezicht zoekt
een snelle benarde vis
onschendbaarheid, genade.

Tombe

Tussen de oren weer niets
dan ruimte. Je herdicht
je nukkigheid tot een
fraai uitgelijnde tombe.

En als hij af is, weigert
men je met genadeloos
medeleven de laatste zegen.
Niemand wil je begraven.

In de strakke wanden
huist al kilte. Volmaakt
genieten staat roerloos
in de vaten van het marmer.

Maar de nacht klopt verwoed
onder zijn wit linnen.
De wasvrouw schreeuwt je
liefde toe. De uiltjes kirren.

Saga

Verzoenen wilde ik de voorjaars-
bries met de kou in de
schanzen en mijn starre armen
met de geest van de spreeuw.

De mieren had ik hoop gegeven
op de rijkdom van mijn
ingewanden. Wolken zou ik leiden,
langs torens, langs grashalmen.

Maar nu de lamp me in duister
dompelt en het raam zich
afkeert, vol nieuwsgierigheid,

Waaraan zal ik nu hechten
mijn aan zichzelf uitgeleverd
hoofd, stamvader van stilten?

Wam de Moor
De prozakritiek en de academische benadering
Oordeel, adstructie en articulatie

Hoe waar het mij lijkt dat ook de interpretatie aan een interpretatie wordt onderworpen - zoals door Bronzwaer wordt geopperd - of, anders gezegd, dat een literatuurwetenschap in de strikte zin, wanneer zij zich met literatuur bezighoudt, niet kan voldoen aan alle strenge eisen van wetenschappelijkheid, zoals ik meende te beluisteren in het betoog van Oversteegen, een klein onderzoekje naar de wijze waarop in de praktijk respectievelijk de kritiek en de literatuurwetenschap (wat wij daar gewoonlijk voor houden) met eenzelfde tekst omspringen, geeft ons minstens te vermoeden het volgende. Wanneer het al niet goed mogelijk is in *wetenschappelijk* opzicht een principieel onderscheid te maken tussen literaire kritiek en literatuurwetenschap, tussen het werk van de criticus en dat van de literatuurwetenschapper, dan is het toch minstens zo dat er *praktisch* verschil bestaat.

Maar voordat criticus en literatuurwetenschapper elkaar juichend in de armen vallen, opgelucht dat Elrud Ibsch dus ongelijk heeft met haar bewering dat ze uit elkaar moeten en vlug ook[1.], wil ik toch enig recht doen aan Ibsch' stellingname. We weten wel dat zij niet alleen staat. Dat ook Van Luxemburg, Bal en Westeijn in hun *Inleiding in de literatuurwetenschap* opmerken: 'De literatuurwetenschap in strikte zin stelt geen interpretaties op. Interpretatie is het terrein van de literaire kritiek. De literatuurwetenschap *bestudeert* (wel) interpretaties'.[2.] We weten ook dat Groeben interpretatie binnen de wetenschap uit den boze acht, omdat zij niet aan eisen van wetenschappelijkheid kan voldoen. Bovendien realiseert Groeben zich dat een literaire tekst pas betekenis heeft als ze gelezen wordt (vergelijkbaar met wat Fens in zijn inaugurele rede[3.] aanduidde als het voltooien van het kunstwerk), zodat niet alleen de tekst, maar tegelijkertijd de lezer én hun onderlinge relatie object van onderzoek worden.[4.]

Als literatuurdidacticus heb ik met die stellingname geen enkele moeite. Juist het literatuurdidactisch onderzoek - dat is het onderzoek naar de methoden waarmee de overdracht van literatuur op lezers in een ontwikkelingssituatie tot stand komt - zal zich binnen dit 'communicatietheoretische' of, zoals Berndsen het liever noemt 'receptietheoretische' kader plaatsen.[5.] Ik noem als concretiseringen van zulk onderzoek het onderzoek naar de ontvankelijkheid van lezers voor bepaalde typen teksten; of het onderzoek naar het gebruik van tekstervaringsmethoden in het literatuuronderwijs; van die methoden die de totstandkoming van de relatie tussen leerling en tekst en de relatie tussen *beleving* en *reflectie* centraal stellen.[6.] De literatuurdidactiek als wetenschap is met die stellingen van Groeben beslist niet slecht af, maar zij vormt natuurlijk slechts een eenvoudige aanbouw aan het oude paleis van de letterkundige studiën.

Bovendien is zij, wil zij bepaalde pretenties waarmaken, in hoge mate afhankelijk van een veelvoud aan interpretaties van romans, verhalen en gedichten, van meer en meer ook: toneelstukken en films zoals deze binnen het bereik van de visueel ingestelde leerlingen komen. Ik noem één zo'n pretentie, door mij beschreven in *Levende Talen* 383, waar ik de oppositie auteurstekst/lezerstekst liet gelden als een voor leraren mogelijke keuze.[7.] Veelduidigheid van teksten maakt het dikwijls niet eenvoudig tegenover lezende leerlingen geloofwaardig te maken dat juist jouw interpretatie, die van de leraar, de meest geldige is. Ik heb aan de hand van Van Ostaijens Melopee een methode beschreven waarin dat ook helemaal niet hoeft,

een methode waarin de realisering van de verschillende lezersteksten belangrijker is dan de realisering van de ene auteurstekst. Maar het kan, onder andere omstandigheden, noodzakelijk zijn na te gaan welke interpretatie de intentie van Van Ostaijen het meest benadert. En dán is de docent, de didacticus die de methoden uitzet, gelukkig met het bestaan van zulke inspirerende interpretaties als ooit door Kazemier en Uyttersprot zijn geformuleerd, met gaven van de literatuurwetenschap.

Elrud Ibsch is van mening dat de criticus vooral een *oordeel* moet geven, dat hij *normenstellend* en *normencreërend* te werk moet gaan, terwijl de literatuurwetenschapper betekenissen en normen *beschrijft en verklaart.* Voor analyses hoeft in een kritisch betoog niet meer ruimte ingeruimd te worden, zegt zij, dan die van achtergrond waartegen de criticus zijn oordelen uitspreekt. Ik ontken niet dat de belangrijkste uitspraken in een kritiek inderdaad zaken zijn als: ‘De laatste roman van Mulisch is de beste die hij tot dusver heeft geschreven’ of: ‘*De Hunnen* van Cremer geeft mij een gevoel van overreden te zijn’, maar ik betwijfel of hiermee de taak van de criticus adequaat is omschreven. Er zijn namelijk recensenten bij de vleet die zich beperken tot dit type uitspraken. En ik vraag me af of deze werkelijk iets zeggen over de roman of het verhaal waardoor de lezer deze preferentie gaat ervaren als een geadstrueerd waardeoordeel.

Ik moet eerlijk zijn. Elrud Ibsch stelt méér eisen aan de criticus. Deze moet zijn lezers vertellen

of hij het eens is met de ordening van betekeniseenheden in de betrokken roman,

of hij het eens is met de wijze waarop de schrijver de werkelijkheid kenbaar en toegankelijk acht,

of hij de keuze uit de semantische mogelijkheden kan billijken, of hij de mening van de schrijver over de relevantie en mogelijke effecten van zijn kunst deelt,

of hij de artistieke ordeningsprincipes die voor het doel zijn aangewend, kan waarderen.

Wat zijn kortom de *mimetische, esthetische* en *ethische* normen van criticus en schrijver?

Nu is dit niet gering en men mag haast van de criticus vergen dat hij doorgeleerd heeft - wat al onze critici van enige betekenis ook hebben gedaan. Het is wel wat meer dan een oordeel geven. En ik geloof dan ook dat het heel wat recensenten veel minder moeite kost een oordeel te geven (‘Dit boek bevalt mij niet’) dan om dat oordeel te verklaren en achtergrond te verlenen.

Laten wij eens gaan kijken hoe in onze dag- en weekbladpers op een nieuwe roman wordt gereageerd.

Mijn voorbeeld is een roman die U allen kent - of U wilt of niet. U beschikt over véél karakter wanneer U zich niet onder de driehonderdduizend of meer hebt geschaard die deze roman hebben gevreten, verwerkt of met lange tanden hebben besabbeld en ten slotte terzijde gelegd. Ik neem deze roman omdat we dan allemaal weten waarover het gaat.

Ik tracht een aantal recensies in volgorde van verschijnen zo beknopt mogelijk te beschrijven, en ik doe dat aan de hand van de door Ibsch genoemde termen:

a. Geeft de recensie een duidelijk, persoonlijk oordeel? en

b. wordt dit oordeel ruim geadstrueerd? Daarbij kan zich de vraag voordoen of ook in het jargon de relatie met de literatuurwetenschap zich kenbaar maakt.

Een volledige lijst van mijn bevindingen zou hier moeilijk te volgen zijn. Ik volg twee recensies nauwkeurig en wel omdat zij niet alleen de eerste, maar ook, achteraf bezien, de belangrijkste = meest intensieve, zijn, en geef daarna van het eerste daarop volgende tiental korte karakteristieken.

Een vlucht regenwulpen verscheen half september 1978. Op 23 september publiceerde Vrij Nederland de recensie van Carel Peeters en de Haagse Post de bespreking door Aad Nuis.

Het oordeel van Peeters luidde: '*Een vlucht regenwulpen* is een schitterende roman vanwege zijn emotionele atmosfeer'. Hij koppelt dat oordeel

1. aan aandacht voor wat hij 't Harts solipsisme noemt,
2. voor diens subjectieve manier van kijken naar de werkelijkheid, naar de geliefde,
3. voor de wijze waarop de hoofdfiguur de pijnlijkheid van zijn isolement combineert met de koestering ervan. Vooral deze paradox brengt Peeters in verband met a. de houding van de celbioloog t.o.v. achtereenvolgens zijn moeder, Martha en de hoer in Bern. Bovendien brengt hij haar in verband met b. 'scènes die voorgoed in het geheugen van de lezer worden gekrast': b1. het amandelenpellen, b2. de daarmee samenhangende ervaring van pijn en welbehagen, b3. de unieke positie die de onderwijzer Maarten geeft door hem in een apart kamertje te stoppen, b4. Maartens kijken naar de uitzonderlijke kinderen op de speelplaats, b5. het samenzijn van de ouders 's avonds bij de kassen in de tuin, b6. de scène waarin zijn moeder haar haar kamt, b7. het ouderlingenbezoek. Dat zijn de zeven taferelen die Peeters heeft geregistreerd en die men in de terminologie van Bal 'gebeurtenissen' zou kunnen noemen.

Meteen hierna spreekt Peeters

4. over de *verbinding* tussen de gebeurtenissen die gekenmerkt wordt door a. spanning en b. beweging, zelfs in letterlijke zin: b1. het lopen op het tegelpad, b2. het rijden in de auto met denkbeeldige meerijders, b3. het varen in een roeiboot in de rietlanden. En passant verklaart Peeters
5. de titel uit de koppeling tussen het gevoel van gemis en een beeld, en
6. zijn enige punt van kritiek betreft de dwanggedachten van de hoofdpersoon: 'Deze spanningsdraad lijkt mij niet voldoende uitgewerkt'.

Ten slotte wordt het werk

7. ook nog in de literaire context geplaatst, doordat de kritiek wijst op de verwantschap in sfeer met Vestdijks *Anton Wachter* en Van Oudshoorns *Willem Mertens' levensspiegel, Het onuitsprekelijke* en *Tobias en de Dood* (deze laatste verwijzing zou men kunnen aanvechten) en tipt hij
8. ook nog het autobiografisch karakter bescheiden aan.

Ik denk dat dit het soort recensie is waarover Elrud Ibsch heel tevreden zou zijn en die ook mij tevreden stemt, omdat ik meen dat Peeters hier zijn lezers uitstekend informeert, zodat ook de lezers tevreden mogen zijn. (Dat sommigen zich achteraf bekocht voelen is een andere zaak.) En ja, wat wil de schrijver eigenlijk nog? Schrijvers vergeten gauw hun erkentelijkheid, namelijk zodra de criticus niet meer zegt dat hun werk goed is en het kopen waard. Men leze het verhaal 'Onder de witte knop' in *De Zaterdagvliegers*; men leze, om een andere 't Hartcriticus te noemen die regelmatig horen mag dat hij toch vooral 't Hart een groot schrijver moet blijven vinden op straffe van tot de kroonluchter die niet branden kan verdoemd te worden, men leze diens voortreffelijke, evenwichtige reactie in 'Het horlogemakersproza van 't Hart'[8.], ik bedoel Tom van Deel.

Dan de kritiek van Aad Nuis. Het oordeel is ook hier volstrekt duidelijk: '*Een vlucht regenwulpen* (is) het meest gave en volgens mij ook het beste boek geworden dat Maarten 't Hart tot dusver heeft gepubliceerd. En dat wil wat zeggen'. Onbekrompen lof dus.

1. De voornaamste reden dat het boek zo geslaagd is lijkt te zijn dat de schrijver, hoewel er heel wat situaties in de roman zijn die de verteller hadden kunnen doen vluchten in de ironie (zo drukt Nuis dat uit), zich hiertoe niet heeft laten verleiden. Wij die Nuis gevolgd hebben, kennen deze lezer. Dat juist hij nogal uitweidt over het niet-ironisch karakter van dit proza ligt voor de hand: hij heeft in de jaren zeventig zoveel ironisch-realistische verhalen onder ogen gehad dat de Plompen hem de neus en de Vervoorten hem de oren uitkwamen.[9.] Ziehier eindelijk iets anders!

Nuis gaat in, en hij zal deenige niet blijken (sommigen hebben niets ánders te melden)

2. op het zo niet ranzige dan toch minstens merkwaardige gegeven dat *Een vlucht regenwulpen* zeven jaar eerder was geschreven en wel in het jaar dat *Stenen voor een ransuil* verscheen. Het is logisch dat hij daarom even bij deze roman verwijlt en

3. de leuke waarneming doet dat Ammer Stol tegen het einde van de roman *Ik had een wapenbroeder* aan een eenzaam in de polder wonende man, de bioloog Maarten, zijn verhaal vertelt. Nuis ziet deze Maarten als de hoofdpersoon van *Een vlucht regenwulpen* en adstrueert die stelling met aardige details. Ik laat dat achterwege. Wat ik zie is dat Nuis niet in de val loopt: de mededeling van de auteur dat *Een vlucht regenwulpen* zo lang is blijven liggen omdat hij er zoveel persoonlijks in had opgeslagen, verleidt hem niet tot de gedachte dat *Een vlucht regenwulpen* bij uitstek autobiografisch is, dus wérkelijkheid, dus wáár, dus, zoals sommige lezers nogal eens denken, méér reden tot ontroering geeft. Het persoonlijke ligt voor Nuis niet

4. in het autobiografische, maar in 'de meeslepende en isolerende intensiteit van juist die emoties die in eenzaamheid worden beleefd' - a. lezen, b. muziekluisteren, c. waarnemingen in de natuur, maar vooral d. de verliefdheid. Maar wanneer 't Hart dit boek inderdaad in 1971 heeft geschreven, heeft hij vervolgens

5. in *Het vrome volk*, met zijn ironische distantie (opnieuw diezelfde scoop van Nuis!) een stap terug gedaan en is hij via enkele verhalen in *Mammoet op zondag* en de essays over zijn leeservaringen en het gevaarlijke geluk van de vereenzaming bij Van Oudshoorn bij dit thema van het gelukkig makende isolement teruggekeerd. Ik constateer met instemming dat ook Nuis meent dat 'Het beste aller dingen' van 't Hart meer van toepassing is op *Een vlucht regenwulpen* dan op enig werk van Van Oudshoorn. Nuis noemt lovenswaardig:

6. de ongewone thematiek
7. de goede constructie op eenvoudig ambachtelijk niveau
8. de geloofwaardigheid van de hoofdpersoon
9. de spanning in het verhaal ondanks het statische gegeven
10. de indringende evocatie van de eenzame jeugd
10a. de werking van de natuur vroeger en later, in Zwitserland
10b. de waarneming van vogels e.d. als stemmingsbegeleiders
11. de beschrijving van het wetenschappelijk specialisme
12. de beschrijving van de liefde voor de moeder en later Martha
13. het stilstaan van de tijd verbonden met diepe emoties, gekoppeld aan
14. verwijzingen naar literaire teksten van Nijhoff/Rilke. Nuis eindigt met
15. zijn waardering van het evenwicht dat hij ziet tussen het streven naar isolement, nodig om de eigen emoties te peilen, en het halfslachtige zoeken naar een vrouwelijke metgezel. Nog een duidelijk oordeel: 'Het een domineert het andere niet, ze zijn in dit boek in bewonderenswaardig evenwicht'.

Hebt u beide lijsten, van Peeters en van Nuis, goed beluisterd dan hoorde u meer verschil dan overeenkomst, zonder dat de critici het feitelijk oneens zijn. Op soortgelijke wijze, met eenzelfde geleding in aandachtspunten, had ik Van Deels recensie in Trouw kunnen analyseren (hij vond *Een vlucht regenwulpen* 'een uiterst

subtiel gecomponeerde roman'), wat des te pikanter zou zijn omdat Van Deel nog geen jaar later op zijn vriendelijke maar besliste wijze de vinger legt op de tekorten in de stijl en op een door hem gesignaleerd gebrek aan verbeelding dat 't Hart parten speelt. Maar de uitzonderingen in de kritiek zouden dan in dit betoog te veel accent krijgen. u moet het dus doen met deze verwijzing.

Zijn Peeters, Nuis en Van Deel duidelijk in hun oordeel en afdoende in hun adstructie die zeker bij Peeters en Van Deel getuigt van grote ervaring in de romananalyse, meestal beperken de recensenten zich tot het oordeel en werken zij de adstructie nauwelijks uit.

Een standaardmodel van recenseren van dit boek is dat de recensent drie dingen doet:

1. hij maakt melding van het feit dat het boek zeven jaar vóór publikatie is geschreven (het verbaast mij dat niemand deze mededeling op de flap in twijfel trekt),

2. hij vertelt heel kort het verhaal na van de knappe professor die slechts op afstand van vrouwen houdt en de eenzaamheid zoekt en

3. hij formuleert zijn oordeel als mooi, ontroerend of saai.

Juist de critici met enige bekendheid doen dat toch anders, vertellen *zeker niet* het verhaal chronologisch na, en ontlenen dan toch dikwijls hun argumenten aan een op de academie geleerde interpretatietechniek. Dat geldt voor de meeste critici die hun recensies bundelden, met uitzondering van de Van Deysselianen, de stemmingmakers (en ik bedoel dat hier stellig positief) als Komrij, Brouwers, Hermans, 't Hart zelf. Zij onttrekken zich toch een beetje aan mijn onderzoekje omdat zij geen van allen regulier met de kritiek bezig zijn of aan de continuïteit hun bestaansrecht als criticus ontlenen.

De overige tien recensenten van *Een vlucht regenwulpen* die ik hier bespreken wil. Hazeu (Noordhollands Dagblad, 7 oktober) bekent zich een bewonderaar van het eerste uur ('toen er van een Amsterdamse ophemeling nog geen sprake was'), die nu teleurgesteld is over 'de soms slechte stijl' (waarvan drie voorbeelden), maar de door de auteur ingelaste bewondering voor muziek en literatuur geven het boek een meerwaarde. Hazeu, hoe kan het anders, accentueert in zijn navertelling van het verhaal het calvinistische verleden van de boek-Maarten. 't Was al bij Nuis duidelijk hoezeer de historie van een lezer meespeelt in zijn waarneming, hier hebben we een ander voorbeeld van selectieve perceptie.

Hans Warren (Prov. Zeeuwse en Middelburgse Courant, 7 oktober) oordeelt: 'Ik heb deels bewondering voor dit boek, maar ook veel bezwaren'. Hij citeert heel veel, en dat lijkt mij, zoals het door hem gedaan wordt, een uitstekende, persuasieve vorm van adstrueren van zowel het positieve als het negatieve. Warren vertoont een niet-wetenschappelijke aanpak, persoonlijk (als zijn stukken altijd zijn), met exact dezelfde voorkeur als Nuis heeft voor de jeugd en een uitgesproken afkeer van het Zwitserse deel van de roman.

Is Everhard Huizing (Nieuwsblad van het Noorden, 7 oktober) academisch geschoold? Hij werkt met thema's als eenzaamheid, geloofstwijfel, jeugdliefde, het verstrijken van de tijd en de angst daarvoor. Alleen dit laatste motief wordt goed verantwoord. Zijn oordeel is niet gearticuleerd: 'Misschien moet ik *Een vlucht regenwulpen* toch wel een rijk boek noemen'. Jan Verstappen verstopt zijn gematigd negatieve oordeel tussen de verhaalbeschrijving: 'Een objekt waar je je als lezer veel te weinig mee verbonden voelt om je er druk over te maken.'

Had ik deze hele morgen de tijd, ik las U de paginagrote recensie voor die Anthony Mertens in *De Groene* van 11 oktober wijdde aan het boek in haar geheel. Zowel de erudieterige recensent als de schrijver van *Een vlucht regenwulpen* worden op superieure wijze in de maling genomen. Ik citeer het begin en het slot en u weet genoeg: 'Hoe komt het toch dat ik boeken van sommige auteurs moet *doorworstelen*, terwijl het werk van andere schrijvers al bij de eerste regels een verpletterende indruk op me maakt? Ik begrijp best dat Flaubert een heel groot schrijver is, maar zijn romans - nee, ze hebben me nauwelijks iets te zeggen, al is het anderzijds ook weer niet zo dat ik ze hartgrondig haat. Dezelfde treurigheid overvalt me wanneer ik het proza van bijvoorbeeld Nabokov of D.H. Lawrence tot me neem: er bestaat gewoon geen raakvlak tussen hun wereld in woorden en mijn eigen kijk op het leven. Hoe vervelend ook: het werk van Flaubert is niet aan mij besteed'.

Het slot van de recensie luidt aldus: 'Om voor deze keer een stijlfiguur over te nemen, die de kritikus van *De Haagse Post* - zonder twijfel Nederlands beste flaptekstschrijver - met zoveel verve weet te hanteren: 't Hart is de nieuwe Nederlandse Courths Mahler. Hij behoort anders dan Flaubert tot die schrijvers bij wie men *van meet af* aan weet: dit is het. En dan heb ik het nog niet eens gehad

over al die motieven en terugkerende thema's, die van het boek zo'n veelkleurig mozaïek maken’. Zo kan kritiek ook doeltreffend zijn, in de vorm van een pastiche, voortreffelijk gearticuleerd. Echt informatief (en dat lijkt mij een andere eis die je aan een kritiek kunt stellen) kan zo'n stuk niet zijn. Het gaat in feite om het *oordeel* en om het oordeel alleen. Dat luidt: weg ermee.

Wanneer je zo'n stuk gelezen hebt, ontdek je overal pastiches. Johan Diepstraten verklaart op 14 oktober: ‘Volgens mij heeft 't Hart zich met deze roman overtroffen, ik weet van gekkigheid niet welk superlatief ik moet bedenken om deze roman aan te prijzen’. Je ziet Pa Pinkelman op één been rondtollen bij zoiets. Of Ton Verbeeten op 4 november: ‘Kinderen kunnen een boek lezen, ademloos, onverstoorbaar, niet ervan los te scheuren en als ze de kans schoon zien, dan nemen ze het ook nog mee naar bed en lezen daar met een zaklamp onder de dekens door totdat ze in slaap vallen. Zo heb ik *Een vlucht regenwulpen* ook gelezen’.

Intussen: dit zijn onmiskenbaar oordelen, maar ze zijn niet persoonlijk in de zin die Elrud Ibsch bedoelt. Mariska Millikowski (in De *Waarheid* van 21 oktober) en Ab Visser (in de *Leeuwarder Courant* van dezelfde dag) denken beiden uitgesproken ongunstig over de roman en zijn duidelijk in hun oordeel, dat door Millikowski in beperkte mate wordt geadstrueerd, door Visser heel uitvoerig. Vissers grote stuk - en dit is het laatste dat ik noem - is woest geschreven, met karakter moet ik zeggen, want dat had die kleine bultenaar. ‘Zelfbeklag en jankerigheid zijn nooit verre in deze grotendeels autobiografische roman’ oordeelt hij. En het ouderlingenbezoek noemt hij ‘een goede compensatie voor de nogal melige luddevedu waarin de hele roman gedrenkt is als een bitterkoekjespudding in zoete stroop’. Leesbaar acht hij het boek waar sprake is van bitterheid, hardheid (typisch Visser, denk ik als lezer van zijn rubriek, ik ken zijn historie), de ruzie met de jongens van zijn klas, de val in het couloir aan het eind, dat vindt hij wel wat. Maar: ‘Het gaat Maarten 't Hart om vereenzaming, contactgestoordheid en liefdesverdriet, die in deze roman vaak met een door tranen verstikte stem worden verteld en waar ik af en toe wee en misselijk van werd. Dan denk je: jongen, grote lul, doe er wat aan. Zit je niet als een zacht ei of een gemankeerde miet aan te stellen, maar tast toe’. In zulke krasse recensententaal was Visser vrij uitzonderlijk. Zonder enig literatuurwetenschappelijk jargon te gebruiken, gaat hij de hele roman door. Men hoeft geen bewonderaar te zijn van dit specimen recensent om vast te stellen dat articulatie van een eigen stijl en opvatting voor elke criticus die werkelijk gehoord wil worden en vervolgens beluisterd noodzakelijk is. Ik kan mij voorstellen dat dit door Elrud Ibsch bedoeld wordt.

Toch, wanneer ik alle tot hier toe gelezen kritieken toets aan mijn eigen leeservaring van deze roman, zowel de eerste in de vorm van een kritiek als de latere aan de hand van een analyse, moet ik vaststellen - en ieder van ons kan dat voor haar of hem vertrouwde werken doen - dat het geheel van kritieken geen royaal begrip van de tekst heeft gebracht. Wanneer je wat minder snel dan de recensent verplicht meent te zijn door de roman heen gaat, kan er nog heel wat ontdekt worden. En daarom willen we waarschijnlijk de hermeneutische methode ook niet missen.

In verband met mijn studie van deze roman heb ik bijvoorbeeld het studiemateriaal mogen inzien van studenten van wijlen Willem van der Paardt en van Harry Bekkering, ontstaan door zorgvuldige deelanalyse van het werk. Daar komen onder meer terzake de spiegelingen in deze roman gegevens op tafel die de recensenten niet gezien hebben en die de interpreet dwingen tot keuzes, tot waardeoordelen. De vele onderdelen van verhaalelementen zoals de cirkelbeweging van Maarten als het om vrouwen gaat, de woede-aanvallen, de relatie natuur en tragische gebeurtenis, de tegenstelling tussen stad en land, enzovoorts, ondersteunen Peeters' stelling over het waarnemingsvermogen van de auteur en daarmee de kern van zijn waarderend oordeel. Zo'n onderzoek kan weliswaar niet degene overtuigen die de roman anders beleefd heeft, maar het kan een ondersteuning zijn van een oordeel

en misschien een al te stellig, onbewezen, negatief oordeel ondermijnen. Of omgekeerd, een al te stellig, onbewezen, positief oordeel relativeren.

Wanneer dit al geldt voor een bepaald niet ingewikkelde roman als *Een vlucht regenwulpen*, hoeveel te meer hebben complexere werken als *Een weekend in Oostende* of *De Oorveeg* van Willem Brakman dan de background nodig van een analytische literatuurkritiek naast de bestaande dag- en weekbladkritiek?

Al tijdens het BZZTôH-symposium van december 1982 waar Elrud Ibsch pleitte voor de scheiding tussen literaire kritiek en literatuurwetenschap heb ik een pleidooi gehouden voor de herverkaveling in drie in plaats van twee gebieden waarop de

vervolg op pagina 58

Eindnoten:

1. Elrud Ibsch: ‘Literaire kritiek en literatuurwetenschap. Of: touwtrekken om de tekst?’ Lezing gehouden op 11 december 1982, opgenomen in BZZLLETIN 102, januari 1983, pp. 8-11.
2. Jan van Luxemburg, Mieke Bal en Willem Westeijn: *Inleiding in de literatuurwetenschap*, Muiderberg 1981.
3. K. Fens: *Broeinesten en bijbelplaatsen*. Inaugurele rede. K.U. Nijmegen. Ambo, Baarn 1983.
4. Norbert Groeben: *Rezeptionsforschung als empirische Literaturwissenschaft. Paradigma durch Methodendiskussion an Untersuchungsbeispielen*. Kronberg 1977.
5. Frank Berndsen: *Revolutie of kontinuiteit? Receptietheorie, haar status plus de implikaties ervan voor het onderzoek naar en het onderwijs in de literatuur*. Literatuurdidaktische verkenningen 5, K.U. Nijmegen 1984.
6. Wam de Moor: ‘Aspecten van Literatuuronderwijs 2: Over tekstbestudering en tekstervaring van Lubbers tot Waldmann’, in: *Levende Talen* 391 (april 1984), pp. 161-173.
7. Wam de Moor: ‘Van Ostaijens *Melopee* in de literatuurles. De oppositie auteursgedicht/lezersgedicht of de keuze tussen een tekstbestuderingsen een tekstervaringsmethode’, in: *Levende Talen* 383 (juni 1983), pp. 353-361.
8. T. van Deel: ‘Maarten 't Hart en het horlogemakersproza’, in: *Trouw*, 5 september 1981.
9. Aad Nuis: *Korte verhalen uit de jaren zeventig*. Amsterdam 1977.

Rosa M.A. Vandemoortele

Stilte en geweld, geweld en stilte
De verscheurdheid van Viviane Forrester

‘THREE GUINEAS, dat een onverbiddelijke analyse wil zijn, krijgt iets aangrijpends juist door het verschil met het ogenschijnlijk instinctievere werk (de romans van Virginia Woolf; R.V.), door de wanhopige poging een netwerk op te sporen dat in het romanwerk, helder tot aan het ijlende toe, verborgen blijft. Wat een ingehouden woede op elke regel! Wat een hartstocht, nu niet meer om de aanwezigheid van het leven, aan het leven, te ontdekken, maar datgene wat het bereiken daarvan verhindert (...)’ Deze uitspraak van Viviane Forrester over de twee polen in het werk van Virginia Woolf[1.], de romans en de essays, zou ook gedaan kunnen worden over de literaire onderneming (romans en essays) van Forrester zelf. Ook bij Forrester lijkt het heftige essayistische proza op het eerste gezicht geheel verschillend van haar experimentele romanproza. In haar essays gaat Forrester op zoek naar de wortels van de troosteloosheid die zij in haar romans toont. Dat leidt tot felle aanklachten tegen ‘de Geschiedenis’, samenvallend met macht en sociale dwang[2.], waarin het leven van velen gecastreerd wordt om dat van enkelen te veraangenamen.

De korte verhalen en romans van Forrester vallen binnen de Franse avant-garde-literatuur. Het zijn verbrokkelende teksten, waaraan een lineaire vertelstructuur ontbreekt. De vraag naar het vertellend subject is er niet altijd eenduidig te beantwoorden. In *Vestiges* verglijdt de tekst voortdurend van het Frans naar het Engels en omgekeerd. Interpunctie is soms afwezig, hoofdletters worden nu eens wel en dan weer niet gebruikt, en een enkele keer gaat de spelling van een woord op de helling. In *Le corps entier de Marigda* staan op sommige bladzijden maar een of enkele zinnen te lezen. Elliptische zinsconstructies vinden we in bijna alle teksten van Forrester. In de romans benadrukken deze de leegte, in de essays werker ze als evenzovele uitroeptekens.

Het experimenteren met taal heeft voor Forrester een ideologische basis. Het taalprobleem is een politiek probleem. De werkelijke inzet van een tekst is volgens Forrester het tonen van ‘het afwezige, het niet-gezegde’, van ‘wat buiten de muren van het vertoog krioelt en fataal is voor de machthebbers. Oncontroleerbaar. Verboden.’ Om dat verzwegene binnen de tekst een plaats te kunnen geven, is het nodig aan de taal zelf te sleutelen. De taal is ‘de vijand’, is vreemd aan hetgeen gezegd moet worden. Elk denkend, elk scheppend mens moet dan ook dit vertoog ‘vernietigen of achter zich laten, omvormen, “muteren”.’[3.]

In haar romans en korte verhalen probeert Forrester op een impliciete manier hoorbaar te maken wat niet gehoord mag worden. Zij luistert, naar de stilte, en hoort wat er in verscholen gaat: het gefluister, het geklaag, het gejammer en het gesteun, ‘datgene wat waarschijnlijk voortdurend, onophoudelijk, schreeuwt, en wat wij tevergeefs in stukken brokken proberen uit te spreken. Of te verzwijgen.’[4.] Het gaat om alles wat men levend in de taal probeert te begraven, ‘die woede die nooit/en die schreeuwen die niet’[5.]. Forrester toont in haar romanwerk een afgesloten, zwijgende wereld waarin niets lijkt te gebeuren. ‘Zal ik het geduld, de moed hebben om te blijven, om de tijd te aanvaarden die niets brengt en die door niets gebracht wordt?’ zo vraagt de hoofdpersoon in *Le grand festin* zich af.[6.] Er verandert niets. Er valt niets te zeggen. Dat wordt keer op keer in de teksten herhaald. De romanfiguren zijn opgesloten in een wereld waarin niets kan plaats vinden dat niet

al bepaald was, niet al dood is.[7.] Zij zitten, eenzaam, hun eigen lijdensgeschiedenissen uit. Niet alleen de anderen, maar ook het andere - de ruimte en de minerale en de plantaardige wereld - is onbereikbaar (geworden), is verworden tot een decor waar men alleen op te pletter kan lopen (de bergen in *Le corps entier de Marigda*) of in verdwijnen (de zee in *Ainsi des exilés*en *Le grand festin*). Maar af en toe weet Forrester dat decorweer tot leven te brengen. Dan zucht de zee en kreunen de bergenmee. Dan schuiven binnen- en buitenwereld door elkaar, zoals ook steeds de verschillende levensgeschiedenissen enverleden en heden door elkaar heen schuiven. '"Alles is eenvoudig, niet?" merkte Marigda op. (...) "Eenvoudig, net alsdeze bergen. En stabiel, dat bedoel je toch?" (...) "En dat geloof je? Zie je dan niet dat ze beven? Zie je niet hoe ze dooreb en vloed gevormd worden? Niets zie je, helemaal niets. (...) De bergen, die bergen, jullie denken allemaal dat je alleenmaar hoeft te klimmen, op de top aan hoeft te komen. Maar zijzijn het die door jullie heen trekken..."'[8.] Als de verstarring evenwordt doorbroken, ontstaat er beweging, vreugde, op het extatische af. 'En ik had kunnen stikken van vreugde. Datafsterven. Die pracht.'[9.] Maar: 'Die leugen. De schoonheid. De uitbarsting. Die niets goedmaken, niets compenseren.'[10.] Devraag waar het steeds om draait is: hoe een levend leven te leven? In *Le corps entier de Marigda* heet het: 'Hoe levendgeboren te worden?' (p. 155). We zijn uit het moederlichaamgeworpen om terecht te komen in 'filialen van die moederbuik'[11.] waar geen opening is, nergens. En 'het is allemaal dáár. Daar buiten', 'buiten het buiten van het moederlichaam'[12.]. Hetmoederlichaam, die vloeibare, alomtegenwoordige massa. Dat klamme, vettige, zweterige lichaam, dat bij de ik-figuurvan *Vestiges* zowel afkeer en angst als intens mede-leven, mede-lijden en ook verlangen oproept.

Viviane Forrester.

Graf van mijn moeder levend gestorven net als al die anderen. Al die anderen.

> en jij
> nooit
> praat me niet over geboorte. Het was al geboren. Eerder gebeurd.
> Arm klein hoofd. Blinde, verwonderde, oh zo zachte ogen.

Die ik was. Om te sterven (ik sterf) van medelijden. Niets anders.

Waar is het goed voor geweest? Stinkende lijkentroep.[13.] De vaders zijn bij Forrester de grote afwezigen, 'en dat zij weg gaan, weg zijn, dat in het bed alleen het vlees en de sappen achterblijven. Och! ais, ooit, in dat korte ogenblik... hij, misschien? maar al snel zo ver weg, terwijl enkele woorden, enkele gebaren, de afstand aangeven en hij weer aan het lopen is, hij, de jood, de zwervende vader, en zijn afgewende ogen, zijn nek, de scheiding.'[14.] De familieroman, het seksuele sprookje, bedacht en uitgebuit door de machthebbers, klopt dus niet. Dat blijkt ook weer in *Les allées cavalières*, de laatstverschenen (en naar de vorm de minst bewerkte) roman van Forrester. Er wordt een poging tot afrekening met het verleden in gedaan, maar: 'Wij zullen haar (het kleine meisje dat de "ik" eens was; R.V.) hier achterlaten. Zij zal mij niet loslaten. Er is geen enkele reden om haar in de steek te laten.' (p. 233) Het verleden kan niet ongedaan gemaakt worden, dat zo korte, maar 'eindeloos onverzadigbare' verleden (p. 73) waarin het leven in de kiem is gesmoord. 'Nee. Vooral geen schreeuw. Ik heb genoeg geschreeuwd dat ik uitgeput ben, uitgeput van het zwijgen, uitgeput van het schreeuwen. Dat kind, dat meisje, helemaal achter in de tuin, haar zwarte ogen kijken me aan. Ze heeft zich niet verroerd. (...) Al vanaf het begin verwachtte zij niets meer. (...) Waar kan ze heen? Haar moeder is dood. Waarom zeg je niets?' (p. 238) Er is dus nog hoop, hoop dat wat gezegd moet worden, ook gezegd zal worden, al is dat nog zo moeilijk, want: 'De stem heeft weliswaar woorden, maar de woorden hebben geen stem.' (p. 65)

In haar essays probeert Forrester die woorden op een andere manier een stem te geven. Het verzwegene wordt er niet alleen in aangeduid, maar ook de oorzaken van dit verzwijgen worden opgespoord en aangeklaagd. Verontwaardiging is de overheersende emotie, verontwaardiging over 'het stille geweld'[15.] dat vele levens dood(s) maakt in ruil voor het wegmoffelen van het onontkoombare, de dood. Deze chantage levert de 'gewelddadige stilte' op van de in het gelid lopende, zogenaamd kalme, rustige menigte. Alleen binnen de lichamen raast het geweld (de angst, de woede, de pijn, de wanhoop) voort. Aan de buitenkant toont zich alleen nog de onderwerping aan het economische: het Consumeren, dat afleidt van de castratie, het tekort, èn het zich meer of minder snel laten doden binnen de wereld van de arbeid. Zo komen we, uit de wanden van de moederschoot vandaan, tussen nieuwe muren terecht. En daar is het heden, het hier en nu, die plaats van het veelvuldige, van de verschillen, de voortdurend vergetene. Aanwezigheid aan het heden is, in haar simpele eenvoud, het minst voorkomende en het meest subversieve gebeuren. Het sluit intimidatie door het verleden en manipulatie met de vol onzekerheid gapende toekomst uit, en maakt het mogelijk vast te stellen, wat er precies gebeurt. Binnen het scheppende denken krijgt het heden wel een plaats. Dit is dan ook de enige activiteit die een uitweg kan bieden. In de (literaire, plastische, muzikale, wetenschappelijke) teksten is dat geleefde heden terug te vinden. Die teksten vormen het 'geheugen van het heden' en worden door Forrester nagespeurd op tekens van leven, op datgene (ook de afgrond, de impasse) wat in het 'officiële' spreken verborgen blijft. Zo worden bijvoorbeeld in *La violence du calme* teksten van onder meer Proust, Sade, Artaud, Shakespeare en Woolf geciteerd en besproken.

De poging om de verschillen, het andere, het afwijkende, uit te wissen, leidt tot fanatismen en tot genocides. Die poging heft de meervoudigheid op van elke identiteit (mannelijk of vrouwelijk). In een alles tot binaire termen terugbrengend systeem worden de zogenaamde 'vrouwen' tegenover de zogenaamde 'mannen' gesteld.

Vrouwen, die 'reeds gecastreerden', worden opgetuigd en opgesierd om al schitterend en fonkelend 'de mannen' het (uit)zicht op die verschrikking bij uitstek, de dagende dood, te ontnemen. Zo wordt het hen onmogelijk gemaakt, het eigen vrouwelijk heden daadwerkelijk te bewonen.[16.] Dit wegdrukken van vrouwen vervalst en verminkt elk streven naar echte aanwezigheid. In feite bestaan er (nog) geen vrouwen, en dus ook geen mannen. Er zijn alleen voorgecodeerde scènes, waarin zelfs de perversies al bedacht zijn.

Mannen en vrouwen: één grote maskerade, en de beloofde eindprijs wordt door niemand opgestreken.

De vrouwen zijn nog wel aanwezig in de intervallen, de tussengebieden, in het 'niets' van Cordelia.[17.] Dat 'niets' dat niets is, geen mutisme, zoals Freud beweert, geen autistisch stilzwijgen, maar het verzwegene, het buitengeslotene dat vrouwen zo goed kennen en weten te beluisteren, en van waaruit zij spreken, in plaats van het te overstemmen.[18.] In dat 'obscene' niets kan de libido vrij rondwaren. Daar is geen sprake van opdelingen, afperkingen, hiërarchieën. Daar valt zelfs het onderscheid tussen leven en dood weg. Daar is 'to be or not to be' een onzinnig alternatief. Daar valt niets te castreren, is alles blijvend. Daar bestaat die bandeloze en zo bedreigende meervoudigheid. Daar betekent spreken niet: weten, gelijk hebben, kiezen (Cordelia!), maar: de dingen van buiten (de taal) binnen laten komen (bijvoorbeeld de vrouw). Daar is men steeds aanwezig aan het ogenblik zelf dat een aantal Angelsaksische schrijfsters[19.] zo goed heeft weten te verwoorden. Zij beschrijven een wereld waarin het cerebrale en het organische voortdurend samengaan. De Angelsaksische cultuur kent trouwens een veel ruimer rationaliteitsbegrip[20.] en heeft tussen 1840 en 1940 meer (blijvende) teksten van vrouwen voortgebracht dan het Franse taalgebied. Het bovennatuurlijke met zijn vampieren en geestverschijningen is volgens Forrester een typisch Angelsaksisch gebied, en is een gebied waar vrouwen en mannen elkaar zo niet ontmoeten, dan toch minstens kunnen opmerken. De vrouw, zelf meervoudig, kan er tussen wezens en weerspiegelingen circuleren die even problematisch zijn als zij zelf.[21.]

Forrester geeft dat 'irrationele' gebied zelf een ruime plaats. Zo speelt in de biografie van Van Gogh[22.] diens precies één jaar voor hem doodgeboren broer een belangrijke rol. Deze houdt zich niet aan de grenzen van het graf waar men hem opgeborgen heeft. Hij is een belangrijk personage voor wie, zoals Forrester, zoekt naar het antwoord op de vraag: wie heeft Vincent van Gogh gedood? Vincent sloeg de hand aan zichzelf, heet het. Maar wie was hij op dat moment van die daad? Het subject is niet één, niet enkelvoudig: 'Men leeft niet opgesloten in één enkele naam, één enkel leven, naar één enkele dood toe.'.[23.] Dit versplinterde subject is een produkt van de Geschiedenis. 'Freud zei over kinderen dat het geestverschijningen zijn. Ja, wij zijn een mensheid van geestverschijningen. Wij zijn de anderen die terugkomen, nooit dood, nooit levend. Wij zijn slechts de navolgers van de dode doden.' Sinds het begin van de mensheid is er sprake van 'een onontwarbare verstrengeling, een chaotische opeenhoping van sterfgevallen en geboortes, die met elkaar dat door het leven bezielde organisme vormen dat nooit dood is, dat steeds in leven blijft.'[24.] En: 'Een ieder die een ander persoon ontmoet en, beter nog, bemint, (...) bemint een persoon in het meervoud, een persoon in wie talloze generaties vaders, moeders, zonen, dochters, broers, stervenden en zuigelingen leven, die allemaal worstelen en hopen, opgesloten in een en hetzelfde lichaam onder een en dezelfde naam.'[25.] Zoals een persoon niet te beperken is tot één naam, zo omvat één naam ook meerdere personen. Die verstrengeling leidt binnen families tot een 'familiemagma' waarin ieder die er onderdeel van is, verschillende rollen en posities inneemt of kan innemen. Men is 'tegelijkertijd zoon en vader en moeder, en dochter en zuster en minnares en minnaar.'[26.]

Ook in de biografie van Van Gogh is er sprake van zo'n klontering van personages. Die biografie is geschreven vanuit een sterke identificatie, of liever gezegd: osmose. Er wordt geen ‘weten over’ de ander geproduceerd, maar in diens huid gekropen. Er is zeker verwantschap tussen de door de ‘menselijke, al te menselijke’[27.] Van Gogh waargenomen wereld en die van Forrester, ‘dat trillende, zich kronkelende, voor altijd èn binnen èn buiten pulserende universum, dat aan alle “kanten” ongrijpbaar is en zo weinig stabiel, zelfs in zijn veranderingen.’[28.] De gedreven schrijfstijl van de biografie spiegelt de hartstochtelijke, verwrongen schilderstijl van Van Gogh.

Forrester weet in haar essays haar abstract denken steeds hand in hand te doen gaan met een flamboyante schrijfstijl. Voor haar hebben subversief politiek denken en poëtisch schrijven dezelfde basis: de verwondering, het vermogen om versteld te staan en om de dingen te blijven bezien alsof men ze voor het eerst ziet.[29.] Wat dat zien betreft is ons, in elk geval

wat het filmen betreft, de blik die vrouwen op de wereld hebben, grotendeels onthouden.[30.] Dat staat gelijk aan een zelfmoordpoging, omdat daarmee elke globale visie op de wereld, dat wil zeggen: een visie vanuit de soort, uitgesloten is. Misschien, als vrouwen heel nauwkeurig, aandachtig en eenvoudig weten te kijken, ook naar hun eigen fantasma's, zonder een klaarliggende catalogus te zien, misschien zullen zij dan de 'frisse en naakte beelden van een vermoeide wereld' kunnen tonen. Tenslotte zijn zij 'het te ontdekken geheim; (...) de bron waar men nog niet is geweest.'

Bij het schrijven bevinden vrouwen en mannen zich in dezelfde positie ten opzichte van de (officiële) taal: in de marge ervan. Alleen waren de vrouwen altijd al buitengesloten van het (talig) systeem, en hebben schrijvende mannen zichzelf daaruit moeten verbannen om het niet-gezegde, die meervoudige werkelijkheid, te kunnen oppakken. Omdat vrouwen zich van meet af aan in een 'no man's land' bevinden, kunnen zij, als het ze lukt om zonder sprookjesprins wakker te worden, nieuwe richtingen en een veelheid aan mogelijkheden ervaren of minstens aanvoelen.[31.] Maar Forrester weigert om van een typisch 'vrouwelijk' of een typisch 'mannelijk' schrijven te spreken. Weliswaar schrijft men vanuit een geseksueerd, dus 'vrouwelijk' of 'mannelijk' lichaam, maar dat lichaam heeft niet het monopolie van het vrouwelijke of het mannelijke. Het is maar de vraag wie (of wat) er schrijft als er geschreven wordt. 'Wie fluistert een tekst in?' vraagt Forrester zich af, en: 'Wie schrijft dit boek? Zij (de moeder; R.V.) of ik?'[32.] Een schrijver (vrouw of man) is diegene die 'alle aandriften door zich heen laat gaan, of ze nu mannelijk, vrouwelijk, mineraal, plantaardig, grammaticaal of muzikaal zijn.'[33.] Ook in deze kwestie verzet Forrester zich tegen het denken in binaire termen. Het verschil tussen de geslachten is voor haar niet een vastliggend iets, maar is levend en voortdurend in beweging.[34.]

Een aanwijsbaar verschil tussen mannen en vrouwen, dat te maken heeft met de geringere socialisatie van vrouwen, is dat van de seksualiteitsbeleving.[35.] Vrouwen zetten veel meer onze eerste benadering van de wereld voort, waarin alles erotisch is en alles kan ontroeren, vragen, omvatten, maar ook verbazen en schokken. Voor Forrester zijn alle emoties 'seksueel', maar het officiële, 'academische seksuele leven', heeft één enkel gebeuren, dat van de coïtus tussen man en vrouw, bevoorrecht en verheven tot algemeen geldend (mannelijk) model van seksualiteit. En het zogenaamde verbieden daarvan (zoals buiten het huwelijk, en bij het verbod op incest) werkt als een extra aanbeveling... Wat middel is, wordt aldus tot enig doel verheven waaraan alle andere vormen van lichamelijke beleving ondergeschikt zijn geraakt. Voor veel vrouwen (en misschien ook wel mannen) is een dergelijke opdeling en verstarring van het seksuele niet goed leefbaar. Dit systeem maakt het mogelijk, dat aan een schrijfster als Virginia Woolf 'frigiditeit' wordt toegeschreven, en dat terwijl haar werk 'vibreert van een krankzinnige en zo sterk aanwezige seksualiteit dat deze niet maar opvalt, zo zeer is zij één geworden met de tekst.'[36.] Bij Woolf is er sprake van die typisch 'vrouwelijke', geheel erotische wereld, waarin het seksuele niet in tijd en ruimte wordt afgebakend. Die diffuus sensuele wereld is in feite een heel gewelddadige wereld, omdat zij de bestaande normen èn hun perversies totaal negeert. De meervoudige seksualiteit spreidt zich over alles uit, maar blijft tegelijkertijd behouden. Zij is het ook, die scheppende activiteiten mogelijk maakt. Zonder seksuele lading geen kunst. 'Kunst' houdt altijd een verwijzing in naar die vrije maar gevaarlijke libidinale gebieden. Coïtus-ervaringen, hoe intens en vreugdevol die ook mogen zijn, zijn niet 'inschrijfbaar', behalve binnen de pornografie en binnen het gezinsmodel, de reproduktie. Dat heeft te maken met de verstoorde man-vrouw-communicatie, waarin de coïtus wordt voorgesteld als het moment

waarop man en vrouw elkaar echt bereiken, samensmelten zelfs, terwijl zij in werkelijkheid juist dan 'het verschil', hun anders-zijn beleven. Alleen als vrouwen hun eigen seksueel genieten èn onbehagen (kunnen en mogen) uitspreken, zal het mogelijk zijn, genotvolle coïtus-ervaringen echt 'in te schrijven', en er ook andere gebieden en momenten van het leven mee te doordringen en te bevruchten.[37.] Dat spreken van vrouwen is ook de voorwaarde voor de ontmanteling van het mannelijk seksualiteitsmodel en het zichtbaar worden van andere vormen en plaatsen van genieten en van libidinale kennis. Misschien zijn vrouwen, net als de Angelsaksische schrijfsters die Forrester aanhaalt, op zoek naar die 'eerste woorden': de woorden die het spreken en omhelzen met elkaar verbinden.[38.]

Het werk van Forrester doet in bepaalde opzichten denken aan dat van een andere Franse schrijfster, Marguerite Duras. Er is een aantal overeenkomsten tussen Forrester en Duras wat betreft inzet, thematieken en schrijfstijl, maar ook uitgesproken verschillen.[39.] Beiden benadrukken in hun werk de stilte, het niets, en beschouwen dat als een voor vrouwen vertrouwd gebied. Beiden willen in hun romans het zo 'obscene' niet-gezegde, niet-zegbare, laten doorklinken. Zij houden hun vormgeving zo kaal mogelijk, en die sobere vorm maakt bij beiden veel 'eigen taal' los bij de lezende. In hun romanteksten treffen we overeenkomstige schrijfprocédé's aan: veel korte zinnen (de snel terugkerende interpunctie veroorzaakt een voortdurend stopzetten van het betoog en een onderbreking van het ritme, waardoor een afwachten, een leegte, een stilte ontstaat), veel herhalingen, een veelvuldig gebruik van vraagtekens en soms een bladspiegel met veel lege tussenruimten. Duras voert de kaalheid ook in haar woordgebruik door: zij schrijft met simpele, zo neutraal mogelijke woorden. Bij Forrester zijn de variaties in het woordgebruik ook beperkt, maar veel meer dan Duras schrijft zij met emotioneel geladen woorden. De ruimte voor invulling met eigen emoties door de lezende blijft daardoor bij Duras groter dan bij Forrester, bij wie de tekst meer een beroep doet op herkenning van en identificatie met de aangeduide emoties. Je zou kunnen zeggen dat de stilte bij Duras meer totaal is dan bij Forrester, die in de stilte veel rumoer en tumult laat horen, terwijl bij Duras alleen af en toe een schreeuw doorbreekt.[40.] Bij beide schrijfsters ligt aan de romanteksten veel wanhoop en uitzichtloosheid ten grondslag. De romanfiguren zijn, wat zij ook ondernemen, in feite passief, overgeleverd aan een bestaan zonder zin. Zij lijken alleen wat tot niets leidende schijnbewegingen uit te voeren tegen een leeg, wit decor.

Forrester en Duras hebben dezelfde afkeer van de valse beloften en schijnoplossingen waarmee machtssystemen zichzelf installeren en in stand houden. Maar waar Forrester het schandelijke van die mechanismen in haar essays een de kaak stelt, bewaart Duras nadrukkelijk een 'theoretisch stilzwijgen'[41.], ook over het schrijven zelf. Zij weigert het spel van interpretaties, uitleg, rechtvaardigingen, mee te spelen, en stelt daarvoor in de plaats een onverzettelijke passiviteit.[42.] Het schrijven zelf is dan ook bij Duras dubbelzinniger dan bij Forrester: het is een activiteit die zowel zinloos is als recht van bestaan heeft. Het is een schrijven 'ondanks', een schrijven van de desillusie.[43.] De romanteksten van Forrester roepen ook die ambiguë sfeer op, maar in haar essays probeert zij wel al schrijvende openingen te bevechten en verdedigt zij te vuur en te zwaard elke vorm van scheppend werk. Haar weigeren beperkt zich tot het weigeren alternatieven aan te reiken die als evenzovele nieuwe verhullingen zouden werken. Zij wil voor eens en altijd de naakte, zo prachtige en tegelijkertijd zo schokkende werkelijkheid laten zien, en niet de plaatjes die daarop geplakt zijn. Ook dat houdt een afbreken van illusies in. Maar Forresters pessimisme is minder radicaal dan dat van Duras. Op enkele plaatsen in haar teksten ontstaat even een perspectief, zoals bij haar hartstochtelijke pleidooien voor (het luisteren naar) het scheppend denken, dat evenals het 'aanwezig worden' (spreken; filmen;

schrijven) van vrouwen nieuwe gebieden en nieuwe vrijheden zou kunnen openbreken. Maar omdat zij deze mogelijkheden alleen aanstipt en nauwelijks invulling geeft, biedt zij weinig houvast voor wie naar troost op zoek is. Voor haar bestaan teksten om ‘illusie te wekken, en die illusie is misschien wel de enige vorm van kennis die voor ons mogelijk is, onze enige vrijheid, onze enige beslissingsmogelijkheid en onze enige scheppingsdaad.’[44.]

Werk van Viviane Forrester:

ROMANS

- *Ainsi des exilés* Paris, Denoël, 1970.
- *Le grand festin*, Paris Denoël, 1971.
- *Le corps entier de Marigda*, Paris, Denoël, 1975.
- *Vestiges*, Paris, Seuil, 1978.
- *Les allées cavalières*, Paris, Acropole, 1982.

KORTE TEKSTEN

In: Cahiers du Sud, Commerce en Les Lettres Nouvelles.

ESSAYS

- Virginia Woolf, La Quinzaine littéraire, 1973.
- L'Autre Corps, voorwoord bij Trois Guinées van Virginia Woolf, Paris, Des Femmes, 1978.
- La violence du calme, Paris, Seuil, 1980.

- *Van Gogh ou l'enterrement dans les blés*, Paris, Seuil, 1983 (bekroond met de Prix Fémina Vacaresco).
  De Nederlandse vertaling van dit boek verscheen in 1984 bij de Arbeiderspers, Amsterdam, onder de titel: *Van Gogh - begraven in het koren* (vertaling: P.Ph.J. Klinkenberg).

RECENSIES, LITERATUURKRITIEKEN EN BESCHOUWINGEN IN:

Cahiers Renaud - Barrault, Magazine Littéraire, Le Monde, Le Nouvel Observateur, Quinzaine Littéraire, Quotidien de Paris, Tel Quel.

Eindnoten:

1. In *L'autre corps*, pp. 11-12.
2. Zie: *La violence du calme* (o.a. p. 32).
3. Zie: interviews in Les Nouvelles Littéraires, 1978, 14-21/9, p. 19, en in Des Femmes en mouvements, 1978, nr. 10, pp. 81-85.
4. Sorcières nr. 2, p. 44.
5. *Vestiges*, p. 42.
6. *Le grand festin*, p. 10.
7. *L'autre corps*, p. 18.
8. *Le corps entier de Marigda*, p. 19.
9. *Le grand festin*, p. 178.
10. Idem, p.69.
11. In: ‘Danser d'une langue à l'autre’, interview in Les femmes en mouvements,1978, nr. 10, p. 82.
12. *Vestiges*, p. 120 en p. 113.

13. Slotregels van *Vestiges*, p. 123.
14. *Le corps entier de Marigda*, p. 56.
15. Zie: *La violence du calme*, o.a. p. 23.
16. Zie over dit ‘wonen’ van vrouwen ook de fraaie, poëtische tekst van Luce Irigaray in: Les Cahiers du GRIF, 1983, nr. 26, pp. 139-143.
17. In: *La violence du calme*, pp. 68-92.
18. *La violence du calme*, pp. 71 e.v.: Cordelia wijdt Lear in in dat ‘niets’, in het zich overgeven aan de aanwezigheid van het verlies, en daarmee aan een heden waarin het verlies als zodanig opgeheven wordt.
19. In ‘Féminin pluriel’, Tel Quel, 1977, nr. 74, pp. 68-77, noemt Forrester: Georges Eliot, Emily Brontë, Charlotte Brontë, Emily Dickinson, Dorothy Richardson, Virginia Woolf, Gertrude Stein, Katherine Mansfield en Ivy Compton-Burnett.
20. Zie: ‘Danser d'une langue à l'autre’, p. 82.
21. Féminin pluriel, p. 69.
    Zie over schrijvende vrouwen en hun voorkeur voor estetische categorieën als het griezelverhaal (denk aan Marie Shelley's ‘Frankenstein’!) en de wonderbaarlijke vertelling: Béatrice Didier: ‘L'écriture-femme’, Paris, P.U.F., 1981 pp. 20 e.v., en: Michel Mercier: ‘Le roman Féminin’, Paris, P.U.F., 1976, vooral de hoofdstukken III en IV, pp. 87-155.
22. Hiervan bestaat een Nederlandse vertaling. Zie bij Werk van Viviane Forrester.
23. Zie: *La violence du calme* pp. 26-27.
    De ondermijning van de opvatting van een zelfstandig subject, kenmerkend voor de avant-garde literatuur, kan problemen opleveren voor een feministische literatuurkritiek. Juist nu vrouwen in wat grotere getale schrijvend het woord (willen) nemen, ook ‘sprekend subject’ (willen) worden, zou het subject niet meer bestaan, of minstens geen onderscheiden geslacht meer hebben? Diverse Franse schrijfsters en theoretica's houden zich met deze kwestie bezig, en nemen daar verschillende standpunten over in. De schrijfsters uit de stroming van de ‘Ecriture Féminine’ (o.a. Helene Cixous) stellen dezelfde vragen als de avant-gardeliteratuur over het schrijvend subject en, meer algemeen, over het verband tussen de geschreven tekst en het buitentekstuele, maar stellen deze nadrukkelijk in dienst van het onderzoek naar en het inschrijven van de (voortdurend verschuivende) ‘vrouwelijke’ identiteit(en). Het standpunt van Julia Kristeva legt minder nadruk op de historisch bepaalde positie van vrouwen in de maatschappij. Voor Kristeva is ‘het vrouwelijke’ een metafoor voor ‘het andere’ in alle symbolische ervaringen. Dat gebied is volgens haar niet aan vrouwen voorbehouden, en evenmin hebben alle vrouwen er toegang toe. (Zie: 34/44 Cahiers de Recherches de S.T.D. Paris 7, 1984, nr. 13, Femmes et Institutions littéraires, waarin een interview is afgedrukt met Julia Kristeva, pp. 59-64, en een artikel gewijd is aan de - niet eenvoudige - verhouding tussen feminisme en ‘moderniteit’: Alice Jardine, ‘Gynesis’, pp. 65-71.)
24. In het eerste hoofdstuk (‘La nuit des temps’) van *Archives du Nord*, het deel van haar ‘autobiografie’ handelend over haar vader en diens voorouders, ontvouwt Marguerite Yourcenar een soortgelijke gedachtengang. Anders dan bij Forrester is haar visie mede geïnspireerd door Oosterse opvattingen, o.a. die van het boeddhisme.
25. In: ‘Qui nous aime?’, Magazine Littéraire, 1980, nr. 163, pp. 24-26.
26. *Danser d'une langue à l'autre*, p. 84.
27. *La violence du calme*, p. 164.
28. Idem, p. 139.
29. Zie: *L'autre corps*, p. 10.
30. Zie: ‘Le regard des femmes’, in: ‘Paroles... elles tournent’, Paris, 1976, Editions des Femmes, pp. 12-13.
31. Féminin pluriel, p. 69.
32. Respectievelijk in *La violence du calme* p. 119. en in *Les allées cavalières*, p. 49.
33. Magazine Littéraire, 1982, nr. 180, p. 37.
34. Les Nouvelles Littéraires, 1978, 14-21/9, p. 19.
35. Zie ook het interview met Viviane Forrester in: Marie-Françoise Hans, Gilles Lapouge, *Les femmes, la pornographie, l'érotisme*, Paris, 1978, Editions du Seuil, pp.77-85.
36. Féminin pluriel, p. 73.
37. Luce Irigaray werkt in *Ethique de la différence sexuelle* (Paris, 1984, Editions de Minuit) de voorwaarden uit waaraan volgens haar voldaan moet zijn, wil er ooit sprake zijn van een echte ‘vruchtbaarheid’ tussen man en vrouw (waarmee *niet* de lichamelijke reproduktie bedoeld wordt), en daarmee tevens van een geheel nieuwe poëtica...
38. Féminin pluriel, p. 76.
39. Viviane Forrester heeft op diverse plaatsen over Marguerite Duras geschreven, onder andere in:
    - *Marguerite Duras*, 1979, Ed. Albatros (hierin staan artikelen van diverse auteurs, onder wie J. Lacan en M. Blanchot, over M. Duras);
    - Magazine Littéraire, 1980, nr. 158: ‘voir. être vue’, pp. 11-13;
    - Cahiers Renaud-Barrault, 1983, nr. 106: ‘Départ des amants’, pp. 13-15.

40. Zie: Madeleine Borgomano, ‘Une écriture féminine? A propos de Marguerite Duras.’, Littérature, 1984, nr. 53, pp. 59-68.
41. Christiane Makward, ‘Structures du silence/du délire. Marguerite Duras/ Hélène Cixous.’ in: ‘Poétique, 1978, nr. 35, pp. 314-324.
42. Magazine Littéraire, 1980, nr. 158, p. 17 (interview met Xavière Gauthier).
43. Zie voetnoot 40.
44. *Danser d'une langue à l'ature*, p. 82.

[Vervolg De prozakritiek en de academische benadering]

vervolg van pagina 54

literatuur in het oog wordt gehouden.[10.] Dat tussengebied is het gebied van de op analyse berustende interpretatie. Zelfs al zou de theoreticus zich onbehaaglijk voelen (van Bronzwaer noch Oversteegen had ik overigens die indruk): de praktijk zal toch taaier zijn dan de leer. Ik behoef maar te wijzen op het cluster interessante interpretaties aangaande Nootebooms roman *Rituelen*, dat we sinds kort bezitten, met Goedgebuures studie als middenluik[11.] en de essays van Van Buuren[12.] en Bekkering[13.] als zijpanelen. De schepping daarvan blijft alleen mogelijk, meen ik, kijkend naar de herkomst van deze essayisten, wanneer alle betrokkenen hiervoor universiteitstijd, onderzoekstijd mogen uittrekken. Met andere woorden wanneer, als het gaat om voorwaardelijke financiering van onderzoeksprogramma's, interpretatie van literaire teksten als een serieuze onderzoekstaak wordt gezien.

Eindnoten:

10. Wam de Moor: ‘Blauwdruk voor een herverkaveling. Literaire kritiek en literatuurwetenschap op de driesprong’, in: BZZLLETIN 102, januari 1983, pp.3-7. (Door de zetter zijn de paragrafen 9 en 10 verwisseld).
11. Jaap Goedegebuure: *Over* Rituelen *van Cees Nooteboom*. Synthesereeks, Amsterdam 1983.
12. Maarten van Buuren: ‘Und weinte bitterlich’. Tekst en intertekst in *Rituelen* van Cees Nooteboom. *De Revisor* 1984/1, pp. 30-35.
13. Harry Bekkering: ‘Rituelen, een ongewoon rijk boek’, in *Maatstaf* 1983, 8, pp. 56-68.

Jaap T. Harskamp
Het lied van de verloren liefde
Musico-literaire opstellen (4)

De romantici droomden van een vrouw die zij nooit hadden gezien, maar die mooi zou zijn en mysterieus en zij noemden haar *la belle inconnue.*

Het thema is door Paul Verlaine met poëtisch raffinement aangegrepen. In de *Poèmes saturniens* (1867) vindt men het sonnet dat de titel 'Mon rêve familier' draagt - ik citeer de eerste strofe:

> Je fais souvent ce rêve étrange et pénétrant
> D'une femme inconnue, et que j'aime, et qui m'aime
> Et qui n'est, chaque fois, ni tout à fait la même
> Ni tout à fait une autre, et m'aime et me comprend.

In roman of verhaal is deze onbekende schone dikwijls een zangeres. De held heeft deze dame niet of nauwelijks gezien, maar van verre heeft hij haar lokkend lied gehoord. De zuiverheid van haar stem zendt hem een sidderende schok door het lichaam. Haar stem heeft een erotische kwaliteit, voor hem die de stem hoort is het - om met Tsjechow te spreken - alsof hij in een rijpe meloen hapt.

In *Les nuits italiennes* (1848) van Paul de Musset bijvoorbeeld hoort de hoofdfiguur, graaf Andréa, van een afstand het lied van een jonge vrouw: 'Een schitterende alt zong de romance *La Stranièra* en sidderend besefte ik dat deze stem die van mijn mooie onbekende zou zijn'. De oorsprong van het thema ligt misschien in het werk van Tieck. In de novelle 'Musikalische Leiden und Freuden' is graaf Alten bezeten van muziek. Maar zelden kunnen uitvoeringen voldoen aan zijn hooggespannen verwachtingen. Hij wordt echter diep getroffen door de zang van een jonge vrouw (Julie): hij heeft haar één keer horen zingen en hij reist alle concertzalen van Europa af om zijn onbekende terug te vinden. Uiteindelijk zal hij haar vinden en huwen. Tiecks novelle blijft van middelmatig gehalte, maar het thema sprak tot de verbeelding.

Een variant op dit thema is door Toergenjew beproefd in het verhaal 'Drie ontmoetingen' (opgenomen in de bundel *Jagersverhalen*). De verteller is daar tot tweemaal toe diep getroffen door de stem van een onbekende vrouw die het lied *Veni, pensando a me segretamente*... zingt. De eerste maal hoorde hij haar in Sorrento (Italië) en een tweede maal blijkt die onbekende vrouw te zingen in een afgelegen huis op een eenzame Russische steppe. Beide keren had de verteller haar even mogen aanschouwen - haar bekoorlijke verschijning, de grote donkere ogen, het weelderig zwarte haar en de lieftallige, gloedvolle stem zouden hem blijven achtervolgen en van verlangen doen verteren.

De verteller zou zijn (Russische) onbekende bij toeval ontmoeten, zonder zelfs haar naam te leren kennen. De beide keren dat hij haar zang had gehoord, wachtte de vrouw haar minnaar. Maar de man was haar ontrouw geworden en zij had de lust tot leven verloren. Voor de verteller was daarmee het geheim van zijn schone onbekende ontraadseld en hij besefte dat de vrouw die hem in zijn dromen had bezocht, nooit de zijne zou zijn. Teleurgesteld verliet hij haar en zou haar niet weer zien. Het slot van het verhaal - zo typerend voor de vertelkunst van Toergenjew - is voor beide betrokkenen een ontgoocheling.

Het thema van de onbekende zangeres is op fraaie wijze verwerkt in Robert Musils eerste roman *Die Verwirrungen des Zöglings Törless* (1906). De jongeman herinnert zich daar een kleine Italiaanse stad waar hij met zijn ouders had gelogeerd in een

hotel dat niet ver van de schouwburg was gelegen. Iedere avond werd in die schouwburg dezelfde opera uitgevoerd en in zijn kamer kon hij iedere toon horen en luisteren naar de woorden van een taal die hij niet begreep. En zo gebeurde het dat hij verliefd werd op één van de zangeressen, zonder haar ooit te hebben gezien.

Thomas Eakins. The Pathetic Song (laat achttiende-eeuws)

Het taal-aspect is belangwekkend. Indien men een taal niet spreekt of begrijpt, dan valt de intellectuele waarde van het woord weg - taal wordt muziek. Dat is niet zonder historische betekenis. De Franse Romantiek was in eerste instantie een emigrantenliteratuur, het romantische had tienduizenden cultuurdragers uit eigen land verdreven en tallozen vestigden zich in Zwitserland. De wederopbloei van een religie die naar muziek dorstte, was daarvan een gevolg. Maar ook het contact met een voor velen onbekende taal zou een intenser gevoel voor muziek hebben bewerkstelligd.

Etienne Senancours *Obermann* (1804) is een belangrijk boek geweest voor de richting waarin de Romantiek zich zou ontwikkelen. In de achttiende eeuw had men waarde toegekend aan het motief in de muziek, aan de verklarende functie van het woord. Voor Senancour die als balling in Zwitserland verbleef, viel die functie en dat steunpunt weg. In de belevenis van vocale muziek wenste hij iedere verstandelijke interpretatie uit te schakelen. ‘Ik houd van het lied waarvan ik de woorden niet begrijp’, schreef hij. Aan de Duitse taal kende hij een fonetische rijkdom toe die, onafhankelijk van de betekenis van woorden, de muziek voor hem verdiepte. Hij beschouwde het Duitse accent als romantischer dan dat van zijn moedertaal.

Senancour heeft het Franse oor gevoelig gemaakt voor de Duits vocale muziek.

In brief XXXVIII van *Obermann* - een roman in brieven-benadrukt de schrijver dat het romantische aan het oor toebehoort. In de geluiden heeft de natuur de meest krachtige expressie van het romantische gelegd, dit aspect wordt via het gehoor overgedragen. Geuren wekken voor hem snelle maar vage indrukken; het oog spreekt tot het verstand, niet tot het hart: men bewondert wat gezien is, men voelt het gehoorde. De stem van de beminde vrouw is fraaier en rijker dan haar gelaatstrekken.

Daarmee keren we terug naar Robert Musil die ruim een eeuw later zijn jonge Törless verliefd wist op de stem van een vrouw van wie hij zelfs de gelaatstrekken nooit heeft aanschouwd. Bij Törless wekt de muziek van haar stem een zinnelijke begeerte. De felle hartstocht van haar aria's ervoer hij als de vleugelslagen van grote zwarte vogels. Probeerde hij zich de acteurs voor te stellen die bezig waren die hartstochten uit te beelden, dan schoten onmiddellijk donkere vlammen voor zijn ogen op. Die duistere brand, deze zwarte vleugelslagen beminde hij onder de naam van de zangeres die hij nooit had gezien.

De liefde die opvlamt door de stem van *la belle inconnue* is een specifiek literair thema. Maar ook in een meer persoonlijke relatie tussen man en vrouw blijkt dikwijls dat de stem door middel van het gezongen lied de toehoorder zijn liefde doet ontdekken voor de executante. In George Sands roman *Jacques* (1834) is de liefdesverhouding van Jacques en Fernande beschreven. Hij was zich niet bewust van de intensiteit van zijn passie, maar Fernande's stem overtuigde hem van zijn liefde. Hij valt voor haar lied, haar stem. En Fernande peinst: ‘Jusque là il ne m'avait pas vue... De ce moment il m'a aimée’. Wat zij niet beseft is dat haar muziek een andere maar even felle kracht in werking heeft gezet, die van de herinnering. Muziek roept een verleden op. Jacques wordt diep ontroerd door een oude romance die Fernande voor hem zingt - diezelfde romance was eens vertolkt door het eerste meisje dat hij had liefgehad.

Deze drieëenheid van muziek-liefde-herinnering is- en ik kom daarop terug in een afzonderlijk opstel - een literaire gemeenplaats. Hier gaat het mij om een parallel tussen deze passage uit de roman van George Sand en een onovertroffen kort verhaal van James Joyce, het laatste in de verzameling *Dubliners* (1914), dat de titel ‘The Dead’ draagt.

In dit verhaal verzamelen zich de gasten in het huis van de ongehuwde maar muzikale dames Kate en Julia Morkan ter gelegenheid van het jaarlijkse kerstbal. Aanwezig zijn ook Gabriel Conroy, neef van de dames, onderwijzer en literair criticus voor de Daily Express, met zijn echtgenote Gretta.

Voor de maaltijd wordt er gedanst, gezongen en piano gespeeld. Tijdens het diner komt het gesprek - geleid door Mr. Bartell d'Arcy, een tenor - op de opera en de Italiaanse gezelschappen die in vroeger tijden in Dublin waren opgetreden. Na de maaltijd spreekt Gabriel enkele mooie maar holle woorden om de jaarlijkse dankbaarheid voor het jaarlijkse gebeuren uit te drukken.

De gasten vertrekken. In de donkere hal wacht Gabriel totdat Gretta gereed zal zijn om de terugtocht door de koude avond te wagen. Hij ziet zijn vrouw op de eerste verdieping van het huis staan, in de schaduw, leunend tegen de trap. Zij staat daar, roerloos, luisterend naar een lied in de oude Ierse toonaard dat op klaaglijk-schorre wijze wordt gezongen door de heer D'Arcy die tevoren had geweigerd zijn stem te gebruiken vanwege een lichte griep.

Door dat lied ‘Het meisje van Aughrim’ was Gretta in een opgewonden stemming geraakt, met een blos op haar wangen en schitterende ogen had zij naar de zanger geluisterd.

Dit lied overigens dat Joyce noemt, zou volgens de heren Hodgart en Worthingon (*Songs in the Works of James Joyce*: New York 1959, p. 6) een literaire variant zijn op het bestaande lied ‘The Lass of Rock Royal’:

O the rain falls down on my heavy locks
And the dew wets my skin
My babe lies cold.

In deze context blijft dit een terzijde.

Gabriel was innerlijk verwarmd door de wijze waarop Gretta de muziek had verwerkt en een gevoel van tederheid en sensualiteit doorstroomde zijn lichaam. Op de terugweg door het besneeuwde Dublin waren die gevoelens feller geworden en een heftig verlangen kroop in hem op.

Thuisgekomen blijkt Gretta volkomen afwezig, zij barst in snikken uit en bekent dat ‘Het meisje van Aughrim’ haar diep bedroefd heeft gemaakt. Dat lied was eens gezongen door een jongen, Michael Fury, in de tijd dat zij nog in Galway bij haar grootmoeder woonde. Toen hij had vernomen dat zij naar Dublin zou vertrekken, was hij ziek geworden. De avond voordat zij Galway zou verlaten, zag zij hem voor de laatste maal. Hij had zijn ziekbed verlaten om haar huiverend van de kou te vertellen dat hij niet verder wilde leven. Een week later stierf hij - hij was voor haar gestorven. Gretta had dit altijd geloofd zonder haar geheim met iemand anders te kunnen delen, zelfs niet met Gabriel.

Gretta's eerste reactie op de muziek had bij Gabriel gevoelens opgeroepen van tederheid voor zijn vrouw, van vreugde en verlangen. Het melancholieke lied wat Gretta's gedachten terugverplaatst naar de liefde van haar jeugd, de passie van een jonge en muziekgevoelige man die voor haar was gestorven.

Joyce besluit het verhaal met enkele magistrale alinea's. Gabriel ervaart een diepgevoelde sympathie voor de jonge Michael Fury van wiens bestaan hij zich nooit bewust was geweest. Door het raam van zijn slaapkamer tuurt hij in het duister van de nacht, terwijl Gretta slaapt. Het was weer gaan sneeuwen. Heel Ierland lag ondergesneeuwd.

In zijn slotregels geeft Joyce ons de meest aangrijpende muziek, die van de absolute stilte. In de vertaling van Rein Bloem zijn het deze regels: ‘Het sneeuwde ook op het eenzame kerkhof op de heuvel waar Michael Fury begraven lag. De sneeuw lag dicht opeen gewaaid tegen de gekromde kruisen en grafstenen, op de punten van het kleine hek, op het kale struikgewas. Zijn (Gabriels) ziel ebde langzaam weg, toen hij het zachtjes hoorde sneeuwen door het heelal en zachtjes sneeuwen als in het laatste uur over levenden en doden’.

Twaalf jaar voordat Joyce zijn serie *Dubliners* publiceerde, was van Louis Couperus *De Boeken der Kleine Zielen* verschenen. In één van zijn brieven schreef de auteur over de problemen die hij had ondervonden tijdens de schepping van de grote roman. In vrijwillige ballingschap (als Joyce) had hij geworsteld om de atmosfeer grauw en Hollands te houden. ‘Nu en dan lacht ook de zomer of schittert de sneeuw er even door heen, *de sneeuw als doodsbeklemming* op het einde van het Derde Boek...’ (27 mei 1902, mijn cursivering).

De schitterende passage waarnaar Couperus verwijst, vindt men in de hoofdstukken XIX en XX van het eerste deel van ‘Zielenschemering’. In de beschrijving van een ‘nacht van dood en sneeuw’ toont Couperus zijn stilistische meesterschap. In deze passage bijvoorbeeld: ‘Buiten sneeuwde het met groote vlokken. Uit een eeuwig land van den dood, als uit eeuwige hemelsteppen van eeuwigen dood vielen over de kleine stad den geheelen nacht de vlokken neêr’. Couperus wedijvert hier met de allergrootsten in de literaire traditie - de geestverwantschap met Joyce is opmerkelijk.

En wie denkt bij dit alles niet aan één van de fraaiste liederen die in de Nederlandse literatuur zijn voortgebracht? Zie hoe Nijhoff een slotstrofe aan 'Het lied der dwaze bijen' heeft gegeven:

> Het sneeuwt, wij zijn gestorven,
> huiswaarts omlaag gedwereld,
> het sneeuwt, wij zijn gestorven,
> het sneeuwt tussen de korven.

Een muziek van geluk, rondom Nijhoffs 'Fuguette'

In Nijhoffs bundel *Vormen* vindt men talrijke gedichten die de muziek aangaan - men denkt aan zijn 'Mozart' of de 'Kleine prélude van Ravel'. Persoonlijk treft mij het sonnet 'Fuguette' na herlezing (ik had het werk van de dichter lang niet in handen gehad) meer dan ooit tevoren als een geslaagd, een prachtig gedicht:

> Claudien, jij speelt piano, en ik zit
> In de warande, en luister naar het zingen
> Uit het innige hart der stille dingen,
> En luister naar de stem der nacht die bidt -

Nu is mijn hart heel stil geworden: dit
Is het stil einde van het groote dringen.
De regens die tusschen ons beiden hingen,
Claudien, zijn over en de nacht is wit.

Zachtheid, zachtheid is het woord van muziek:
Het is of je op een groenen heuvel toeft,
Een fabel leest, of ziet een mozaïek -

En 't hart, ontvangend wat het hart behoeft,
Niet meer van pijn verbijsterd, niet meer ziek,
Vergeet - een glimlach lang - wat het bedroeft.

Dit is niet een gedicht dat om interpretatie vraagt. Het is hier alsof de dichter zijn lezer rechtstreeks voor de opgave stelt zijn gevoelsbelevenis met hem te delen. En indien de lezer daartoe bij machte is, indien hij zich geraakt weet door de emotionele ervaring, vanwaar stamt dan deze sympathie der tonen? Dat althans is de vraag die deze lezer zich heeft gesteld. En het merkwaardige daarbij is dat ik over de jaren van leeservaring een aantal aantekeningen heb gemaakt, die alle uit eenzelfde beleveniswereld schijnen te stammen. Het gaat mij dan om de ervaring zelf, mijn beschouwingswijze wil niet historisch of genetisch zijn. In de benadering van het sonnet maak ik een omtrekkende beweging.

Een persoonlijke ervaring. Ik herinner mij een late avond in Italië, vele jaren geleden. In de Badia Fiesolana waar ik aan de Europese Universiteit studeerde, werd een concert gegeven. Ik was aan een enge zitplaats in een rij ontsnapt en stond buiten op het bordes. Achter mij klonken zachte en zoete klanken (was het Schumann?) en ik keek uit over Florence, de stad lichtte op in het dal. Verre geluiden vermengden zich die warme avond met de sonore tonen van muziek, de vuurvliegjes dansten tegen de donkere silhouetten van olijfbomen. Van de feestelijke avond zelf kan ik mij weinig meer herinneren, de muziek die werd uitgevoerd ben ik vergeten: wat mij is bijgebleven is een intensiteit van gevoel zoals we die zo weinig mogen ervaren. Geluk - dat is wellicht het lompe woord dat Van Dale ons geeft.

In *Music at Night and Other Essays* (1949, p. 43) beschrijft Aldous Huxley een stille avond bij de zee. Alleen het schrille geluid van een krekel klinkt op en benadrukt de volmaakte rust. In de verte ratelt een trein voorbij en het geluid is als een zachte streling over het warme lichaam van de nacht. Het is een nacht dat je naar muziek verlangt. Voor Huxley roept de gelukzaligheid van het moment, de vermenging van atmosferische en auditieve ervaringen, de gedachte aan een specifieke muziek op: het ‘Benedictus’ van Beethovens *Missa Solemnis.*

Ik zou hierbij twee kanttekeningen willen maken: de muzikale geest is - in de eerste plaats - tot de zee getrokken, hij waardeert een ‘watermuziek’. Deze aantrekkingskracht blijkt uit het werk van zowel de componist als de schrijver. Men denkt bijvoorbeeld aan Beethovens mooie bewerking van twee gedichten van Goethe: ‘Meeresstille und Glückliche Fahrt’ (op. 112, 1814/5). De zee - schreef Marcel Proust in *Les plaisirs et les jours* (het opstel: ‘La mer’) - ‘nous enchante ainsi comme la musique’. De romantici hadden er niet anders over gedacht. De mechanische muziek van de trein heeft ook andere schrijvers geroerd en dikwijls blijkt Beethoven de machinist. In *Cashel Byron's Profession* bijvoorbeeld (1901 - de gebruikte editie is van 1932, pp. 79/80) schrijft Bernard Shaw dat hij zich bij voorkeur langs de zeekant opstelt om naar het geluid van treinen te luisteren. Een ruimtelijke ervaring is vermengd met een akoestische. De trein nadert in de verte, maar je kunt

het geluid nauwelijks onderscheiden van het zingen van de zee. Je herkent dit alleen in de variatie: het ene moment in diepte onderdrukt, het andere als van een heuvelrug weerkaatst. Minutenlang is het een glijdend geluid, dat plotseling breekt in een ritmisch geratel, maar altijd verschillend in intensiteit. Zodra het geluid dichter nadert - aldus Shaw - dan ‘moet je in een tunnel gaan staan en de trein daar laten passeren. Ik heb dat eens gedaan; en het was mij als de laatste pagina van een ouverture van Beethoven, van een donderende onstuimigheid’.

Om nog even in de trein te blijven zitten: in Simon Vestdijks *Sint Sebastiaan* (1939) treft men een aardige passage waar Anton Wachter tijdens de schoolvakantie bij zijn grootouders in Amsterdam verblijft. Hij verveelt zich stierlijk, verliest zich in fantasiën. Zonder enige technische aanleg maar overtuigd van zijn kunnen, stelt hij zich voor een locomotief te bouwen die in Lahringen door de stadstuin zou rijden. Anton bootste de trein na, hij pufte en blies en neuriede er een melodie bij - de *Türkische Marsch* van Beethoven, *de* muziek voor die trein. Vestdijk zal altijd naar een specifieke muziek verwijzen of een deel daarvan.

Wassili Kandinski. De zangeres (1902/03).

In Prousts *A la recherche du temps perdu* is een geluksgevoel verbonden (ed. Pléiade I, p.83) met het atmosferische (ook daar warmte en stilte) en het gezoem van vliegen, de ‘kamermuziek van de lente’. Bij Stendhal gaat het om muzikaliteit in striktere zin: daar zijn het de klokken die hun geluid over het stille landschap dragen die een gevoel bewerkstelligen dat het geluk nabij komt (*Vie de Henri Brûlard*: ed. Pléiade, p. 407).

Prousts kamermuziek van de lente doet mij denken aan een passage die men vindt in de stil-poëtische *Overpeinzingen van een bramenzoeker* van R.N. Roland Holst (de stukken werden geschreven tussen 1916 en 1922 en in 1923 voor het eerst gepubliceerd). In het titelstuk beschrijft de auteur hoe hij een warme middag verdroomt op de bloeiende hei. De zon brandt, de stilte maakt de natuur hoorbaar. De passage die aan Proust herinnert (achtste uitgave van 1968, pp. 15/6), is deze:

> De zon gaat schijnen op de plek waar ik lig, nu komen insecten kruisen vlak boven mijn hoofd, 't is een felle muziek in miniatuur, 't is of zij strak

gespannen snaartjes aanslaan die maar kort na blijven zingen. Sluit ik mijn oogen dan hoor ik er een wijsje in, welk wijsje is 't, waar hoorde ik toch dat wijsje?... dáár waar ik door de ramen de zee somber en regelmatig zag slaan tegen de donkere rotsen in avondlicht, en waar een overmoedig engelsch meisje opzichtig de maat sloeg voor een rood bejast strijkje. O lang geleden.

Als bij Huxley roept de belevenis van warmte en stilte - alleen

gebroken door de geluiden van de natuur - de gedachte op aan een specifieke muziek. Onder de prikkel van het auditieve voegt zich voor Richard Roland Holst daarbij een element van een herbeleving van het beleefde, een 'résurrection du passé' (over de samenhang van muziek en herinnering kom ik in een later opstel te spreken).

Tsjechows indrukwekkende verhaal 'De dame met het hondje' verscheen in 1899 (vertaling: Charles B. Timmer). Dmitri Goerow is een man van nog geen veertig, vader van drie kinderen, echtgenoot van een vrouw die hem niet langer kan bekoren. Hij was te jong getrouwd. Teleurgesteld in zijn leven zoekt hij avontuurtjes met vrouwen en - zoals dat Don Juan eigen is - beschouwt hij de vrouw als een 'minderwaardig ras'. In de zomer vlucht hij van het gezeur van een gezin naar de zoetheid van Jalta. Daar ontmoet hij Anna Sergejewna (echtgenote van ene Von Dideritz) - zij verblijft alleen aan de kust, verveeld, lusteloos, een ongelukkige jonge vrouw. Er ontwikkelt zich een affaire die meer is dan een vluchtig avontuur: de hoge prijs die zij betalen is er één van diep gevoel. Een moment van intens geluk beleven zij in Oreanda, een plaatsje even buiten en boven Jalta.

Ze zaten er op een bankje en keken uit over zee, naar Jalta dat in de diepte lag. Aan de bomen bewoog geen blad, de krekels sjirpten en het doffe, eentonige luid van een branding zong van eeuwige rust, van continuïteit, van uiteindelijke verlossing ook. Voor beide mensen lag daarin de diepe betekenis van hun samenzijn, één van verzoening met hun lot, een moment van een natuurlijke muziek van geluk.

Maar de zomer in Jalta gaat voorbij, de pijn van scheiding wacht beide mensen. Het geluk van beiden was oprecht geweest, maar het samenzijn mocht niet duren: hun verhouding blijft een onvoltooide symfonie van liefde.

Nabokov moet dit verhaal van Tsjechow diep hebben bewonderd. Zijn 'Lente in Fialta' - d.i. het titelverhaal in de bundel van die naam - ademt geheel de geest van 'De dame met het hondje'. In de roman *Glory* is ditzelfde verhaal het meest geliefde werk van de held Martin Edelweiss.

Genoemde roman verscheen in 1971 en is de Engelse bewerking van een vroeger Russisch werk dat de titel *Podvig* draagt. De eerste hoofdstukken beschrijven de jeugd van Martin Edelweiss (zijn grootvader was een Zwitser die rond 1860 in Petersburg de functie van huisleraar had aanvaard). Martins ouders waren gescheiden, zijn vader stierf jong. Hij leefde met zijn moeder. De revolutie had hen in eerste instantie naar Jalta verdreven.

Aan het slot van het vijfde hoofdstuk herinnert Martin zich een picknick op een bergplateau buiten Jalta vanwaar men uitkeek over zee. De avond was gevallen en men had zich rondom een vuur verzameld. Martin was uit de kring gestapt, stond alleen en keek uit over het water dat werd verlicht door een volle maan, tuurde in de duisternis van de afgrond beneden hem. Hij zag de schaduwen bij het vuur, een arm die een tak op de vlammen wierp. De krekels sjirpten onafgebroken. De hemel was bezaaid met sterren en deed Martin duizelen van grootsheid.

Het geheel van indrukken greep hem diep aan: hij ondervond een welhaast ondragelijke intensivering van de zintuigen. Het was een magisch moment waarvan de spanning hem volledig opeiste - voor hem maakte die ervaring alleen het leven de moeite waard.

Wat verbindt deze teksten? In alle aangehaalde passages blijkt een ruimtelijke of atmosferische ervaring gepaard te gaan met een akoestische sensatie, de stem van de natuur of, in meer strikte zin, de klank van muziek. De zintuiglijke

gewaarwordingen vermengen zich tot een muziek, de muziek van menselijk geluk. Hiermee is - in positieve termen - ook de gevoelservaring geduid die Nijhoff in het sonnet 'Fuguette' heeft verwoord. Maar zoals Schopenhauer zijn 'Nirwana' alleen in negatieve termen kon suggereren, als een bevrijding van de slavendienst aan de wil dank zij de muziek ('een einde aan het grote dringen' voor Nijhoff), zo is het geluk misschien beter in negativa geduid. Een passage uit het werk van Goethe brengt ons in die zin dichter tot Nijhoff.

Op 11 september 1786 schreef Goethe in een dagboekaantekening van zijn *Italienische Reise over zijn tocht* door de Alpen en de aankomst in Triënt. Hij was in Italië gearriveerd, het land van zijn dromen. De avond valt, het is warm en stil in de natuur, enkele wolken rusten onbeweeglijk aan de bergtoppen (de atmosferisch-ruimtelijke gewaarwording). De zon gaat onder en onmiddellijk begint het concert van krekels, doordringend als de muziek van een fijn klokkenspel (de auditieve indruk). Beide ervaringen versmelten zich tot een gevoel van intens geluk. Voor eens in het leven voelt men zich 'in de wereld thuis, niet als een vreemdeling of een balling'.

Men heeft geluk met muziek geassocieerd. Maar juist pijn laat zich in termen van muziek *beschrijven* (de gedachte is van Paul Valéry's *Monsieur Teste*). Er zijn hoge en lage pijnen, andante- en furiosopijnen, aangehouden tonen, arpeggio's, stijgende reeksen, plotselinge stilten. Voor Schopenhauer verleende de muziek die plotselinge stilte in de felle pijn van bestaan. Alle muziek? vraagt men dan. En steeds opnieuw? Voor Goethe en Nijhoff, in het besef van menselijk ballingschap, is die plotselinge stilte in de muziek van pijn een veel zeldzamer - een glimlach lang - fenomeen dat onverwacht geschonken is in een unieke vermenging van zintuiglijke gewaarwordingen.

Een tegendraadse voetnoot

De befaamde roman *A rebours* van Joris-Karl Huysmans verscheen in 1884 en werd door de tijdgenoten van de auteur bestempeld als de bijbel der decadenten. Een boek vol vergif, een zware geur van wierook schijnt aan de pagina's te hangen, aldus typeerde Oscar Wilde dit werk in zijn *Picture of Dorian Gray*. Als karakter zou deze Dorian Gray ondenkbaar zijn geweest zonder zijn literaire voorganger Des Esseintes, de held in de roman van Huysmans. De roman is het levensverhaal van een zenuwzieke, Des Esseintes is de sensitieve mens van het *fin de siècle*: een oververfijnde estheet, een sadist bij wie seksualiteit en religie in elkaar overlopen. Des Esseintes heeft zich van het actieve bestaan teruggetrokken.

In de vertaling van Jan Siebelink draagt de roman de titel *Tegen de keer* (Atheneum 1980). Niet alleen lijdt Des Esseintes aan een erfelijke neurose, zijn jeugd is hem een blijvende kwelling gebleven. Het verleden beschouwt hij met haat en verbittering. Des Esseintes leeft 'tegen de keer' - in de techniek van Huysmans ziet men een omdraaiing van overgeleverde literaire thema's. Een voorbeeld daarvan valt binnen de context van dit opstel.

Des Esseintes cultiveert het zintuiglijke tot in de meest fijne details. Hij weet alles van kleuren af, hij verstaat de taal van parfums, hij kent het raffinement van de smaak. Geur en smaak stimuleren bij hem de functie van het geheugen. Het auditieve heeft eenzelfde effect. Het merkwaardige bij deze complexe en zenuwzieke mens is dat het hier niet gaat om een *ongezochte* ervaring: Des Esseintes schept zich de omstandigheden waarbij het verleden hem overspoelt.

Uit haat en minachting voor zijn kinderjaren bijvoorbeeld (eerste hoofdstuk) had hij aan het plafond van zijn boudoir een kleine, van zilverdraad gevlochten kooi

hangen, waarin hij een krekel gevangen hield. Dat beest sjirpte zoals de krekels dat eens hadden gedaan bij het kasteel waarin hij zijn jeugd had doorgebracht.

Hoorde hij dat geluid dan kwamen al die stille en weemoedige avonden terug die hij als kind geleden had, scherp herinnerde hij zich dan de trieste eenzaamheid van zijn jeugd. De herinneringen dreven hem tot waanzin. Hij zocht het lichaam van een vrouw en in dolle, perverse drift wilde hij de herinneringen aan zijn familieleven bezoedelen.

In de literaire thematiek toont Huysmans zich in deze passage een tegendraadse meester.

Graa Boomsma
Meer vergeten dan onthouden
In gesprek met Rudolph Wurlitzer

Net teruggekeerd in zijn uitvalsbasis New York City - via Los Angeles - uit het Amerikaanse deel van de Samoa-eilanden, staat Rudolph Wurlitzer op het punt weer te vertrekken. Dit keer naar Nova Scotia in Canada, waar hij een zeer rustig huis heeft. 'Ik reis veel. Meer dan zes maanden op één plek hou ik niet uit. Mijn gereis heeft een antropologisch tintje. Verhoudingsgewijs lees ik ook veel over sociologische onderwerpen. Helaas ben ik nog nooit in Amsterdam geweest.'

Het is 21 augustus 1984. New York City, East 23rd Street. Ik heb het dus getroffen. In een brief aan mij eerder dat jaar schreef Wurlitzer, dat zijn nieuwe boek in augustus bij Knopf zou verschijnen en dat hij dan even in New York zou zijn. Amper in Manhattan aangekomen, zie ik *Slow Fade* van hem in de etalage van een boekhandel in 42nd Street liggen. Kopen en lezen. Twaalf jaar na zijn kleine roman *Quake* is hij weer terug met een opmerkelijk toegankelijk boek dat voor een deel de neerslag lijkt te zijn van zijn activiteiten als scenarioschrijver in Hollywood. Hij laat me een eerste kritiek zien, die hij in L.A. in het blad California heeft aangetroffen. 'Waardeloos. Daar heeft een schrijver niets aan. De literaire kritiek in de Verenigde Staten heeft een broertje dood aan nuchtere analyses. Bovendien kijken de boekbesprekers op het medium film neer.'

Veel Amerikaanse schrijvers zoeken hun (financiële) geluk in het schrijven van filmscripts voor de droomfabriek Hollywood. Dat dat literaire pad niet altijd over rozen gaat, mag genoegzaam bekend zijn. Voor blanke schrijvers is het vaak schrijven en vechten tegen de bierkaai. Zwarte schrijvers balanceren helemaal op de rand van de afgrond, getuige de autobiografische roman *Rhinestone Sharecropping* (1981) van de auteurregisseur Bill Gunn: een prachtig boek over de moderne culturele discriminatie van de zwarte schrijver. Ook Wurlitzer stortte zich in de bordkartonnen, verraderlijke tweedimensionale filmwereld, en niet zonder succes. Zes van zijn scripts (hij produceerde er twaalf) bereikten het witte doek, waaronder *Two-Lane Blacktop*, een titel die in zijn tweede roman *Flats* (1970) opduikt. Wurlitzers eerste drie romans - *Nog* (1968; de Engelse editie heet *The Octopus*), *Flats* en *Quake* (1972) - zijn boeken met hallucinerende figuren of personificaties. De teksten hebben geen plot en geen karakterbeschrijvingen en behandelen minimale gebeurtenissen, die zich afspelen in de fantasie, rond een vuilnisbelt of in een stad na een verschrikkelijke aardbeving. Minimal literature met veel woord- en zinsherhalingen. Wurlitzers figuren dolen rond in een apocalyptisch, vaak verzonnen, heden en stellen het zonder verleden of toekomst. Ze doen er vaak het zwijgen toe. Een Beckett-wereld van naamlozen.

De anonieme ik-figuur in Wurlitzers debuut *Nog* lijkt uit een mistig verleden ergens aan de westkust van de VS te zijn aangespoeld. Hij vegeteert, haalt adem en koestert drie herinneringen, die hij zelf heeft verzonnen: New York voor het avontuur, stranden voor de ontspanning en de octopus en Nog voor bespiegelingen. Hij zwerft, reist en hallucineert in gedachten en heeft geen behoefte aan het leggen van verbanden of het creëren van samenhangende gehelen. De roman is daar een reflectie van. Als je geen verleden hebt, of die voor anderen verborgen houdt, verzin je er een om je anonimiteit te beschermen. 'Ik wil meer vergeten dan ik onthoud.' De identiteitsloze ik-figuur lijkt op zoek naar een nieuw begin, een nieuwe ingang in het leven, 'ik zou een verhaal kunnen verzinnen. Een verhaal kan misschien een koers aangeven.' Hij speelt met herinneringen en identificeert zich sterk met de twee

belangrijkste hij-personages in het boek: Nog - de man die een rubberen octopus bezit (of bezat) en daarmee de kermissen afreisde - en Lockett, de man van Meridith. Meridith neemt de ik-figuur op sleeptouw, introduceert hem in een sterk gedrogeerde hippie-commune, 'ontvoert' hem samen met Lockett naar de bergen (waar de ik een zwijgend en enigszins dierlijk bestaan leidt) en laat hem daar achter. Ten slotte wordt Lockett doodgeschoten en maken Meridith en de ik-figuur een boottocht.

De ik lijkt zich in *Nog* van hol naar hol te bewegen en heeft vaak het gevoel in een gigantische schedel of kut rond te waren. Het zoeken naar nieuwe ingangen is dan ook sterk seksueel getint. Alles hangt als los zand aan elkaar, ook de tijd ontglipt hem telkenmale. Op een chronologische vertelwijze hoeft de lezer niet te rekenen. Echte herinneringen zijn moordend, daarom verzint de ik-figuur ze om aan de gesloten ruimten waarin hij verzeild raakt te ontkomen. 'Er bestaat geen behoefte aan herinneringen, al zou ik wel een lijst kunnen gebruiken.' Hij legt lijsten aan van stranden, meren en bergen. Als hij zich op een gegeven moment samen met Meridith op een open vlakte bevindt, zoekt hij houvast. 'Ik moet een paar herinneringen verzinnen nu de hemel zo onmetelijk groot is.' De ik schept met zijn eigen handen een eigen, innerlijke ruimte. Misschien is het boek een verslag van een afkickperiode. Een door Lockett in een ziekenhuis gestolen dokterstas met morfine is een ander houvast.

Aan het slot van de roman blijkt Nog, een afsplitsing van de ik, ergens in Central Park, New York City, vast te zitten. 'Er valt niets meer te verzinnen, er is niets meer om mee te spelen...'

Een van de complicaties in *Nog* is, dat alles en iedereen door elkaar loopt en dat Wurlitzer expres geen enkele poging onderneemt verbanden te leggen, samenhangen te signaleren of chronologisch te werk te gaan. Individualiteit is een diffuus gegeven in de drugwereld. De ik krijgt de naam 'Lockett' op zijn achterste getatoëerd en Meridith lijkt af en toe op een inktvis. 'Haar benen zijn lang en rubberachtig, net als tentakels.' En: 'Haar armen zijn hard en rubberachtig.' Is de slotzin van *Nog* een uitbraakpoging? ('Ik vloog naar New York.') Of een toenaderingspoging in de richting van Nog? Of komt de ik-figuur, na een boottocht door het Panama-kanaal ('We drongen de warme opening binnen.'), weer in een andere gesloten ruimte terecht? Als hij daarvoor in het drugs- en spookstadje bij de bergen is terechtgekomen waar Lockett tot zijn dood de scepter zwaait, constateert hij nog: 'Het ging vrij goed met me, totdat ik bij toeval de cotopus in het midden van de saloon aantrof.'

Nog is een roman over een dolend, anoniem individu dat zijn evenwicht probeert te bewaren in een gefragmenteerde, gedrogeerde omgeving vol seks en geweld (Lockett wordt doodgeschoten; de ik-figuur zelf schiet vanuit een rijdende auto op dieren). Als dat niet lukt, verzint hij een nieuw evenwicht, identificeert hij zich met weer iemand anders of vertrekt naar elders. 'Ik ben van plan alleen weg te gaan.' staat er aan het begin. Aan het slot voert hij dat plan uit. De Nog-figuur is dan zeer vaag geworden en zeer zwijgzaam.

Flats (1970) speelt rond en op een vuilnisbelt in een niet nader omschreven omgeving. Het is een komen en gaan van figuren, die de namen van plaatsen hebben: Memphis, Houston, Omaha, Halifax, Cincinnati, Tacoma, Duluth, Mobile, enz. Er is geen verhaal, er zijn geen betekenissen. Dat wordt de lezer al snel duidelijk gemaakt. 'There is no telling. I have no intentions.' De komende en gaande mannen in het platte, vervuilde landschap (breinschap) zijn verward en houden zich vast aan objecten (een dode eik, opschriften op conservenblikken). Het verhaal wordt afwisselend verteld vanuit een ik- en een hij-figuur. Wie die ik en hij zijn, wordt niet afgebakend. Individuen

komen opzetten en vervagen weer langzaam. 'Ik ben in de war als het om de gebruikelijke gegevens over namen en verplaatsingen gaat.' Wie komt waarvandaan of gaat waarnaartoe? Dat zijn niet de kernvragen in dit boek over plaatsen en verplaatsingen. Eerder gaat Wurlitzers tekst over wisselende menselijke machtsverhoudingen in een onoverzichtelijke, chaotische maatschappij. We zijn terechtgekomen op een terrein waar de communicatie is 'vervuild' en afgebroken en waar de figuren zich alleen nog aan objecten of aan het verlangen naar water kunnen vasthouden. Verplaatsing betekent verandering. 'De derde persoon behandelt de veranderingen, zorgt ervoor dat ik niet opgepakt wordt. Ik wil de derde persoon niet neerslaan. Ik wil daar graag in rondreizen.' Op en rond de vuilnisbelt, waar allerlei weggeworpen kleren en dingen tot zinloosheid zijn gereduceerd, is geen betekenis, leven of zin meer te bekennen. Te veel puin, te weinig overzicht. Water is afwezig, het moeras dichtbij. Er is slechts een vacuüm. 'There is nothing behind and nothing in front.' De figuren vergeten waar ze zijn of wie de vijand is. Het opduiken van nieuwe personificaties van plaatsen lijkt de behoefte aan aanvulling en verandering te bevredigen. Halifax wordt als volgt omschreven: 'Halifax kent geen verrassingen. De schepen varen op tijd de haven in en uit.' Halifax is een blijvertje dat gewend is aankomsten en vertrektijden af te wachten. De vuilnisbelt is een station, een tussenstation of een eindstation (van de beschaving) in een vlak, plat landschap. Ook de personages zijn emotioneel platgeslagen. De taal vormt geen bindmiddel meer. 'Mijn taal is niet met een gebeurtenis verbonden, een veldketel is het enige object dat me nog bij elkaar houdt.' De lezer bevindt zich in een betekenisloos niemandsland. Gedachten? Afwezig. Poëtische terzijdes? Tegengaan, afremmen. 'Er is geen probleem, dus is er ook geen oplossing.'

Net als in *Nog* heerst de versplintering van het ego en vermijdt de ik/hij-verteller het maken van onderscheid. Niets en niemand is duidelijk afgebakend. Stemmen zijn niet aan herkenbare, vaste identiteiten gekoppeld. Naar het einde toe wordt de verbrokkeling sterker en concentreert de verteller zich steeds meer op momenten. De literaire mens van Wurlitzer is vloeibaar. 'Er bestaat alleen het moment. (...) Ik beweeg me niet voorwaarts en niet achterwaarts. Ik omcirkel mezelf misschien.' De zwaartekracht oefent een groeiende invloed uit en slaat de figuren uiteindelijk 'plat'. Er blijft niets over. Als er al iets gezegd wordt, streept de volgende zin de vorige door. 'Namen en plaatsen bewegen zich rondom mij en ook in mij. Ze zijn mijn metgezellen. Ze zijn niet mijn metgezellen. Ze troosten me als troost onmogelijk is.' De wereld in *Flats* is een minimale wereld. Als de lezer een betekenis aan de horizon denkt te ontwaren, wordt zijn geconditioneerde hoop algauw de bodem ingeslagen. 'De litanie zit niet in de woorden. Er is geen verhaal. Ik heb niets verteld.' Maar de lezer was al aan het begin gewaarschuwd. De leegte is compleet.

Quake (1972) is een toegankelijker boek, omdat het in een herkenbaardere omgeving (Los Angeles) speelt. Hoewel... De vervreemding slaat al in de eerste zin toe: de stad wordt getroffen door een, al lang verwachte, forse aardbeving. De naamloze ik-figuur komt door de schok op de grond van zijn hotelkamer terecht en lijkt daarna in een shocktoestand te verkeren. Waar komt die ik vandaan? 'Ik was drie maanden geleden uit New York komen aanwaaien en bleef hier wachten tot mijn geld op zou zijn.' Typisch Wurlitzer, deze summiere informatie. En wachten is weer het wachtwoord. De ik-figuur koestert zijn anonimiteit temidden van de chaos, waarin losgeslagen individuen in willekeurige groepjes elkaar bestoken, gevangen nemen, seksueel misbruiken of vermoorden. De aardbeving heeft een machtsvacuüm gecreëerd. Angst heerst, normen bestaan niet meer. De stad is opgedeeld door

krankzinnig geworden bendes. Kwam de al tijden in de lucht hangende aardbeving dan toch nog onverwacht? 'Je zou kunnen zeggen dat deze dag een uitdrukking is van wat altijd al in ons latent aanwezig was.' *Quake* speelt dan wel in de toekomst, maar heeft duidelijke raakvlakken met de tegenwoordige realiteit (er gaat in Californië bijna geen dag voorbij of de TV meldt minieme aardschokjes). In de nieuwe toestand na de aarschok is chaos het enige woord dat nog betekenis lijkt te hebben. De mensen lopen verdoofd en verstomd rond en zoeken via seksualiteit en geweld een uitweg uit de puinhopen. Of men wacht. Maar waarop?

De ik-figuur voorziet zijn toekomstige zwijgen in een wereld waarin nog louter bevelen worden geblaft. 'Ik voelde geen woorden meer. Ik sprak geen woorden meer. Ik kende geen woorden meer, en dat leek een onheilspellend voorteken van wat nog stond te gebeuren. En een enkel ogenblik lang viel zelfs de aardbeving, de aanleiding tot onze geringe overtreding (= vrijen op het uiteinde van een springplank - GB), van ons af.' De aardbeving heeft zelfs de herinneringen aan een 'beschaving' weggedrukt. Uiteindelijk voelt de ik-figuur - als een dier aangeschoten - dat hij buiten bewustzijn raakt. 'Ik ging rechtop staan en stootte een brullende kreet uit.' Het einde van *Quake* lijkt op dat van *Flats*: alles wordt zwart. De mens is niet op de grote kladderadatsj voorbereid. De schok is te hevig. Bovendien is de taal er niet op berekend. Alleen het zwijgen als ultieme reaktie blijft over. Wurlitzer voegt dan ook de daad bij het ontbrekende woord en zwijgt twaalf jaar als schrijver van romans. Hij stort zich in het bordkarton van Hollywood. *Slow Fade* (1984), een voor Wurlitzer zeer commercieel aandoende roman, steunt op ervaringen opgedaan in de jungle van de filmwereld.

Wurlitzer kent de filmbusiness en heeft zo zijn bezwaren. Hij gaat in *Slow Fade* op subtiele wijze tekeer tegen de producenten van opdringerige valse beelden (de ideologie die de zelfzuchtige kracht van het ego propageert) en tegen de terreur van de culturele middelmatigheid.

Slow Fade begint heel 'vals' (zie het vertaalde openingsfragment). Al in de eerste pagina's lopen echt en onecht hopeloos door elkaar. Een zekere A.D. Ballou, een zwervende roadmanager en *escape artist*, krijgt in New York een telefoontje. Hij wordt verzocht de popgroep *Gang Greene* te begeleiden die ergens in Nieuw Mexico zit. Maar de groep ligt op z'n kont en A.D. ontvlucht de ruzie met de zangeres. Als A.D., eigenlijk op weg naar Los Angeles, op een paard door de woestijn rijdt, ziet hij plotseling Indianen die pijlen op hem afschieten. Eén pijl dringt in zijn linkeroog door. Wat is er gebeurd? Hij is per ongeluk de set binnengereden waar John Wesley Hardin bezig is een nieuwe western te maken. Fictie en werkelijkheid hebben elkaar geraakt. Voortaan moet A.D. het met één oog doen. Hij is een cycloop geworden, of beter nog een cameraoog. Met de filmregisseur maakt A.D. een *deal*: hij zal voor veel geld een film produceren op basis van een door Walker Hardin, de uit Azië teruggekeerde zoon an de regisseur, te schrijven script.

Wat is er in *Slow Fade* aan de hand? Alle figuren die in het boek rondlopen en zich te pletter reizen zijn op zoek naar *echte* beelden die iets over hun ego kunnen onthullen. Maar de valse (tv)-beelden die op hen afstormen, maken hun identiteit steeds nietszeggender en vager. Ze zitten ingeklemd tussen het echte leven en de kartonnen fictie van de filmwereld en vinden geen bevrediging. Ze zijn versplinterd en kunnen zichzelf tussen de scherven niet meer terugvinden. Scriptschrijver Walker Hardin - zijn script in wording krijgt de lezer ook te lezen; een kijkje in de keuken van het 'voor de film schrijven' - is net terug uit India, waar hij zijn vrouw heeft verloren en waar hij ook op zoek was naar zijn zuster Clementine. Zwervend door de Verenigde Staten om mensen te vinden die zijn zuster in India hebben gekend, kijkt Walker vaak tv, geluid af, om zich te voeden met beelden die hem verder zouden kunnen helpen. Zijn vader, de filmregisseur, is een maker van ouderwetse westerns, en voelt zich als het ware uiteen gevallen. Hij denkt dat hij gauw dood gaat. De western waaraan hij werkt, wordt een fiasco. Wesley wordt ontslagen (zijn vrouw

zoekt tussen het bordkarton bevrediging bij andere mannen). Via New York vindt Wesley de eenzaamheid van de, ook al door tv-beelden bedreigde en al geïnfecteerde, Canadese Eskimo-wereld van zijn jeugd terug.

Ondertussen heeft A.D. - die ondanks het verraderlijke begin niet de hoofdfiguur is, maar op de achtergrond deals sluit - als leugenachtig camera-oog het voor elkaar gekregen dat Wesley Hardins leven wordt verfilmd. Ook daar is *Slow Fade* een verslag van: A.D. houdt alles in de gaten, registreert elke stap die de regisseur zet, en perst daar geld uit. De opdringerigheid van de cameraploeg die dat leven vastlegt, is er een zonder scrupules. Zonder meer banjert men door het privéleven van de betrokkenen. De 'inbraken' beschrijft Wurlitzer

zodanig, dat zijn boek een hekeling wordt van agressieve geldwolven in de filmwereld, die desnoods over lijken of stervenden gaan. Niet toevallig wordt de *trigger finger* van een cameraman die in Canada bezig is beelden van de regisseur te schieten door A.D. afgehakt.

De titel *Slow Fade* is een uitdrukking uit de filmwereld en kan slaan op het zich langzaam uit de bewoonde wereld - waar de valse beelden welig tieren - terugtrekken van Wesley Hardin, een man die wellicht het slachtoffer van zijn eigen produkten is. Aan het slot blijft hij alleen achter. Maar als men *Slow Fade* als satire leest, refereert de titel aan de dictatuur van de commerciële, oppervlakkige middelmatigheid van de witte Amerikaanse cultuur en literatuur die langzaam maar zeker authentieke culturen (van de Eskimo en de Indianen) uit het beeld drukken.

Je laatste roman Slow Fade, *kersvers in de boekhandel, lijkt over valse beelden in allerlei gedaanten te gaan.*

Sinds kort nog maar realiseer ik me dat al mijn boeken, inclusief *Slow Fade*, zich met de relatie tussen taal en beelden bezighouden. *Nog* gaat heel sterk over een bedrieglijk en kwetsbaar soort ik-figuur. Het boek concentreert zich op angst voor ruimten. In *Flats* moest ik die ruimtelijke paranoia enigszins wegwerken. De taal in dat boek is uiterst minimaal. Waar de informatie zat, was iets dat de lezer zich maar bleef afvragen. De paranoia in *Slow Fade* is meer in het verhaal gegraveerd.

Een boek waarin en waaruit langzaam het leven wegebt: van de filmregisseur Hardin, van zijn dochter. Traag trekt het camera-oog zich terug.

Ja. Moeilijk om precies aan te geven waarover *Slow Fade* gaat, zonder tot simplisme te vervallen. Maar als we het hebben over de intensiteit en de nadrukkelijke aanwezigheid en beheersing van de psychologische figuren, die aan beelden zijn verbonden en die via die beelden informatie krijgen, dan gaat het om afbraak van communicatie. De beelden in *Slow Fade* zijn vaak filmbeelden, die zijn literair krachtiger. De personages kunnen via het script in wording - de beschrijving van een verdwenen vrouw in India - met elkaar communiceren.

En het script wordt steeds meer deel van het verhaal.

Het script raakt verstrikt in wat de personages buiten dat script mee hebben gemaakt. In het scenario duiken ook filmbeelden op, die op een bepaalde manier moordend zijn.

Walker Hardin vult zich met tv-beelden (geluid af) als hij net uit Azië is teruggekeerd in Californië. Hij heeft gebrek aan beelden of heeft er problemen mee. Er zit één beeld vast in zijn kop, daarom lijkt hij ook een 'writer's block' te hebben in het land dat overvloeit van (tv)-beelden.

Daar heb ik niet bij stilgestaan. Nog niet tenminste. Maar het lijkt me juist, ja. De enige manier waarop Walker met zijn vader, de filmregisseur, kan communiceren is via filmbeelden waarvan verhaaltjes zijn gemaakt. Het begint al als Walker bij zijn terugkeer met een instructielijstje van zijn vader wordt geconfronteerd. Zijn vader leidt hem via een tussenpersoon naar de Griffith Observatory. En dan doemt het beeld van een film op: *Rebel Without a Cause*. Hij staat zijn zoon toe via een scenario tot hem te komen. En dat scenario draait om een verzameling beelden. Alleen zo kunnen vader en zoon het recente verleden - Clementine die in India verdwenen is - bespreken. Moeilijk, maar ik denk dat het gelukt is dat over te brengen. De film die daarvan het resultaat is - ik heb het nu over het filmpje dat van de naar zijn bronnen zoekende vader gemaakt wordt - is gecompliceerd omdat de getuigen, de spelers,

zichzelf spelen. Een mengeling van geldzucht, cultureel imperialisme (tegen de Inuït), fictie en werkelijkheid. Met A.D. als uitgekookte producent op de achtergrond.

Het is niet toevallig dat A.D. in het begin een oog kwijtraakt: een camera-oog wordt hij dan min of meer. Op de laatste pagina's raakt een cameraman door toedoen van A.D. zijn rechter wijsvinger, ook zijn trigger finger, kwijt.

Een nogal directe en primitieve uiting, woorden zijn dan tekort geschoten. Heel symbolisch natuurlijk. A.D. is een personificatie van de hebzucht, de volslagen blinde Amerikaanse ambitie. Geld dus. En de illusie dat je via geld macht kunt uitoefenen. Geld dat wordt geïnvesteerd om met beelden te kunnen manipuleren. Grappig, in de eerste versie was het trouwens zo, dat niet A.D. een vinger van de cameraman afhakte. Het ging juist andersom! Daar was ik van in de war. Verschillende keren heb ik die slotepisode veranderd. Eigenlijk zou het 'correcter' zijn geweest als A.D. na dat oog ook nog een vinger zou zijn kwijtgeraakt.

Het wemelt in Slow Fade van de filmcitaten.

Natuurlijk. Het onderwerp schreeuwde erom. De regisseurs die model hebben gestaan voor Wesley Hardin zijn Howard Hawks - de oude meester van de actiefilms, van *To Have and Have Not, The Big Sleep, Red River* en *Rio Bravo* -, John Ford - van stomme westerns als *The iron Horse*, maar ook van *The Grapes of Wrath, My Darling Clementine* en *The Man Who Shot Liberty Vance* en nog tientallen andere films - en Sam Peckinpah, de man van de keiharde westerns (*The Wild Bunch, The Getaway*). Die oude westerns met een individuele negentiende-eeuwse sfeer die een duidelijke, weliswaar primitieve, code hadden. Maar de bedoeling of de boodschap raakte nooit uit zicht bij hen. Tegenwoordig echter zijn ze nietszeggend en dood, die westerns.

Is dat een van de betekenissen van de titel?

Precies. De oude regisseur die langzaam verdwijnt. Zijn vrouw die wegdrijft, zijn dochter Clementine die is 'opgelost'. Er blijft niets over.

Het laatste woord van Slow Fade luidt niet toevallig 'alone'?

Dat klopt. Interessant dat je *Slow Fade* op dat niveau benadert. Abstracter geformuleerd gaat het om het vervagen van de Amerikaanse cultuur. De personages in *Slow Fade* zijn representanten van een cultuur die aan het verdwijnen is. De gigantische veranderingen in de huidige Amerikaanse cultuur, daar zijn die vertegenwoordigers niet op voorbereid. Angstig reageren ze op dat nieuwe culturele beest dat ze op de weg tegemoetkruipt. Als het barbarisme de cultuur overneemt, is er weinig of niets meer. De taal wordt anders, er zijn nieuwe kaders. Een cultuur die beelden coöpteert wordt een obsessie. Het fascinerende voor mij was, dat de taal in *Slow Fade* helemaal door beelden werd uitgemaakt en erdoor wordt 'geboeid'. Het schrijven voor film, het proces bedoel ik dan, is verschrikkelijk. De helft van wat ik voor Hollywood heb geschreven, werd uitgevoerd. Een stuk of vijf scenario's. Dat is het gebruikelijke beeld. Het levert geld op, net als lesgeven. Maar lesgeven is me altijd slecht afgegaan. Alles liever dan dat. Zwerven en klussen aannemen ligt me beter.

Reizen is een constante in je werk, de zucht naar andere omgevingen. In Slow Fade *staat ergens: 'Omdat hij nog steeds in verandering gelooft, hoeveel het ook kost. Zo gaat dat in Amerika, als je dat al niet wist.' De lezer komt van de ene in de andere omgeving, van de ene filmset naar de andere.*

Op zoek naar een tastbare taal. Ze willen de opdringerige tv-beelden ontvluchten die die taal hebben laten eroderen, er als het ware overheen gewalst zijn. Iedereen in de Canadese Eskimo-wereld aan het slot van *Slow Fade* kijkt uit naar de aankomst

van een tv-ploeg (dat denken ze tenminste). De oude regisseur vergaart macht bij dat volk omdat hij van de produktie van beelden heeft geleefd. Maar door de beelden uit een andere wereld verkruimelt het culturele gezicht van de Eskimo. Bijna van de ene op de andere dag als je de eerste tv-show op ze loslaat. Daarom laat ik ook een oude Eskimo optreden. Die draagt de authentieke cultuur nog bij zich. De jongeren gaan gewoon allemaal naar New York, geestelijk of lichamelijk, en zijn de Hudson Bay of Nova Scotia ontvlucht. Heel verwonderlijk om naar het Noorden te gaan. In die rustige Canadese dorpjes staan dan plotseling tv-antennes en de mensen kunnen daar uit 48 kanalen kiezen. Zo krijgen ze tegenwoordig hun informatie over hoe de wereld eruit ziet, wat er in de VS zou gebeuren. Heel buitengewoon.

In Nederland zijn een paar schrijvers met hetzelfde probleem bezig geweest: H.C. ten Berge en J. Bernlef.

Vreselijk jammer dat ik ze niet ken. Zijn ze vertaald? Bernlef misschien? Belachelijk natuurlijk dat literatuur uit een klein

taalgebied minder belangrijk zou zijn dan, pakweg, de Amerikaanse. In sommige opzichten is het beter een schrijver in een klein taalgebied te zijn. Je krijgt sneller een sterkere literaire stem in je land. Aan de andere kant is het ‘gevaar’ van provincialisme erg groot, denk ik, of een onterecht minderwaardigheidsgevoel.

Slow Fade *gaat over cultuur, geld verdienen en taalerosie. Voordat de recorder aanstond, zei je, dat het schrijven van je laatste roman een traumatische ervaring was.*

Ja, dat kan je wel zeggen. Zelf was ik zeer emotioneel betrokken bij het geldelement in de Amerikaanse cultuur, bij de overdonderend domme hebzucht die alles en iedereen besmet. Een vorm van geweld is het zelfs. A.D. is zeer realistisch en opportunistisch, maar geestelijk is hij geen licht. Hij is sluw, hij weet te overleven in bepaalde opzichten. Denk ik... want overleeft hij uiteindelijk? Hm... spannend. Dat is wat voor een vervolg.

Het schrijven in *het boek, van Walker, is een vorm van catharsis.*

Zonder meer. Hij is zijn vrouw kwijtgeraakt, het contact met zijn land. Hij dringt niet tot zijn vader door. Het moeizame schrijfproces waarin Walker verwikkeld raakt, dient om de verwarring te ordenen of om de twijfel vorm te geven. God, wat klinkt dat weer zwaarwichtig.

Het politieke element van *Slow Fade* is marginaal in verhouding tot wat er écht gebeurt. De veranderingen die op de personages afstormen zijn zo sterk, dat de politiek een anachronisme wordt op het niveau vn de dialoog. De politiek blijkt nauwelijks een rol te spelen waar het om het culturele gezicht van een land gaat. Volkomen bedrieglijk. Ik voel me totaal machteloos en onmachtig tegenover de politieke ontwikkelingen in dit land. De schrijver is impotent wat dat betreft. Dat is een van de dingen waarover ik om de een of andere reden niet kan schrijven. De ineenstorting van de taal. Dát is mijn onderwerp. De ineenstorting van de integere zeggingskracht. Wat kun je nu nog op een onbezoedelde manier zeggen? Het Amerikaanse kolonialisme is er een van ideologische beelden. Dat ervaar ik aan den lijve. Het verkoopt en het verleidt, misvormt en manipuleert de mensheid op deze planeet. Het geschreven woord speelt daarbij amper een rol. Amerika heeft een gigantische analfabetische cultuur. De wereld van de striptekening.

Ik heb deze zomer intensief naar de tv-beelden over de Olympische Spelen in Los Angeles gekeken.

Dat bedoel ik nu. Het buitengewone egocentrisme dat nog effectief blijkt ook. Hoewel de kritische houding in Europa tegenover het Amerikaanse nationalisme gelukkig overeind blijft. Ik begrijp die ergernis goed. Ik heb de Olympische Spelen in L.A. zelf op de tv gezien. Niemand kon eromheen. Ik werd er gedeprimeerd van. Dus reis ik maar weer verder. Vreemde ziekte, dat gezwerf. Eigenlijk heb ik voor mijn werk een vaste plek nodig. Maar het is er nog steeds niet van gekomen. Dat rusteloze zit ook in mijn personages. *Quake* bijvoorbeeld. Weer een boek over de angst voor ruimten, omdat je na een aardbeving de grond onder je voeten en de gebouwen waar je je tussen of in bevindt niet meer kunt vertrouwen. Grappig hoe je erachter komt wat je obsessies zijn of hoe je visies zich ontwikkelen. Nu pas dringt het tot me door waarover *Slow Fade* precies gaat.

Een verraderlijk begin heeft dat boek. De lezer denkt dat A.D. Ballou de hoofdpersoon wordt, maar het perspectief verschuift en A.D. raakt een tijd lang (bijna) buiten beeld om aan het eind weer even op te duiken en toe te slaan.

Daardoor wordt het een totaal ander boek dan de lezers van de eerste pagina's vermoeden. De traditionele lezers zullen zich wel beetgenomen voelen. Het roept onrust op. Dit boek, en dat wist ik al van tevoren, is in Californië nogal goed ontvangen. De traditionele critici hier in New York raken echt van streek door zulke kunstgrepen, die natuurlijk niet nieuw zijn. Ze raken altijd in de war en reageren dan vaak heel negatief. Dat komt doordat ze zoveel vooroordelen over film koesteren. Die wereld, daar moeten ze niks van hebben. Een lagere vorm van kunst is het volgens hen, een massamedium, amusement. Dus niks. Ze hangen nog erg aan de oude artistieke hiërarchie (Wurlitzer laat een paar zeer korte kritieken zien die het sop van de kool niet waard zijn). Het is goed overigens, dat je naar Californië gaat. Een heel andere wereld, je moet bijna je dollars inwisselen voor een andere munteenheid. De critici zijn traditioneel en conservatief. Ik overdrijf echt niet. En het publiek is afgericht op middelmatigheid, bestsellers en de hoofdstroom. Nog even en de dag is aangebroken dat de uitgevers schrijvers aantrekken om teksten van anderen, afwijkende schrijvers tot wie ik klaarblijkelijk ook behoor, te gaan herschrijven. Je levert een scenario, een andere schrijver levert de dialogen, enzovoort.

In Slow Fade *krijgt het scenario het ook zwaar te verduren. In één scène wordt iemand afgezogen. Dat speelt zich in India af. Een deel van de film in wording zou in India moeten worden opgenomen. Maar de geldschieters maken bezwaar tegen die scène, omdat ze denken dat de Indiase autoriteiten zullen gaan dwarsliggen. De niet-artistieke normen botsen op het creatieve plan. Geen aanstoot geven. Middelmatigheid. Het midden van de weg.*

Zo gaat dat, ja. Ik ben net terug uit L.A. waar ik betrokken was bij een film. Geld verdienen om weer een nieuw boek te kunnen schrijven. Die film is een ramp, maar wat ik daar in L.A. heb gemerkt, is, dat grote ondernemingen als Coca Cola de filmbusiness nu helemaal in handen hebben genomen. De filmmaatschappijen vallen daaronder, meer nog dan tien jaar geleden. En ‘onder’ die filmbusiness bewegen zich de uitgevers. De corporatieve gedachte heeft de laatste jaren de macht in Hollywood overgenomen. Als je nu filmmensen ontmoet of literaire redacteuren of agenten, dan zit je met zeer behoudende mensen aan tafel. Ze zijn volkomen geprogrammeerd door hun computers. In die apparaten ligt immers opgeslagen wat het publiek wil? Ze hebben zelf geen artistiek inzicht, smaak, angst of moed. Corporatieve figuren. Tien jaar geleden was het nog een gesprek van man tot man als je werd gevraagd een scenario te schrijven. Je wist welke verantwoordelijkheden de ander had en wie de beslissingen nam. Maar nu? Zeven mannen zitten er tegenover je. Zoiets als voor een habbekrats een contract ondertekenen voor een boek of scenario en in plaats van één persoon komt er een legertje op je af. En dat kost geld. En die afgerichte lieden zeggen: als je niet in staat bent dertig miljoen mensen te bereiken zijn we niet geïnteresseerd. Zeer stimulerend dus. Het praten over de inhoud van scenario's op artistiek niveau heeft geen enkele betekenis meer. De maatstaven zijn puur commercieel. En ze proberen dat ook helemaal niet te verbergen. Het gaat ze om het verkopen van een produkt.

Zeep bijvoorbeeld. Soap opera's.

Precies. Beangstigend. Ik heb het stempel marginaal te zijn. Maar daar heb je 't weer: marginaal voor de markt. Dat boek van William Gaddis, *JR*, gaat nu juist over dat mechanisme. Het is trouwens niet toevallig dat de JR van de tv-serie *Dallas* trekjes heeft van de elfjarige JR in Gaddis' boek. Ook Gaddis kent het klappen van de zweep. *JR* is hier totaal genegeerd tien jaar geleden, terwijl het een van de cruciale boeken is van na de oorlog. Ik denk dat jullie in Nederland en West Europa een beter overzicht kunnen hebben van wat er hier gebeurt dan wij.

Ja?

Ja.

O.

Wil je nog koffie? Of iets sterkers?

Rudolph Wurlitzer
Slow Fade

De telefoon wekte hem.

'A.D.,' zei de stem. 'In welk doodlopend straatje tref ik je nu weer aan? Mijn secretaresse is een hele week bezig geweest je op te sporen.'

'Ergens in de bovenstad. Ik weet het niet. Moet ik dat weten?' Het was Arthur en nog wat. Snelle impresario. Platenproducent. Klootzak.

'Wil je een baantje hebben?' vroeg Arthur. 'Ik heb een road manager nodig.'

A.D. ging rechtop zitten en stak een sigaret aan. Krijg de kolere Arthur en nog wat. De kamer zag eruit of hij door een junkie was afgestroopt. Alles lag op de vloer, ook een cactus van een halve meter. Het meisje naast hem draaide zich op haar zij en kreunde zachtjes in haar treurige droom. Hij hield niet meer van haar en zij hield niet meer van hem. Dat was de avond daarvoor allemaal geconstateerd.

'Ik heb je twee weken in Santa Fe nodig,' ging Arthur verder. 'Een rug per week plus onkostenvergoeding.'

A.D. wilde zijn reisschoenen al pakken.

'Santa wie?'

'Fe. De road manager is ertussenuit geknepen. De groep heet Gang Greene. Van Melissa Greene, die een come-back wil maken. Ze is 'r stem kwijt en ook nog de helft van 'r verstand, maar een optreden is een optreden. Ja toch?'

'Ja. Vijftienhonderd en ik ben je man.'

'Laten we er twaalf van maken,' zei Arthur en hing op.

Hij belde zijn ex-vrouw en zei tegen haar dat hij haar van de drie ruggen die hij haar schuldig was vijfhonderd zou betalen. Hij pleegde verder geen telefoontjes, ook niet de noodzakelijke. Hij maakte het meisje niet wakker en hij schreef geen briefje. Dat werd allemaal begrepen. Hij beschouwde zichzelf gewoon als vertrokken en vloog naar Albuquerque, Nieuw Mexico.

In Albuquerque huurde A.D. een Chevy Malibu en reed naar Santa Fe, terwijl er paarse wolken langs de avondhemel dreven als resuachtige botten. Halverwege zette hij de auto aan de kant van de weg en ademde de uitgestrekte aangename woestijn in. Hij voelde zich licht in het hoofd en vreemd, hoewel hij niets had ingenomen en alleen in een roes verkeerde omdat hij precies op het juiste moment uit New York was weggeplukt. Op zijn lange modderige levenspad was A.D. meer een amusementskunstenaar dan een topspeler, en hij was er klaar voor New York door de plee te spoelen. Hij was daar zes maanden geleden vanuit Miami aangekomen voor een plaatopname die niet doorging en hij had nooit zijn draai gevonden. Hij stond altijd half op straat en half in het signalementenbestand van iemand anders, zijn dagen een saaie opeenvolging van afleidingen die hem een beetje stoned hielden, terwijl hij net genoeg optredens versierde om rond te kunnen komen, een paar liedjes voor een paar mensen schreef en nooit zijn eenzaamheid testte of zijn moed tot welke daad dan ook over te gaan. Daarom was een reisje naar het westen een welkom reisje, vooral als dat in L.A. eindigde. Hij wist hoe je het in L.A. kon uithouden. Hij zat in een beter ritme en hij kon altijd werk als studiomuzikant vinden of in de minder grove verdiensten in de marge van de amusementswereld terechtkomen: filmlokatiefoto's maken, beste vriend van een aftakelende filmster, shiatsu-voetmassage voor getrouwde vrouwen in Beverly Hills. Als alles mislukte, kon hij altijd nog drugs verhandelen of naar New York terugvliegen en zijn oude stiel weer oppakken, als een gemuteerd dier dat een genetisch patroon tracht te herontdekken. Door dat alles werd hij een man die van kust naar kust ging. Maar die kilometers daartussen, waarover hij nu moest nadenken.

A.D. kocht zijn kleren altijd onderweg en geloofde dat dat hem het recht gaf zich in iets nieuws te hullen. In Santa Fe kocht hij blauwwitte Tony Lama-laarzen, een zwart Levi-jasje en een grijze Stetson. Hij was een grote vlezige man van begin veertig met een onverzorgde rode baard en fletse vage blauwe ogen, maar in plaats van dat de nieuwe uitmonstering zijn over het algemeen slordige verschijning ophaalde, werd hij er eerder nog enger door. Wat hem wel aanstond, zo constateerde hij toen hij zichzelf in de manshoge spiegel inspecteerde voordat hij richting de Baksteen ging aan de rand van de stad.

Rudolph Wurlitzer.

De Baksteen stond tussen een Tacoburger-kraam en een Texaco-benzinestation in. Binnen zong een vermoeid country & western-trio 'Moon over Tulsa' voor een tafel met dronken studenten en twee zilverwitte zakenlieden die ruzie om hun rekening maakten. Na een cognacje met sodawater aan de bar ging A.D. naar achteren naar de kleedkamers. De hele Gang Greene was aanwezig, maar ze waren niet op hem aan het wachten.

Melissa Greene lag op een bank waar de veren uitstaken, haar ogen verborgen achter donkere brilleglazen. Haar lange benen waren in een strakke leren broek gehuld, haar brede schouders en slappe borsten in een groene zijden blouse. Haar gevlochten haar was groen geverfd en haar vingers, polsen en nek waren rijkelijk voorzien van groene sieraden. De drie bandleden zaten aan een tafel, dronken Wild Turkey uit een fles en doopten plakjes rosbief en ham in een grote pot mayonaise. Ze droegen allemaal een groen pak met een smalle groene das en groene basketbalschoenen. Hun groen geverfde haar was kort geknipt, behalve dat van een magere zwarte man wiens langwerpige schedel helemaal kaal was. 'Ik ben de nieuwe roadie,' zei A.D.

Niemand zei wat of groette hem, een houding die A.D. aanvaardde en zelfs toejuichte.

Hij ging aan tafel zitten en stak een sigaret op. Toen hij de helft van de sigaret had opgerookt, vroeg hij wanneer het optreden begon.

‘Nooit,’ zei de zwarte man. Hij stond op en keek op Melissa neer, een boze verwarde blik in zijn ogen. ‘Er komt nooit geen optreden meer. Nooit niks meer. Nergens.’

Melissa zwaaide haar lange benen over de rand van de bank en zette haar bril af. Haar ogen stonden dof en glazig.

‘Je hebt een contract, Charlie,’ zei ze, terwijl ze naar de vloer keek.

‘Ik heb een contract met mezelf, liefje,’ zei Charlie. ‘En dat zijn de regels van het spel en zo wordt het gespeeld.’

Melissa stond op. Door de lagen make-up heen zag ze er oud, uitgezakt en afgeleefd uit.

‘Rot dan maar op,’ schreeuwde ze. ‘Van het begin af aan heb je me als een voddenbaal behandeld.’

‘Je hebt jezelf als een voddenbaal behandeld, zoveel meer heb je trouwens niet in je mars. Je bent een geestelijk wrak, schatje. Dat meen ik oprecht.’

Melissa pakte de pot mayonaise en keerde die om; een grote klodder viel op Charlie's schouder.

Hij stond daar maar en liet het toe.

‘Je wilde altijd al een albino zijn,’ zei de drummer, een man met dunne lippen en lege blauwe ogen. ‘Groen heeft je nooit gestaan.’

Het andere lid van Gang Greene pakte zijn gitaar.

‘Dat doet de deur dicht,’ zei hij en liep de kamer uit.

Charlie keek hem na en scheurde toen Melissa's zijden blouse van haar lichaam. Vóór hij de deur uitliep, veegde hij langzaam de mayonaise weg.

De drummer verpakte de rosbief en de ham in een servet.

‘Voor onderweg,’ zei hij en ging Charlie achterna.

Melissa liep terug naar de bank en ging zitten. Tussen haar borsten was een kleine sierlijke tatoeage van een naar beneden wijzende dolk te zien. Ze keek naar A.D.

‘Neuk me,’ zei ze.

‘Ik denk niet dat dat goed zou uitkomen.’

‘Wat komt niet goed uit?’

‘Ik zou hem niet omhoog kunnen krijgen.’

‘Als je het niet probeert, weet je het nooit.’ Ze zuchtte, het hoefde al niet meer. A.D. vroeg of hij betaald zou worden.

‘Nee,’ zei ze. ‘Vanaf nu moet iedereen het zelf opknappen.’

Hij bood haar zijn jasje aan, dat ze verstrooid accepteerde.

‘Je kan me naar huis rijden voor mijn spullen,’ zei ze. ‘Ik ga ervandoor.’

Melissa reed. Ze vertelde A.D. haar levensverhaal, maar hij luisterde niet omdat zijn eigen verhaal hem al te veel was. Ze verliet de grote snelweg en reed vijftien kilometer lang over een modderige weg tot die ophield. Voor een kapotte bestelauto stonden twee station-wagons en een VW-busje geparkeerd. Aan één kant stonden een schuur en een kraal die ruimte bood aan drie paarden. Achter de kraal lag de woestijn in het maanlicht te glinsteren.

‘We leven hier in een klotesoort commune,’ zei Melissa. ‘De clubeigenaar heeft de ranch als hobby. Het is een complete nachtmerrie.’

Hij liep achter haar aan langs de zijkant van het huis waar ze zich, op een stenen veranda waar rondomheen aardewerken potten met cactussen en portulaca stonden, naar hem omdraaide.

'Ze denken dat ik de andere pianist heb vermoord. Owen.'

'Ik vel geen oordeel,' zei A.D. 'Ik wil gewoon naar L.A.'

Melissa ging op een witte rieten bank zitten. Terwijl ze tegen een kussen leunde, sloot ze haar ogen.

'Ik denk dat ik op de een of andere manier Owen geholpen heb zichzelf te vermoorden,' ging ze verder. 'Door die kleine gemene rotstreken dragen we allemaal bij aan het definitieve einde van een verhouding. Herken je het liedje?'

'Denk 't wel,' gaf A.D. toe. 'In ieder geval de melodie.'

'Nu mijn carrière naar de kloten is, ga ik m'n boeltje pakken en rij ik naar L.A. Waarom help je me niet een nieuwe bladzijde in mijn levensverhaal op te slaan? Ik betaal je auto en je benzine en je motels wel, en jij helpt me bij het rijden en het aftasten van mijn behoeften, die aanzienlijk zijn.'

Hij ging akkoord maar vroeg wel om enig uitstel.

'Ik ga een ritje op een van die paarden daar maken en dan slapen tot ik wakker word. Als je er dan nog bent, rij ik je naar L.A.' Hij nam zijn Levi-jasje van haar schouders omdat de nacht koud was geworden en omdat hij haar een beetje voor de gek wilde houden. Toen liep hij naar de kraal toe een zadelde een vosmerrie.

Hij sprong in het zadel en liet het paard naar de woestijn lopen, terwijl hoge grijze saliestruiken zich aftekenden tegen de eerste sporen van de dageraad. A.D.'s vader had op een bepaald moment in zijn korte, stormachtige carrière racepaarden bezeten, en dat was een tijd geweest die ze samen hadden doorgebracht en waarin ze 's morgens vroeg naar de renbaan buiten Cleveland reden. Maar de paarden waren niet snel en zijn vader ook niet, en nadat hij was gepakt omdat hij ongedekte cheques uit Ohio in Iowa wilde innen, kwam hij gemakkelijk op borgtocht vrij en hoorde nooit meer iemand iets van hem. Hij moet ook momenten zoals deze hebben gekend, dacht A.D., overgeleverd aan wat er ook maar aan griezelige dingen onderweg konden gebeuren. Het deprimeerde hem dat hij aan zijn vader dacht en zich zo verlamd voelde. Zijn eigen hoofd leek niet bij de rest van zijn lichaam te horen, alsof er ergens iets mis was met het draaivlak. Hij had een vaste plek nodig, moest zich niet door een naamloos paard over een vlakte laten dragen waarmee hij geen voeling had. Alsof hij reageerde op deze plotselinge behoefte aan richting, leidde hij het paard langs de oever van een arroyo, maar de arroyo hield opeens op en hij moest de zadelknop vasthouden toen het paard weer naar de woestijn omhoog klauterde.

Hij reed door en spoorde het paard tot een galop aan, terwijl zijn stemming veranderde toen de zon als een platgedrukte tomaat boven de horizon uitsteeg. Door het rijden in de open vlakte werd hij een beetje heen en weer geschud; laat de rest maar stikken. De scherpe geur van de saliestruiken hing om hem heen en zijn geest werd loom toen hij het dichte bos van piñonbomen en jeneverbesstruiken inreed. Een afhangende tak striemde hem en er verscheen bloed op zijn voorhoofd. Maar A.D. was zo verzonken in de mythologie van zijn tocht te paard dat hij de pijn als een initiatie onderging, en terwijl hij weer de open vlakte opreed, liet hij zich andermaal door de stralende nieuwe dag opnemen. Het paard testte de teugels en wilde zich laten gaan, en hij liet de teugels de rest van de tocht ook vieren - gestrekte draf als dat zo moest zijn - en ze reden in galop door de woestijn en langs de oever van een stilstaande groene rivier.

Een geweerschot doorbrak het getrappel van de hoeven. Dan nog een.

Langs de rivieroever kwamen twee op hol geslagen paarden met hun berijders recht op hem af. Het was een beeld dat A.D. nooit zou kwijtraken, een beeld dat hij voortdurend voor zich zag, zonder waarschuwing vooraf, altijd in slow motion, terwijl de gestalten naar hem zwaaiden alsof ze zich onder water bewogen.

Toen A.D.'s paard bokkig een steile heuvel nam, passeerde de eerste berijder hem, haar lange zwarte haren wapperden achter haar aan terwijl ze zich verbeten aan de manen van het paard vasthield, een blik van verbazing en ontzetting op haar gezicht.

Het tweede paard maakte een zwenking, kwam de heuvel op en galoppeerde nek aan nek naast hem, terwijl de berijder hoog in het zadel stond en zijn lange armen en benen volkomen ontspannen op en neer bewogen. Hij wist een kreet te slaken en keek in A.D.'s richting, een sluw lachje op zijn bleke magere gezicht, alsof een of ander deel van hem de dolle wilde rit volledig onder controle had, zelfs toen zijn lichaam over de nek van het paard naar de grond vloog.

A.D.'s paard maakte weer een zwenking en rende regelrecht terug de woestijn door. Er klonken meer schoten, gevolgd door een groep ruiters die op de top van een heuvel verscheen. Het drong vaag tot hem door dat het Indianen waren en dat ze van plan waren een serie pijlen op hem af te schieten.

A.D. zag de pijl tamelijk duidelijk toen die uit de schitterend blauwe hemel opdook en voelde de resolute gang van zijn paard dat die pijl tegemoet liep. Toen werd het helemaal donker en wist hij niets meer.

Hij kwam later bij - twee dagen later zouden ze tegen hem zeggen-, zich er alleen van bewust dat zijn hoofd in verband was

gewikkeld en dat hij nog leefde. Toen hij weer wakker werd, bleven de duisternis en de pijn. Zijn handen tastten het verband over zijn ogen af en bij de gedachte blind te zijn zakte hij andermaal weg en rolde zich op, jankend en kreunend als een klein dier.

Nog later werd hij weer wakker en schreeuwde het uit.

Een hand raakte zachtjes zijn pols aan.

‘Je bent een oog kwijtgeraakt,’ zei een mannenstem. ‘Je andere oog wordt weer beter, het is alleen een beetje getraumatiseerd en je zult er een paar weken niet mee kunnen zien. Het is een soort plaatselijke shock.’

‘Welk oog ben ik kwijt?’

‘Het linker.’

‘Bent u de dokter?’ vroeg A.D.

‘Helaas niet. Maar ik heb je kaart gelezen. Ik ben de laatste persoon die je gezien hebt voordat je die pijl tegenkwam. Ik heet Walker Hardin.’

Weer zag hij die maffe marionetachtige figuur over de nek van het paard vliegen, alsof er onmiddellijk een film werd herhaald.

‘Enorme klootzak,’ zei A.D. ‘Je hebt me bijna vermoord.’

‘Dat klopt.’ Walkers stem was zacht en zakelijk. ‘Je was er bijna geweest.’

De hand trok zich van A.D.'s pols terug en hij kon Walker een glas water horen inschenken.

‘Mijn paard was aan het spoken,’ legde Walker uit. ‘En toen sloeg Evelyns paard op hol. Het was een spectaculaire rit.’

‘Krijg de kolere met je spectaculaire rit,’ zei A.D. ‘En die Indianen?’

‘Dat waren Apachen die net drie bergbewoners wilden scalperen.’

Dat beeld maakte A.D. woedend. ‘Er zijn helemaal geen bergbewoners in de woestijn,’ schreeuwde hij.

‘Ze waren op weg naar Mexico naar de hoeren.’

Zijn hand tastte naar zijn blinde oog. Dat gelul kon hem allemaal niks schelen. Er was een compleet oog uit zijn hoofd verwijderd en hij wilde dat terug. Hij wilde geen zwart ooglapje of een of ander stukje rond glas. Hij wilde het oog van die klootzak en hij strekte zijn arm naar Walker uit. Oog om oog.

Walker greep A.D.'s klauwende hand en drukte die langs zijn lichaam naar beneden. Zijn greep voelde aan als een handboei. ‘We reden met z'n allen een filmset op,’ zei hij. ‘Je hebt de eerste opnamen van die dag verknald.’

‘Je bedoelt dat 't allemaal niet echt was?’ vroeg A.D.

‘De pijl was ongetwijfeld echt.’

‘De pijl?’

‘Ja. De pijl.’

‘Goed, ik ga iemand een proces aandoen,’ zei A.D. ‘Mijn gezichtsvermogen is met de helft verminderd en daar moet iemand voor boeten.’

‘Hoeveel denk je dat de helft van je gezichtsvermogen waard is?’

‘Waard? Hoe moet ik nou weten hoeveel een oog waard is? Ik zal geen omtrekken meer kunnen onderscheiden of perspectief. Dat is een permanente handicap.’

Walker antwoordde niet. A.D. dacht dat hij om te beginnen twee miljoen dollar zou vragen en dan tot een miljoen zou zakken, het absolute minimum. Het idee een oog te verliezen om daarvoor een zak goud te krijgen leek op de transactie van zijn leven.

‘Je zult het nog moeilijk krijgen geld van die filmmensen los te krijgen,’ zei Walker, alsof hij A.D.'s gedachten had geraden. ‘Hun advocaten krijgen allemaal vooruitbetaald en ze hebben niets anders te doen dan de boel vertragen en je

naaien. Ze hebben ook wat drugs in je zak gevonden die ze aan de sheriff hebben overgedragen.'

A.D.'s hoop vervloog net zo snel in rook als die was opgevlamd.

'Het lot wil, dat mijn vader de regisseur van die waardeloze film is,' zei Walker. 'Hij zal zeker proberen iets met je te regelen omdat hij altijd dingen aan het regelen is. Als ik jou was, zou ik zeker luisteren naar wat hij te bieden heeft.'

A.D. kon horen hoe Walker langzaam en ongemakkelijk in zijn stoel zat te draaien.

'Zit je erg in de kreukels?' vroeg hij.

'Een gebroken schouder en een paar gekneusde ribben. Geen blijvend letsel.'

'Wie was dat meisje?' wilde A.D. weten. Hij begon weg te zakken, maar hij wilde niet dat Walker wegging zonder dat hij wist wie het meisje was.

'De vrouw van mijn vader,' luidde het antwoord.

'Ik zie het niet zitten,' zei A.D.

'Wat niet?' vroeg Walker met een zachte en droevige stem die van ver kwam.

'Een regeling,' fluisterde A.D.

'Wat voor regeling?'

'Welke dan ook. Een regeling is een regeling. Ik wil het meubilair gewoon blijven verslepen. Ik wil thuis niet betrapt worden op het testen van de weegschaal.'

Hij kraamde onzin uit. Hij wilde meer kwijt over de regeling en horen wat Walker te melden had, maar de woorden ontschoten hem en toen was het te laat en zakte hij weg in een pijnlijke slaap.

Walker bleef bij A.D. toen die sliep en waakte met een sombere blik over hem, onderwijl luisterend naar zijn lichte, beperkte ademhaling. Op het nachtkastje lag een pakje Marlboro's. Terwijl hij één hand gebruikte vanwege het gips om zijn hals en schouder, deed hij langzaam het pakje open en tikte er een sigaret uit. Hij streek een lucifer af, hield de vlam bij de sigaret in zijn mond en inhaleerde diep. Hij had vijf jaar, of misschien was het wel langer, niet gerookt en de rook maakte hem duizelig en zorgde er meteen voor dat zijn longen zeer gingen doen. Maar hij had die zonde op de een of andere manier nodig en hij was ook blij met de gelijkmatige pijn in zijn schouder, alsof die zere plek hem zou kunnen helpen de laatste paar chaotische dagen te overzien, het duistere en hachelijke heden erbij inbegrepen.

Toen zijn vliegtuig een week geleden na een vlucht van zeventien uur vanuit Hong Kong op de luchthaven van L.A. was geland, waren er ongeveer vijftig minuten voorbijgegaan waarin Walker niet had geweten waar of wie hij was. Toen de passagiers opstonden om het vliegtuig te verlaten, stond hij ook op hoewel hij er zelfs geen idee van had waar de rij naartoe ging of dat er zelfs maar een rij was. Hij bewoog zich naar voren omdat de anderen zich ook allemaal naar voren bewogen, zijn geest in de greep van zo'n plotselinge verlamming dat alleen zijn lichaam tot handelen in staat leek en dan alleen nog als er geen besluit of bekende richting nodig was. Van buiten zag hij er ook vreemd uit: zijn grote magere gestalte gehuld in een citroengeel Taiwanees zijden pak dat hem drie maten te klein was, zwarte krokodilleleren schoenen zonder sokken en een warrige bos blond haar dat tot op zijn schouders viel. De douane-beambte vroeg hem drie keer naar voren te stappen en toen Walker daaraan eindelijk gehoor gaf, drong het pas een paar minuten later tot hem door dat hij zijn canvas draagtas waar zijn paspoort in zat in het vliegtuig had laten liggen. Een andere beambte, met zilvergrijs haar en duidelijk hoger in rang, vroeg Walker hem alstublieft te volgen naar een zijkamertje.

Toen Walker het kamertje binnenkwam, stak een korte gespierde man met een mauve lange broek en een blauw Lacoste-tennisshirt zijn hand naar hem uit.

'Roger Woods,' zei hij. 'De advocaat van je vader. Je bent hier zo weer weg.'

'Zo,' zei Walker zuchtend en ging in een stoel zitten. 'Maar zo reis ik altijd. Dat wil zeggen, de laatste tijd tenminste.'

Zowel de advocaat als de douane-beambte keken nog eens onderzoekend naar Walkers fletse groene ogen, maar zijn desoriëntatie was zo extreem dat niet was vast te stellen of hij stoned was of gewoon een van die mafkezen die tijdens Pan Am-vluchten uit het Oosten opduiken. Hoe dan ook, drugs of een mystiek verlies van vermogens waren niet aan de orde. Walkers canvas tas kwam boven water en werd op een tafel neergezet. De zilvergrijze beambte stalde de inhoud uit met de neutrale onverschilligheid van een chirurg: een witte katoenen broek, vuil ondergoed en vuile sokken, een woordenboek Hindoe-Engels, een pocketboek van John D. MacDonald, een beeldje van klei dat een Boeddha met een rode hoed op leek voor te stellen, een gescheurd aantekenboekje, een verschoten Polaroid-foto van Walker en een oogverblindend mooi blond meisje in een sarong die gearmd voor het Grand Hotel in Calcutta stonden, en ten slotte het paspoort. De beambte bla-

derde het met een hand door en bestudeerde de litanie van stempels.

'Behoorlijk lang in India geweest zie ik, Nepal, twee keer Thailand, nee, drie keer, Zuid-Korea, Japan, Hong Kong. U bent een bereisd man, Mr. Hardin.'

'Bereisd, ja,' beaamde Walker.

'U bent twee jaar in het buitenland geweest en uw paspoort is meer dan een jaar verlopen. Van uw kant een tamelijk ernstige vorm van onoplettendheid. In andere omstandigheden zou u in ernstige problemen zijn.'

'Helaas zijn er alleen deze omstandigheden,' zei Walker, alsof ze middenin een serieuze discussie zaten. 'Ik bedoel, ik weet niet beter of er zijn geen andere omstandigheden.'

De beambte nam Walker nauwkeurig op om te ontdekken of hij misschien de snuggere bink uithing, maar uit de manier waarop Walker naar een van de blauwe Topside-schoenen van de advocaat staarde bleek duidelijk dat hij geestelijk zo ver weg was, dat er geen sprake van een houding was.

'Laten we maar gewoon heel kort zeggen dat je vader een vriend in heel hoge kringen heeft,' zei de beambte.

'De president,' zei Walker op vanzelfsprekende toon.

Er viel een stilte in de kamer, omdat niemand had gewild dat die imponerende titel inderdaad werd uitgesproken.

'Nou ja, Wes Hardin en de president hebben elkaar zeker persoonlijk ontmoet,' zei de advocaat, en knikte naar de beambte terwijl hij Walkers tas pakte en hem zachtjes het kamertje uitleidde de lange gang door naar de ruimte waar de bagage aankwam.

Toen ze op de koffers stonden te wachten, drong de bekende geur van ozon en uitlaatgassen door de beschermende laag heen die Walker zo stevig om zich heen had opgebouwd. Terwijl hij door de glazen deur naar de passagiers buiten staarde die door het walmende verstikkende licht waadden, begon hij met iedere vezel van zijn lichaam, zo niet zijn bedwelmde geest, de stille uitstraling van de stad, zijn stad, te herkennen, en pas toen bekende hij zichzelf dat hij thuis was.

'Je vliegt morgen naar Santa Fe,' zei de advocaat. 'De produktie-secretaris zal je voor deze nacht naar je vaders huis rijden. Als je me je kaartje geeft, haal ik de rest van je bagage.'

'Ik heb geen bagage,' zei Walker.

'Geen bagage,' herhaalde advocaat, alsof dat informatie was waarmee hij geen raad wist.

Walker liep de advocaat achterna toen die de deur openduwde de lome duffe buitenlucht in, en naar een zwarte BMW toestapte. De advocaat deed de deur open, gooide de canvas tas op de achterbank en wachtte tot Walker was ingestapt. Toen hij de deur achter Walker dicht deed, boog hij zich door het open raam naar binnen en kneep in zijn schouder. 'Verdomd goed dat je thuis bent gekomen. Je vader zal het verschil merken. Z'n conditie is niet zo best.'

De BMW reed weg van de trottoirband de verkeersstroom richting San Diego Freeway in, en toen pas merkte Walker de bestuurster op. Ze droeg een donkere bril op een smal sensueel gezicht en haar zwarte haar werd van achter in een knotje bijeengehouden. Beroeps, dacht Walker. Zoals Lauren Bacall in *The Big Sleep*, hoewel Lauren Bacall niet echt beroeps was geweest, of dacht hij aan een andere film? Het was lang geleden dat hij ook maar aan films gedacht had, maar op wie ze ook leek, ze was zonder meer rustig en beheerst, terwijl ze niets zei en niet eens naar hem keek.

Ze passeerde de grote snelweg en sloeg bij La Brea naar het noorden af. Het was avond en er stond een rij kantoorgebouwen die er twee jaar geleden nog niet

waren, reikend tot in de smog en de donkere schaduwen van Hollywood Hills. Hij was er bijna zeker van dat ze niet richting zijn vaders huis in Beverly Hills gingen, en met grote inspanning - die hem licht deed stotteren - vroeg hij of zijn vader was verhuisd.

'Hij woont nog steeds aan Mulholland Drive,' zei ze met zachte, niet-professionele stem. 'Hij wilde dat ik je naar de Griffith Observatory meenam voordat we naar huis gingen. Hij zei dat je misschien in hoger sferen of gedesoriënteerd of zoiets was en misschien wat tijd nodig had. Hij heeft me een instructielijstje voor je terugkeer gegeven.'

'Daar twijfel ik niet aan,' zei Walker.

De Griffith Observatory was de plek waar ze *Rebel Without a Cause* hadden opgenomen, een kunstgreep die zijn vader vaak op hem had toegepast en een associatie- dat wist Walker zeker - waarvan zijn vader zich bewust was geweest toen hij zijn terugkeer-instructielijstje dicteerde. Hij raakte plotseling in paniek toen hij zich de kameraad van James Dean in de film niet meer kon herinneren.

'Weet jij nog wie die jongen was in *Rebel Without a Cause* met James Dean? Aan het slot ging hij dood.'

'Sal Mineo. Ze noemden hem Plato. Hij werd een tijdje geleden vermoord. In het echte leven bedoel ik. Een of andere homodrugscene.'

Ze draaiden de steile weg naar het observatorium op en reden naar het parkeerterrein. Beneden hen schenen miljoenen lichtjes in de vallende duisternis als elektrische nachtbloemen. Walker stapte uit de auto en liep naar een bankje. Hij voelde zich wat slapjes en bleef een tijdje zitten, terwijl hij zich alleen op zijn middenrif concentreerde dat op en neer ging. Hij was het meisje vergeten toen zij haar handen voorzichtig op zijn hoofd legde. Het was een gebaar waarop hij niet bedacht was en zijn dijen en armen begonnen te trillen.

'Waarom ben je zo lang weggeweest?' vroeg ze. 'Ik heb pas een maand geleden iets over je gehoord.'

'Ik weet het eigenlijk niet. Na een tijdje was het te moeilijk om terug te gaan.'

'Ik heb dat altijd willen doen,' zei ze zuchtend. 'Gewoon vertrekken en de filmio laten stikkio.'

Toen haar handen tot op zijn schouders afzakten, sloot hij zijn ogen. Ze deed zonder twijfel niet wat ze leek te doen, terwijl haar handen over zijn nek wreven.

'Staan al die handelingen op de terugkeer-lijst?' vroeg hij.

'Tot nu toe wel.'

'Als het niet zo was, zou je dit dan ook doen?'

'Als ik niet voor de filmmaatschappij zou rijden, was ik hier niet, als je dat bedoelt.'

En toen was het te laat want ze viel op haar knieën voor de bank en wreef haar wang tegen zijn overeindstaande lul. Hij wilde zich met hart en ziel terugtrekken, om zijn lid onder haar strelingen pesterig te laten verslappen, strelingen waarbij ze nu haar duim en wijsvinger gebruikte terwijl ze zijn gulp losritste. Maar het was meer dan een jaar geleden dat hij een erectie had gehad, laat staan een orgasme, en hart en ziel waren niet voldoende om het kloppen en zwellen in hem tegen te houden. O, laat m'n vader de kolere krijgen, dacht hij, als hij dit ook in zijn schema had ingepast, die gehuurde teef voor hem, knielend onder zijn regie op afstand, haar mond die nu nat en oneindig was, hem omvattend als een afgesproken 'Welkom Thuis Zoon'. De straal leek uit zijn tenen te komen en zijn lichaam door elkaar te schudden, terwijl hij bijna het bewustzijn verloor toen hij klaarkwam en bleef komen, tot de laatste uitgeperste druppel. Naderhand reed ze hem zwijgend naar zijn vaders huis aan Mulholland Drive, een beroeps tot het einde, en niet zonder tederheid toen ze hem vanuit de auto welterusten toewenste.

Een Mexicaanse huishoudster die hij niet herkende deed de deur open van het zonder plan neergezette Spaanse Tudorhuis met uitzicht op de San Fernando Valley,

waarnaar hij vermeed te kijken toen hij haar volgde naar de *entrada*, en de trap met ingelegde Provençaalse tegels af naar de indrukwekkende woonkamer met eikehouten balken en een stenen haard en Japanse en Eskimo-voorwerpen die aan de muur hingen. Het was duidelijk geen kamer waarin hij thuis hoorde, en in plaats van de borrel aan te nemen die de huishoudster hem aanbood, zei hij dat hij liever naar zijn kamer ging. Op onbewogen toon zei ze, dat zijn kamer, de kamer waarin hij was groot geworden en altijd had geslapen als hij op bezoek kwam *'No más'* was, omdat de *'señora'* hem voor zichzelf had genomen. Hij volgde de huishoudster door een zijdeur en langs de zijkant van het zwembad naar een gastenhuisje dat hij nooit eerder had gezien.

De suite van twee kamers, met een kitchenette en een sauna, was schoon en wit en er stonden pas afgesneden rozen in een blauwe porseleinen vaas op het aanrecht. Hij ging op het kingsize bed zitten maar stond meteen weer op, omdat hij een onbedwingbare behoefte voelde iets vertrouwds aan te raken of te ruiken. Hij liep naar buiten naar het zwembad, een watermassa die hij zich zonder moeite herinnerde. Maar toen hij op een dekstoel ging zitten, ontdekte hij dat ook de vertrouwde omgeving opnieuw ingericht was.

‘Hallo daar,’ sprak een forse Engelse stem aan het andere eind van het zwembad.

Walker kon vaag het hoofd van een man onderscheiden dat uit een borrelende Jacuzzi stak. De Jacuzzi was ook nieuw, net als het andere gastenhuisje achter het zwembad.

‘Net geland?’ vroeg de man. ‘Ik haat die vlucht uit New York, hoewel die over de pool vanuit Londen duizend keer erger is.’ ‘Ik ben vanuit Hong Kong gekomen,’ zei Walker en trachtte zich te herinneren of ze elkaar kenden.

‘Maakt niet uit.’ Het hoofd van de man verdween en dook weer op als een nieuwsgierige zeehond. ‘Maar ik benijd je niet om dat project. Detroit in de zomer, dat is aan mij niet besteed, hoewel ik ernstig twijfel of die ouwe zak er ooit wel aan toe komt.’

‘Wat is er met hem aan de hand?’ vroeg Walker zich af, er nu van overtuigd dat hij abusievelijk voor iemand anders was aangezien.

‘Ik denk dat hij gewoon door die primitieve brandstof die zijn motor verbruikt heen is; woede, angst - wie weet? Maar begrijp me niet verkeerd, ik zal zeker een traan plengen, misschien wel twee tranen, als hij doodvalt, en niet zozeer omdat het me meer dan een paar pond zal kosten als hij de opnamen waarmee hij nu bezig is niet afmaakt. Hij zit toch al drie miljoen boven de begroting met al die gebruikelijke onzin en flauwekul die erbij komt... Maar ik hou van hem als van een broer, of misschien een half-broer.’

Walker stond op en liep het huis binnen. Er was niemand te zien en hij liep naar boven zijn vaders kamer in. Die was al dertig jaar lang niet veranderd: stapels scenario's op zijn mahoniehouten bureau, de overvolle boekenkast die een hele wand besloeg, het grote bed met de twee olifantetanden, de twee naakten van Modigliani en de kaart van Venetië aan de muur, terwijl zijn met de hand gemaakte geweren in hun glazen Chippendale-kist rustten. Het enige bewijs van de nieuwe *señora* was een slappe strooien hoed op de zitting van een rieten leunstoel.

Hij liep de gang door en ging zijn eigen kamer binnen. Alles was veranderd. Verdwenen waren de originele tekeningen van de sets van drie Busby Berkeley-Films die zijn vader hem op zijn dertiende verjaardag had gegeven; de omlijste foto van zijn nu dode moeder die naast haar Cessna stond en op Amelia Earhart in haar vliegpak leek, terwijl zijn vader sloom uit de cockpit keek; en zijn boeken en de hele rest van de lijst die hij zich niet meer voor de geest kon halen. Het was allemaal verdwenen. Vervangen door kale witte muren, een sober eenpersoonsbed, een eenvoudig bureau gemaakt van eikehout, twee ongeschilderde houten stoelen met een rechte rug, een oude kapiteinskoffer en een rond, met de hand gehaakt kleed. Hij pakte een foto op die op het bureau stond en die een klein meisje van acht of negen liet zien met een pop in haar armen, terwijl ze voor een man en een vrouw stond; ze hadden allemaal een wollen broek, grote laarzen en een parka aan. De man met een Indiaans gezicht, streng en ernstig, keek direct in de camera, terwijl de vrouw, bleek en met wit haar, weemoedig lachend naar het kruintje op haar dochters hoofdje staarde. Achter hen kwam rook uit een teerpapieren blokhut, een berg hout ernaast.

Hij liep de volgende deur binnen naar zijn zusters kamer. Die was ook van zijn verleden ontdaan en veranderd in een bibliotheek - tv-kamer. Helemaal, op haar boeken na die nog steeds in hun, de hele wand beslaande, boekenkasten stonden, en een omlijste foto boven de nieuwe witte bank. Hij bestudeerde de foto alsof hij naar vingerwijzingen zocht. Zijn zuster, blond en bleek en teer, stond naast hem op een tennisbaan. Ze droegen onberispelijk witte shorts en T-shirts, terwijl ze hun rackets uitgestoken hielden alsof ze voorbereid waren op het terugslaan van een bal die de grond nog niet geraakt had. Ze lachten allebei - zijn zuster wat minder,

maar zij was altijd al terughoudender geweest als het om wedstrijden en sociale activiteiten ging. Hij moest toen zestien zijn geweest en zij natuurlijk twee jaar jonger. Op haar gezicht viel niets van innerlijke onrust te bespeuren, niets meer dan een knappe Beverly Hills-tiener die voor de camera lachte.

Walker ging op de bank liggen, sloot zijn ogen en viel meteen van uitputting in slaap.

De volgende morgen miste hij zijn vliegtuig naar Santa Fe, ondanks dat de huishoudster hem wekte en de chauffeur buiten in de limousine wachtte. Omdat hij een latere vlucht nam, had hij tijd om zijn haar door de huishoudster te laten knippen en wat kleren door haar te laten kopen aan Modeo Drive, terwijl hij in bed bleef. Toen hij ten slotte in Santa Fe landde, was zijn uiterlijk aanzienlijk veranderd. Hoewel nog steeds mager en uitgeteerd, zag hij er op het eerste gezicht uit als een mannequin in een etalage, met zijn nieuwe Adidas-schoenen, Franse spijkerbroek en fleurig geruite sporthemd.

De publiciteitsman van de film reed hem, onder een vuurrode avondhemel doorschoten met paarse strepen, naar het westen de woestijn in. Het was donker toen ze op de set aankwamen, waar een aantal caravans en vrachtauto's aan de kant van een modderige weg stonden, die kronkelend naar een riviertje toe afliep. Zijn vader zou de hele nacht aan het opnemen zijn en was op dat ogenblik bezig met zijn eerste opstelling. Walker wachtte in zijn caravan, terwijl hij zich een bel tequila inschonk en voor het eerst in twee jaar naar de televisie keek. Een uur later kwam zijn vader, een grote pezige man met een witte baard en blauwe, roodomrande ogen.

Eerst zag Wesley Hardin zijn zoon niet liggen achterin de caravan, kijkend naar de TV met het geluid af, omdat hij in een verhit debat met de producent gewikkeld was.

‘Het kan me geen reet schelen wie hij is,’ zei Wesley, terwijl hij zich naar de producent omdraaide toen die na hem door de deur kwam. ‘Hij zal de rest van de rushes niet mogen zien tot ik bereid ben die te vertonen, en hij zal zich niet terugtrekken. Hij zit er te diep in.’

‘Jij hebt 'm vanmorgen niet over de telefoon gehoord. Ik wel. Hij schreeuwde. De hele studio wist ervan dat je gisteravond tegen het filmdoek hebt geurineerd waarop de dagproduktie werd vertoond. Dat komen de geldschieters morgen te weten.’ ‘De camera was voor de vierde achtereenvolgende dag niet scherp afgesteld. Ik moest mijn scherpsteller en mijn cameraman wel ontslaan, twee mannen met wie ik al tien jaar heb samengewerkt.’

‘Je zit vijf miljoen boven de begroting, Wesley,’ zei de producent onverstoorbaar. ‘Niemand trekt zich iets van verklaringen aan als je er vijf miljoen boven zit.’

‘Vlieg je daarom vanavond naar L.A. op me dwars te zitten?’

‘Ik hou de studio van je lijf, wat noodzakelijkerwijs inhoudt dat ik je niet alles vertel.’

‘Daarom heb je me natuurlijk niets verteld over dat memo dat je ze gisteren over mijn leeftijd, drinkgewoonten en algemeen bekende perversiteiten hebt gestuurd.’

‘Je bent een onuitstaanbare vent,’ schreeuwde de producent plotseling. ‘Een vreselijke klootzak van de bovenste plank.’

De impulsieve woedeaanval van de producent kwam onverwacht en deed Wesley's onderlip van kwaadheid trillen. Toen hij naar de fles tequila greep, zag hij Walker, die hem vanuit het achterste deel van de caravan aankeek.

‘Verraad, lafheid, bedrog,’ mompelde hij, terwijl hij de fles tegen de rand van het formica-blad in de kitchenette kapotsloeg en op de producent afkwam, die vlug door de deur verdween.

Toen Wesley zich omdraaide om zijn zoon te kunnen aankijken, werd Walker getroffen door het ingevallen gezicht van zijn vader dat eens zo strak gespannen had gestaan, door het hele hoofd dat aan een onzichtbare scharnier leek te hangen, alsof alleen al de druk van de zwaartekracht voldoende was om het naar voren te

laten zakken. Aan de andere kant zag Wesley Hardin eruit zoals hij er altijd uit had gezien, want hij droeg op lokatie altijd dezelfde plunje: een verschoten spijkerbroek, een wit overhemd, met de hand gemaakte cowboylaarzen en een ingedeukte Panama-hoed.

'Je ziet er vreselijk uit,' zei zijn vader, terwijl hij op hem toeliep en de tequilafles op de vloer liet vallen.

'Zelf lijk je ook niet in topvorm,' zei Walker, beantwoordde aarzelend zijn onhandige omhelzing en rook de broze aftakeling en drank op zijn vaders huid en de koele schaduw van nog iets anders.

'Gaan ze je ervoor laten opdraaien?' vroeg Walker, om iets te zeggen te hebben.

'Dat zouden ze waarschijnlijk moeten doen, hoewel ze het lef niet hebben. Maar dat hele kloteproject is uit de hand gelopen.'

Ze zaten elkaar over het keukentafeltje in de caravan ongemakkelijk aan te kijken, terwijl Wesley een nieuwe fles tequila

openmaakte en twee glaasjes vol schonk.

'Je had een of twee keer kunnen terugkomen,' zei Wesley, en zijn gezicht vertrok tot een vreemd grijnslachje. 'Dat is een zin die ik die jongen nog eens tegen Wayne heb laten zeggen, in *Bitter Creek*. Weet je nog? Die jongen was zo nerveus dat hij een tekst met de Hertog had, dat hij die niet zonder te stotteren kon zeggen, en ik moest hem ontslaan.'

'Ik ben teruggekomen,' zei Walker. 'Dat is meer dan ik zelf ooit had gedacht. Dat zei de Hertog. Ik was een figurant in die film.' Wesley zuchtte, zijn hand trilde onder het tafelblad. 'Ik dacht dat je hier al een paar dagen geleden zou zijn,' zei hij onverwacht.

'Ik ben gisteravond in L.A. aangekomen. Een van je produktie-assistenten kwam me afhalen.'

'Hoe was de welkom thuis-ontvangst?'

'Die kon ik niet waarderen.'

Wesley schonk zich nog een tequila in en dronk die op voordat hij zichzelf dwong Walker direct aan te kijken. 'Heb je nieuws over je zuster?'

'Nee. Niet echt. Niet voorbij een bepaald stadium.'

'Wat bedoel je met stadium? Welk stadium?'

'Het stadium waarbij je niet meer weet wat iets betekent en iedereen voor zichzelf opkomt. Ik weet het niet. Ik heb haar daar nooit gezien. Ik heb een heleboel over haar gehoord. Maar jij ook. Jij hebt toch dat detective-rapport gelezen?'

'Wat heb je nog meer gehoord?' vroeg Wesley behoedzaam. 'Verschillende dingen.' Hij ontweek de blik van zijn vader, niet in staat die langer te verdragen. 'Er lopen mensen rond die misschien weten wat er gebeurd is. Ik zou een van hen te pakken kunnen krijgen.'

Wesley's toon was ruw en ongeduldig. 'Wanneer?'

'Als ik er een te pakken krijg. Zeker niet eerder.'

'Lukt dat?'

'Lukt wat?'

'Er een te pakken krijgen?'

'Als ik eraantoe kom, waarschijnlijk wel.'

'Waarschijnlijk wel? Dat is niet voldoende.'

'Niet voldoende?' vroeg Walker, en voelde dat er met een afschrikwekkende snelheid een gordijn tussen hen werd neergelaten. 'Wat weet jij van waarschijnlijkheid?'

Er werd op de deur geklopt, waarna het blonde hoofd van de assistent-regisseur om de hoek verscheen.

'We zijn klaar om te draaien, baas, wanneer u maar wilt.'

Wesley stond op, opgelucht omdat hij werd opgetrommeld. 'Blijf in de buurt, en anders zie ik je morgen tijdens de lunch in het hotel. We filmen de hele nacht door en we zullen wellicht proberen een uur lang betoverend mooie opnamen te maken. Ze zitten me achter m'n vodden als een stelletje hyena's, dus ik heb weinig tijd. Maar we praten er op de terugweg of zo verder over. We gaan over een paar dagen drie weken naar Mexico, en de hele zaak zou binnen twee maanden klaar moeten zijn.'

'Ik heb geen plannen,' zei Walker.

'Daar was ik al bang voor. Heb je geld?'

'Je advocaat heeft me een paar duizendjes gegeven in L.A.'

Wesley bleef even staan toen hij de deur uitging. 'Ik ben weer getrouwd. Misschien vind je deze wel leuk. Ze komt uit Labrador. Haar grootvader heeft jouw grootvader nog gekend.'

Walker liep terug naar het achterste deel van de caravan, ging liggen en viel meteen in slaap. Hij werd voor zonsopgang wakker. De caravan was verlaten en hij stapte naar buiten de koele nachtlucht in, terwijl hij de verblindende schijnwerpers en mistmachines ontweek en naar de plek toeliep die was afgebakend voor de paarden.

Een dunne vrouw in een bruine corduroybroek en een rood flanellen overhemd was een paard aan het zadelen, en een van de cowboys keek toe. Ze bewoog zich met ontspannen zelfvertrouwen toen ze de zadelriem vastgespte en haar lange lichaam in het zadel zwaaide. Haar lange zwarte haar werd van achter bijeengehouden door twee opgerolde vlechten, en toen ze haar gezicht wendde, wist Walker dat zij de nieuwe vrouw van zijn vader was. Ze had dezelfde gelijkmatige blik in haar ogen als het meisje op de foto.

'Jij bent Walker,' zei ze, terwijl ze op hem neerkeek. 'Ik heet Evelyn. Wil je een ritje maken?'

Hij knikte. Ze zag er niet ouder uit dan hij, pakweg begin dertig, met de brede jukbeenderen van de Inuït en ook de blauwe ogen en smalle neus van de Schotten. Zijn vader was met een raspaardje getrouwd. Hij moet eindelijk naar zijn geboortestreek zijn teruggekeerd en daar moet hij haar ontmoet hebben.

De cowboy bracht hem een gezadeld paard en hij reed achter haar aan toen ze op een drafje langs de modderige weg ging en verder langs de oever van een langzaam stromend riviertje. Ze zette haar paard tot een galop aan toen de zon boven de horizon uitkwam, en tijdens de pogingen haar bij te houden verloor Walker de controle over zijn paard, dat voluit door de woestijn draafde, tot de botsing met A.D.

En dat was wat Walker zich herinnerde, niet precies in die narratieve vorm natuurlijk, maar in een soort algemeen verband, totdat A.D. tegen zonsopgang weer ontwaakte.

'Ik ben hier,' zei A.D. 'Wie is daar?'

'Walker.'

'Laat me niet naaien, Walker. Omdat jij zo'n enorme klootzak bent, zit ik hier vast zonder ogen, zonder optreden en zonder al te veel hoop.'

'Wat kan je hoop geven?'

'Een regeling.'

'Je krijgt een regeling.'

'Hebben ze een soort bewaking ingesteld?' vroeg A.D., plotseling nerveus omdat Walker daar maar naar hem zat te staren. 'Ben ik er erger aan toe dan dat ze tegen me hebben gezegd?' 'Je toestand is stabiel,' zei Walker. 'Ik zit me hier gewoon af te vragen of je wel pijnstillers hebt.'

'Alles wat ze me geven neem ik in.'

'Hoelang ben je langs de weg geweest?' vroeg Walker.

'Te lang. Alles heb ik meegemaakt onderweg.'

Ze zwegen en weer zag Walker dat een onduidelijke nacht plaatsmaakte voor een even onduidelijke zonsopgang.

'Heeft iemand van de band naar me geïnformeerd?' vroeg A.D. 'De verpleegster vertelde me dat er iemand was langsgekomen om te zeggen dat ze waren vertrokken.'

'Wie ben jij eigenlijk?' vroeg A.D. 'Behalve dan dat je je vaders verloren zoon bent.'

A.D. voelde een bijna verpletterende golf van woede door zich heen gaan, een gevoel dat, terwijl het naar buiten kwam, Walker een vreemde opluchting bezorgde.

'Ik heb ook langs de weg gezeten, op de een of andere manier,' antwoordde Walker, 'en ik weet waarschijnlijk nog minder dan jij over wat er hierna komt.'

'Houdt dat in dat er geen regeling is?' vroeg A.D.

‘Er kan wellicht iets geregeld worden,’ zei Walker. ‘Om in onze behoeften te voorzien. Op de een of andere manier.’

Toen hij bij dat besluit was aangeland, stond hij voorzichtig uit zijn stoel op en schuifelde langzaam de kamer uit.

Tekening van Peter Yvon de Vries

Eindnoten:

dit is het openingsfragment, vertaald door Graa Boomsma, van Rudolph Wurlitzers laatste roman *Slow Fade*, die in augustus 1984 bij uitgeverij Alfred A. Knopf (New York) uitgekomen is.